RICARDO PORRO

Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :

entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

TOME I

Catherine GIULI, Thèse de doctorat en architecture
Sous la direction d'Éric MONIN
Université de Lille, EDSHS, ENSAP-LILLE, LACTH
12 décembre 2025



”

FIG 1 : Première de couverture. Planche-contact sur laquelle on peut voir Ricardo Porro devant la Maison Coilliot de l'architecte Hector Guimard à Lille et l'Unité pédagogique d'architecture de Lille *circa* 1978. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

Membres du Jury :

Vincent Vivès, Professeur de Littérature française des XIXe et XXe siècles, Chercheur au LARSH, Université Polytechnique des Hauts de France (Président du jury).
Eric Monin, Architecte, Professeur en Histoire et Cultures architecturales, ENSAPL, Chercheur au LACTH. Directeur de Thèse.
Jean-Louis Violeau, Sociologue, Professeur de l'ENSA Nantes, Chercheur au Laboratoire CRENAU/ UMR CNRS AAU (rapporteur).
Nathalie Simonnot, Chercheur du Ministère de la Culture, Directrice du LéaV, Laboratoire de l'ENSA Versailles (rapporteure).
Margaux Darrieus, Architecte, Maîtresse de conférences, ENSA Paris-Malaquais, Laboratoire ACS UMR AUSser 3329 (examinatrice).
Gilles Maury, Architecte, Maître de conférences en Histoire et Cultures architecturales, HDR, ENSAPL, LACTH (examinateur).

Ricardo Porro

Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :

entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

Tome I

Catherine Giuli/Thèse de doctorat
sous la direction d'Éric MONIN
Université de Lille /EDSHS
ENSAP-LILLE/LACTH
12 décembre 2025

Avec la participation de :

Catherine Blain-– Ingénieure de recherche, Paris Belleville
Gabriella Porro – Fille de l'architecte.
François Chaslin – Architecte et critique d'architecture
Jean-Louis Cohen – Historien de l'architecture
Marivi Ugarte – ancienne étudiante de Ricardo Porro à Caracas et à l'École spéciale de Paris. 1958-1960 et 1968-1970.
Heriberto Duverger – ancien étudiant de Ricardo Porro à La Havane- Professeur d'Architecture à Madrid . 1960-1965.

« Il n'y a rien ! [1]»

Ricardo Porro

[1] Souvenir de l'auteure d'une citation récurrente, sentence de Ricardo Porro dans son atelier ou en cours d'Histoire de l'architecture à propos de projets d'étudiants ou d'architectes qui ne « disent » rien.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse Éric Monin pour son accompagnement tout au long de cette recherche ainsi que Vincent Vivès pour son apport extérieur et Catherine Blain pour ses précieux conseils.

Ma reconnaissance va également aux étudiants et enseignants havanais, vénézueliens, parisiens, strasbourgeois et lillois qui ont côtoyé Ricardo Porro entre 1960 et 1990 que cela soit à l'*Instituto politecnico José Antonio Etchevarria* de La Havane, à la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* de Caracas, aux Beaux-Arts de Paris, à l'Unité pédagogique d'architecture n°3 de Versailles, à l'École Spéciale, à l'Unité pédagogique n°8 de Paris-Belleville, à l'École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg (ENSAS), à L'École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette et enfin à l'Unité pédagogique d'Architecture de Lille.

Je remercie Patrice Goulet pour avoir porté à ma connaissance plus de soixante entretiens de Ricardo Porro qu'il a menés de 1978 à 1984 qui représentent des sources sonores inépuisables.

Enfin, je rends hommage à toutes les personnes disparues durant cette recherche et avec lesquelles j'ai pu échanger : Heriberto Duverger (Dernier étudiant de Ricardo Porro à La Havane), Philippe Panerai (Collègue de Ricardo Porro à UP3), Olivier Girard (Architecte et enseignant, ancien rédacteur de la revue *AMC*), Jean-Claude Léonard (étudiant de Strasbourg), Gérard Engrand (Directeur de l'Unité pédagogique de Lille de 1977 à 1990), Guy Rumé (étudiant de l'École Spéciale et enseignant à Lille).

Résumé

Ricardo Porro (1925-2014)
Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :
entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

Durant la seconde moitié du XXème siècle, une profonde mutation du champ architectural et de l'enseignement de l'architecture s'opère à l'échelle internationale. De la réfutation de l'enseignement de type Beaux-Arts qui irriguait les écoles d'architecture latino-américaines appuyée par les C.P.A (Congrès Panaméricains des Architectes) dans les années 1940 aux C.I.A.M (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) dont les membres se sont souciés de la formation de l'enseignement de l'architecture et de la formation des jeunes architectes du monde entier, Ricardo Porro traverse les moments les plus importants du renouvellement de l'enseignement de l'architecture à Cuba, Venise et Caracas puis en France dès 1966, parvenant enfin à assoir son enseignement à l'école d'Architecture de Lille de 1976 à 1990.

Le parcours de Ricardo Porro retracé depuis les archives de l'Université de La Havane et celles de l'IUAV suscite une interrogation. Si son enseignement depuis une formation issue de l'enseignement des Beaux-Arts, des apports du *Bauhaus* en Amérique latine et des CIAM s'inscrit en rupture avec la pensée moderne et se construit depuis la modernité critique en se frottant à la postmodernité comme Charles Jenks et Paolo Portoghesi ont pu le considérer, l'ambition de cette thèse à partir de ce constat est de montrer que Ricardo Porro est une figure d'architecte intellectuel engagé dont les idées, les convictions et les ambitions sont à la fois atypiques et emblématiques de l'époque, atypiques parce qu'il adopte une posture en contradiction avec le milieu de l'enseignement et celui de la pratique et emblématique parce que c'est une époque de remise en cause à laquelle il prend part et qu'il n'est pas le seul dans l'aventure des débats. Cette pensée et cette pratique critiques étayées par de nombreux entretiens sont mises en miroir avec celles de ses contemporains comme Bernard Huet ou encore Philippe Panerai et Jean Castex et en perspective avec la pratique pédagogique et architecturale de ses anciens étudiants qui ont formé un temps une communauté « L'école de Lille » (1976-1990).

Mots clés : Ricardo Porro - Enseignement de l'architecture et de l'urbanisme - Critique - C.I.A.M - Histoire - Théorie

Abstract

Ricardo Porro (1925-2014)
Teaching the project as a critical form and instrument :
between the legacy of the post-war C.I.A.M. debate and the design process born of fundamental social movements

During the second half of the 20th century, a profound transformation of the architectural field and the teaching of architecture took place on an international scale. From the refutation of the Beaux-Arts type of teaching that irrigated the Latin American schools of architecture supported by the C.P.A (Pan American Congress of Architects) in the 1940s to the C.I.A.M (International Congress of Modern Architecture) whose members were concerned with the formation of the teaching of architecture and the training of young architects from all over the world, Ricardo Porro went through the most important moments of the renewal of the teaching of architecture in Cuba, Venice and Caracas then in France from 1966, finally managing to establish his teaching at the School of Architecture of Lille from 1976 to 1990.

Ricardo Porro's career, traced from the archives of the University of Havana and those of the IUAV, raises a question. If his teaching, from a training derived from the teaching of Fine Arts, the contributions of the Bauhaus in Latin America and the CIAM, is a break with modern thought and is built from critical modernity by rubbing shoulders with postmodernity, as Charles Jenks and Paolo Portoghesi have considered, the ambition of this thesis, based on this observation, is to show that Ricardo Porro is a figure of committed intellectual architect whose ideas, convictions and ambitions are both atypical and emblematic of the time, atypical because he adopts a position in contradiction with the world of teaching and that of practice and emblematic because it is a time of questioning in which he takes part and he is not the only one in the adventure of debates. This critical thinking and practice, supported by numerous interviews, are mirrored with those of his contemporaries such as Bernard Huet, Philippe Panerai and Jean Castex, and in perspective with the pedagogical and architectural practice of his former students who for a time formed a community, "The School of Lille" (1976-1990).

Keywords : Ricardo Porro - Architecture and Urbanism Teaching - Criticism - C.I.A.M - History - Theory

Ricardo Porro (1925-2014)
Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :
entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

Sommaire général (Tome I, Tome II, Tome III)

Introduction générale 17

Tome I
Partie I Les sources d'une pensée critique (1942-1965) 41

Chapitre I Une volonté de réformer l'enseignement de l'architecture de la Havane 47

I Une acteur de la réforme (1942-1950) 47

II Une participation au débat des CIAM d'après-guerre (1950-1953) : les prémices d'une pensée critique 97

Chapitre II Du manifeste régionaliste critique à la création d'une « école hors l'école » 197

I Une approche moderne régionaliste critique (1953-1957) 197

II La leçon de Carlos Raoul Villanueva, éminent membre vénézuélien des CIAM (1957-1960) 229

III La création d' « une école hors l'école » *:* l'enseignement de l'architecture comme pratique révolutionnaire (1960-1965) 278

Conclusion Partie I Tome I 351
Bibliographie et sources Tome I 355
Table des figures Tome I 387

Tome II
Partie II « Un » enseignement de l'architecture (1965-2024)

Chapitre I De l'enseignement d'une *Histoire critique de l'architecture* à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1976) 430

I Un manifeste critique (1965) 430

II L'enseignement de l'Histoire critique au Grand Palais (1967) 451

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » : les premières recherches théoriques 469

IV « Un » enseignement de l'architecture et « un » diplôme français 487

V Tentative strasbourgeoise (1971-1975) : « Portrait de la crise » 535

Chapitre II L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille 632

I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne? 633

II. « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Ricardo Porro et une manière d'extrapoler l'enseignement ? 679

III. Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro, se conformer, s'approprier ou se libérer? 731

Conclusion générale

Annexe : Un inédit de Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle 801

Bibliographie et sources Tome II 925

Table des figures Tome II 953

Table des matières (Tome I et II) 971

Tome III

Partie III « Une phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine »

Chapitre I Entretiens menés par Patrice Goulet 995

Chapitre II Entretiens menés par l'auteure 1397

Bibliographie
Table des matières

Sommaire du Tome I (Partie I)

Introduction générale 17

Partie I : Les sources d'une pensée critique (1942-1965) 41

Introduction Partie I 43

Chapitre I Une volonté de réformer l'enseignement de l'architecture de la Havane 47

Chapitre II : Du manifeste régionaliste critique à la création d'une « école hors l'école » 197

Conclusion Tome I 351

Bibliographie et sources Tome I 355

Table des figures Tome I 387

Avant Propos

Tels que l'historiographie de l'architecture et de l'enseignement les a enregistrées, l'oeuvre et la carrière de Ricardo Porro, architecte et enseignant (1950-2014) posent question au-delà de cette définition : qu'est-ce qu'un architecte et enseignant de l'architecture français de la Ve République ? Ricardo Porro, à la fois méconnu ou reconnu, loué par certains comme l'un des plus importants de la période, demeure réduit à la portion congrue de l'histoire de l'architecture contemporaine française ou celle de l'enseignement, lorsque celle-ci juge bon de le mentionner. Il a pourtant bénéficié d'un succès précoce, dans les années 1960, suite à l'école qu'il a créée à l'occasion de son projet des écoles d'art de La Havane commandées par Fidel Castro, avant de subir un désaveu équivalent. Un critique d'architecture aussi important que Patrice Goulet et des architectes aussi renommés qu'André Bloc ou Claude Parent n'y auront rien changé. En cela, il est exemplaire de tout un pan de l'architecture française qui, avec la Ve république et sa politique culturelle, semble avoir été déclassé pour un certain nombre de raisons qu'il reste encore à évaluer, que cela soit des différends et mésententes esthétiques et plastiques autour de la querelle des abstraits et des figuratifs, des incompréhensions théoriques et pédagogiques, des non-dits liés à la question de l'engagement politique de l'artiste ou encore des imprécisions ou légèreté des partis-pris critiques. Autant de malentendus qui ont contribué à brouiller la juste appréciation de son œuvre et de son enseignement et l'ont tenu éloigné d'une véritable reconnaissance institutionnelle.

De fait, cette recherche prétend dissiper ces malentendus en montrant comment l'enseignement théorique et pratique de Ricardo Porro s'adapte plus ou moins à son époque postmoderne et se construit au delà de tous critères normatifs. Entreprendre cette recherche, c'est comme – osons-le dire – entreprendre un véritable voyage initiatique parsemé d'obstacles. Obstacles parce que Ricardo Porro est un exilé politique qui a fomenté la Révolution cubaine avec quelques intellectuels cubains et qu'enquêter sur ce personnage est parfois problématique que cela soit à Cuba ou en France où il est suivi dès son arrivée en 1966 et plus tard par la DGSE. Il faudra attendre deux ans pour que le Ministère de la Culture daigne vouloir me laisser consulter son dossier administratif revenu expurgé.

Obstacles encore parce que Ricardo Porro ne suit pas les diktats « de la mode » et n'est pas dans l'air du temps. Il est même plus que ça, il est « à rebours ». Il suffit d'entendre quelques réactions durant l'enquête pour sentir parfois de l'animosité, parfois du dégoût et même du rejet ou *a contrario* entendre des louanges dithyrambiques. Les références artistiques qu'il convoque, qu'elles soient architecturales ou picturales et littéraires appartiennent au XVII e siècle, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Elles sont tour à tour baroques ou expressionnistes, symbolistes, surréalistes ou encore appartiennent au romantisme allemand. En tous les cas, elles sont tourmentées, engagées et en réaction contre une société trop rationaliste et vers une approche spirituelle au moment même après 1968 où la société rejette cette dernière de toutes ses forces.

Obstacles parce qu'une partie des architectes de son temps n'apprécie guère les formes complexes, surtout celles qui sont trop figuratives. La pensée rationnelle se défie du discours des émotions. La métaphore, le pathétique ne sont pour elle qu'un ornement et un obstacle. Ricardo Porro refuse l'ennui, celui d'un discours ordinaire dont il considère la platitude comme un mal sournois redouté par les poètes et qui lui suscite du dégoût dont les remèdes sont pour lui la variété et les figures à l'instar des artistes contemporains qu'il affectionne, le peintre Rebeyrolle très engagé[2] ou encore le sculpteur monumental Ipousteguy.

Obstacles puisque pour Ricardo Porro, l'architecture est langage porté à son paroxysme, langage théâtral. La réception mondiale de son oeuvre maîtresse, les écoles d'art de La Havane, représentatives d'un moment politique important, la Révolution cubaine et d'une culture sociale inédite est sans doute le point d'impulsion d'un tel enseignement et d'une telle architecture. Elle doit piquer la curiosité et privilégier l'insolite. Se faire applaudir est le but du jeu. Le récepteur est ravi de découvrir de l'inédit, l'inventeur heureux de montrer son génie. Ce dernier ne flatte pas les sens par des figures harmoniques mais ingénieuses qui ne signifient pas les choses par des moyens communs mais par des moyens figurés, nouveaux et inattendus. L'invention métaphorique devient la marque d'un tempérament original et le meilleur métaphorique, comme l'avance Yves Hersant dans son ouvrage *La métaphore baroque*[3] est celui qui se métamorphose. Rien n'est constant chez l'enseignant qu'est Ricardo Porro. Il peut être tour à tour empathique, narquois, doctrinaire, facétieux, complaisant et ironique. C'est un conteur qui aime les anecdotes. Son enseignement en tant que pratique persuasive a pour fins de toucher et d'instruire. Il s'agit tour à tour de louer ou de blâmer, de conseiller ou de déconseiller, d'accuser ou de défendre, de séduire et de persuader.

Obstacles enfin parce que regarder aujourd'hui cet enseignant qui a été le mien en cours d'Initiation à l'Architecture et en cours d'Histoire de 1985 à 1988 proclamer apprendre l'inutile [4] à ses étudiants, c'est comme me jeter en pâture aux loups. Ces loups m'ont aidé à y voir plus clair[5].

---

[2] Catalogue d'exposition de 11 peintures de la série "Les prisonniers de 1972"Textes de Michel Foucault "La force de fuir" et de Ricardo Porro "Portrait de la crise". Paris, Maeght éditeur, 1973.

[3] Yves Hersant, *La métaphore baroque, D'Aristote à Thesauro,* Seuil, Collection Points, 2001.

[4] Ricardo Porro, « Je vous apprends l'inutile » , Revue *Archivari,* n°3, mai 1984.

[5] Niccio Ordine, *L'utilité de l'inutile,* Manifeste. Suivi d'un essai d'Abraham Flexner, Traduit par : Luc Hersant et Patrick Hersant, Postface de : Abraham Flexner, Les Belles Lettres, 2012.

Introduction

Durant la seconde moitié du XXe siècle, l'enseignement de l'architecture va vivre de profonds changements en Amérique latine et en Europe. La Révolution cubaine de 1959 dévoile ce que cet événement politique a pu impliquer comme questionnements notamment sur l'espace architectural et urbain. À La Havane, l'architecture de la première moitié du XXe siècle marquée par I'influence des modèles étrangers connaît des changements significatifs après la Révolution en jouant un rôle déterminant dans la construction d'une nouvelle identité nationale. Ce moment important annonce les événements de Mai 1968 en France par l'intérêt que portent de nombreux architectes et intellectuels au développement architectural qui s'opère à Cuba sous l'impulsion de Fidel Castro[6]. Cependant, la réforme sociale aboutit à I'emploi de la préfabrication à grande échelle, à la standardisation de l'architecture qui restreignent certaines formes de créativité dans un système économique étatique et centralisé privilégiant une architecture sociale prompte à rejoindre les idées du *Bauhaus* quand la France passe au même moment au constat d'échec de l'urbanisme moderne prôné par les CIAM et au renouvellement de l'enseignement qui appelle de ses voeux un retour à la ville et à l'histoire[7].

L'architecte Ricardo Porro (1925-2014) s'avère être un témoin essentiel de cette période de renouvellement de l'enseignement de l'architecture à Cuba comme en France. Né en 1925 à Camaguey sur l'île de Cuba, il s'inscrit à l'Université de La Havane en 1942 dès l'obtention de son diplôme de fin d'études secondaires afin d'y poursuivre des études d'architecture. Il invite Walter Gropius à venir donner une conférence et participer à un atelier en 1949 et obtient son diplôme en 1950 en projetant une villa miesienne qui sera construite. Obtenant une bourse afin de poursuivre ses études, il opte pour intégrer l'Institut d'Urbanisme à Paris et est sélectionné en 1951 pour participer à la première école d'été des C.I.A.M à Venise. En 1952, il rentre à La Havane et construit plusieurs villas privées avant de fuir pour le Vénézuela en 1958 suspecté par Battista d'avoir fomenté la Révolution cubaine avec quelques intellectuels. Carlos Raoul Villanueva, éminent membre des CIAM le recrute comme assistant et comme architecte de la *Banco Obrero,* maître d'ouvrage des nombreuses unités de voisinage de Caracas. L'architecte vénezuélien vient de finir la cité universitaire, manifeste de la synthèse des arts. Ayant pris connaissance de cette collaboration, Fidel Castro demande à Ricardo Porro de rentrer à Cuba afin d'aider à réouvrir l'école d'architecture alors en berne et de projeter les écoles d'art qu'il lui commande. Dès 1963, suite à un ouragan dévastateur et à son alliance avec les soviétiques qui lui vendent un procédé de préfabrication, Castro change la trajectoire de ses réformes et sa vision de l'architecture. Ricardo

---

[6] Voir à ce sujet le contenu des conférences issues de cette publication de l'UIA *L'architecture dans les pays en voie de développement. Septième congrès de l'Union internationale des architectes*, La Habana, Cuba, septembre 1963. « El congresso de UIA, la Habana », Revue *Arquitectura Cuba,* n°330, 1965 et Pierre Vago, *1948-1998, UIA,* Paris, Les éditions de l'Epure, 1998.

[7] Voir à ce sujet la thèse d'Ana Margarita Quintero Pérez sous la direction de Claude Massu, La Havane, 1959-1979 : l'architecture sociale de la révolution cubaine : l'architecture face à l'histoire : de la quête d'une identité nationale à la standardisation de la construction, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2010.

Porro quitte l'école d'architecture et ne peut terminer le projet des écoles d'art. Arrivé durant l'été 1966 à Paris, il donne quelques conférences en Histoire et théorie au Grand Palais et est recruté par Louis Arretche comme assistant. Il est également consultant pour le concours sur le projet des Halles auquel répondent Arretche, Castex et Panerai en 1967. Dès lors, il participe à de nombreux concours[8] avec André Mrowieck, architecte polonais qui a gagné celui du Monument pour la Baie des Cochons à Cuba en 1963. Appelé par Marc Emery, il monte un atelier à l'École Spéciale de 1968 à 1970. Dans le même temps, il enseigne l'Histoire tout en étant étudiant en 1969 à UP3 aux côtés de Castex et Panerai. Il y obtient une équivalence de diplôme à l'occasion duquel il présente son premier projet en Europe, le centre d'art à Vaduz destiné aux oeuvres surréalistes et construit pour le mécène cubain d'origine allemande Robert Altman. En 1970, il enseigne l'Histoire de l'Architecture à UP8 et dès 1971, il est recruté par Jean-Pierre Halevy à l'École d'Architecture de Strasbourg qu'il quitte pour UP6 après le déclenchement d'une grève et ce jusqu'en juillet 1976. Recruté à Lille toujours par l'intermédiaire de Jean-Pierre Halevy, il y restera jusqu'à la fin de sa carrière d'enseignant en 1990. De fait, trois périodes se distinguent de ce parcours : celle de la formation de Ricardo Porro de 1942 à 1952, celle d'un moment de recherche et de construction de son enseignement théorique et pratique de 1958 à 1975 qui s'enchevêtre avec les débuts de son enseignement à Caracas, La Havane, Paris et Strasbourg et enfin celle de la création de « L'école de Lille », une école dans l'école de 1976 à 1990. Les deux dernières périodes coïncident avec une période de renouvellement de l'enseignement de l'architecture.

Sur sa période de formation (1942-1952), Ricardo Porro a été oublié par l'histoire alors qu'il est un témoin essentiel de l'enseignement de Walter Gropius, de l'influence de la leçon de Gaston Bardet en Amérique latine et enfin de l'enseignement organisé par les CIAM qui va de la première école d'été à Venise présidée par Ernesto Nathan Rogers et Franco Albini à la leçon de Carlos Raoul Villanueva. Sur sa pensée qui mènera à un enseignement théorique et pratique, une thèse américaine, celle de Mariano Alemany, *The Architecture of Ricardo Porro: questions of form and content*[9] publiée en 1995 examine à partir des *Principes fondamentaux de L'Histoire de l'art* de Wöllflin et ses cinq catégories antithétiques la théorie de Ricardo Porro en dévoilant la tension et la contradiction entre classique et baroque dans l'architecture des écoles d'art et du Centre d'Art de Vaduz. Il en conclut que celle-ci montre des traits maniéristes et complexes qu'il étaye avec l'ouvrage *Complexity and contradiction*[10] de Robert Venturi, un des précurseurs du postmodernisme. Le travail personnel de fin d'études d'Alexandre Dreysse intitulé *Ricardo Porro : une architecture, un langage*[11] soutenu en 2003 montre que Ricardo Porro, en utilisant un langage personnel,

---

[8] Notamment l'Université de Villetaneuse en 1966, le Musée de l'Air et de l'Espace et une Maison de la culture en 1967.

[9] Mariano Alemany, *The Architecture of Ricardo Porro: questions of forms and content*, 1995, 1016 p. Master of Architecture thesis, School of Architecture. New Jersey Institute of technology (first advisor Donald Wall, Second advisor Pater C. Papademetriou, Third Advisor Mark A. Hewitt)/ Téléchargeable sur https://digitalcommons.njit.edu/theses/1138/

[10] Robert Venturi (1971), *De l'ambiguïté en architecture*, traduit par Maurin Sclumberger et Jean-Louis Vénard, Éditions Dunod, Paris, 1999.

[11] Alexandre Dreysse, Ricardo Porro : une architecture, un langage, TPFE encadré par Jacques Vasseur, École nationale supérieure de Paris Belleville, Paris, 2003.

développe une méthode basée sur la superposition d'images poétiques et spirituelles et la fonctionnalité d'un bâtiment. Celui de Claire Delbet en 2018 intitulé *Masculinité/Féminité : le discours de l'architecte entre symboles et anthropomorphisme*[12] montre que que dans sa géométrie figurative ou symbolique, mais aussi et surtout à travers la façon dont l'architecte présente ses projets apparaissent les nombreux archétypes du féminin et du masculin présents dans l'architecture. Enfin, la même année, le mémoire de Master Lettres, Langues, Écritures de l'auteure de cette thèse, intitulé *Ricardo Porro*, *une exception dans l'architecture moderne*[13] s'intéresse aux phénomènes littéraires et artistiques qui ont conditionné l'architecture de Ricardo Porro, notamment le romantisme allemand, le néo-baroque de Severo Sarduy, mais également la littérature latino-américaine de Lezama Lima, l'histoire de l'art allemande et enfin l'histoire de l'architecture notamment celle de Bruno Zévi. Ce mémoire de recherche montre la volonté de l'architecte d'établir des liens entre idée et matérialité dans l'architecture, de s'employer à faire une architecture qui reflète de façon claire et explicite ses principes de conception, c'est-à-dire à réaliser une « architecture parlante ». L'auteure de cette thèse publie un article en 2021 dans le cadre du programme HEnsA20[14] et intitulé « L'enseignement de Ricardo Porro et l'interprétation du schéma panofskien [15]» qui traite de l'articulation entre théorie et pratique dans son atelier.

Sur l'enseignement de Ricardo Porro, Patrice Goulet mène soixante entretiens entre l'année 1978 et l'année 1984 et publie plusieurs articles issus d'une sélection d'entretiens notamment celui de 1981 dans la revue *AMC* intitulé « L'école de Lille [16]» dont le contenu dévoile l'organisation de l'atelier et dans lequel Goulet laisse la parole aux élèves de l'architecte, celui de 1982 sur la « Défense et illustration du romantisme [17]» qui montre qu'il est possible d'envisager une autre histoire de la modernité architecturale dans laquelle se situe Ricardo Porro, celui de 1984 issu de la Revue *L'architecture d'Aujourd'hui* et intitulé « Les leçons de Venise [18]» qui montre combien la ville italienne est une référence importante pour la méthode de conception de Ricardo Porro, celui du catalogue d'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982*[19] dans lequel sont mis en valeur les travaux des étudiants de « L'école de Lille » notamment ceux projetés pour la ville de Dunkerque et celle

---

12 Claire Delbet, Masculinité/ Féminité - Une lecture de l'oeuvre de Ricardo Porro à travers son discours : le discours de l'architecte entre symboles et anthropomorphisme, Mémoire de Master de l'école d'Architecture de Paris Belleville, 2018.

13 Catherine Giuli, *Ricardo Porro, une exception dans l'architecture moderne*, Mémoire de Master Lettres Langues Écritures dirigé par Vincent Vivès, UPHF Valenciennes, 2018.

14 Cette recherche a débuté en 2016 et s'est terminée en 2021. https://chmcc.hypotheses.org/2544

15 « L'enseignement de Ricardo Porro et l'interprétation du schéma panofskien », CHMCC [en ligne], mis en ligne le 15/07/2021. URL : https://chmcc.hypotheses.org/11507

16 Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

17 Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, p. 68.

18 Ricardo Porro et Patrice Goulet, « Les Leçons de Venise » , *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°234, septembre 1984.

19 Catalogue d'exposition *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982.

d'Amiens, enfin celui de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* la même année intitulé « École de Lille » qui traite du projet de diplôme de Miguel Acosta, Pascal Marchant, Serge Théret et Jean-Louis Haccart[20] sur Barcelone. Enfin, l'article de l'auteure intitulé « Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro : vers une théorie et une pratique critique de l'architecture [21]» dans le cadre de la recherche ANR Histoire de l'Enseignement de L'Architecture et l'axe « Pédagogie et enseignement, une réévaluation » témoigne de la dimension critique de l'enseignement de Ricardo Porro. De ces travaux sur la formation, la théorie et l'enseignement de Ricardo Porro émerge une question centrale qui serait celle d'une posture, d'une théorie et d'un enseignement qui appellent une architecture symbolique signifiante postmoderne.

Plus généralement, au sujet de la période de formation de Ricardo Porro (1942-1952) qui est marquée par la confrontation de modèles comme la tradition des Beaux-Arts, l'enseignement du Bauhaus, de l'Institut d'urbanisme de Paris et des membres des CIAM, Pedro Martinez Inclan dans la revue *Arquitectura* publie un article sur les fondements de l'enseignement de l'architecture à Cuba[22] en 1948 alors que Ricardo Porro est son élève. Manuel Cuadra publie des entretiens de divers protagonistes de l'enseignement de l'architecture à l'Université de La Havane lorsque Ricardo Porro y étudiait[23]. Les travaux d'Amandine Diener sur l'enseignement des Beaux-Arts[24] et l'Institut d'Urbanisme[25] qui concernent cette période permettent de mieux comprendre les apports pédagogiques de ces deux formations à Cuba. D'autre part, les travaux de l'historien de l'art argentin Angel Guido sont largement diffusés dans les écoles d'architecture d'Amérique latine et en particulier celle de La Havane. Angel Guido véhicule les idées de l'historien de l'art allemand Heinrich Wölfflin avec cet ouvrage intitulé *La Arquitectura hispanoamericana a traves de Wölfflin*[26] et sa haine de Le Corbusier avec l'ouvrage *La machinôla-*

---

[20] Miguel Acosta, « École de Lille : projet de diplôme de Miguel Acosta, Pascal Marchant, Serge Théret et Jean-Louis Haccart ». *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 224, décembre 1982, p. 64-69.

[21] Catherine Giuli. Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro : vers une théorie et une pratique critique de l'architecture RECHERCHE ANR Histoire de l'Enseignement de L'Architecture AXE 2 : Pédagogie et enseignement, une réévaluation. ENSAPL - LACTH. 2023. ⟨hal-04260458⟩

[22] Pedro Martinez Inclan, « *Fundamentos de la enseñanza de la arquitectura en Cuba* », revista *Arquitectura*, noviembre-diciembre 1948, n° 184-185, año XVI, pp. 277-278.

[23] Manuel Cuadra, La Arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018, De primera mano : entrevistas con sus protagonistas y cronistas, https://www.uni-kassel.de/upress/online/OpenAccess/978-3-7376-5091-5.OpenAccess.pdf.

[24] Amandine Diener, « *L'Enseignement de l'architecture a l'école des Beaux-Arts au XXe siècle. Une lecture des règlements et de la pédagogie (1863-1968) »* , thèse en Histoire de l'Architecture, Université de Strasbourg. 2017. L'enseignement de l'architecture aux Beaux-Arts, Entre réformes et traditions, Éditions PUR, Collection Art et société, février 2022.

[25] Amandine Diener, *Enseigner l'architecture aux Beaux-Arts (1863-1968) : entre réformes et traditions*, préface de Anne-Marie Châtelet, PUR, coll. « Art et société », 2022, 420 p.

[26] Angel Guido, *La Arquitectura hispanoamericana a traves de Wölfflin* Trabajo presentado en el IIIº Congreso Panamericano de Arquitectos, reunido en la ciudad de Buenos Aires en el mes de julio de 1927. Edité par Cruz del Sur, 1927.

trie de Le Corbusier[27]. Gaston Bardet entame comme Walter Gropius une tournée en Amérique latine. Principal théoricien de l'urbanisme des années 1930 aux années 1950 et attaché à la vision vitaliste de la ville de son maître Marcel Poète[28], il n'a de cesse de s'opposer à Le Corbusier. Sur l'enseignement de Gaston Bardet, l'ouvrage *Le Nouvel Urbanisme*[29] montre La réception en France des pratiques fondées sur le concept d'unité de voisinage (1945-1970). Robert Auzelle prolonge l'enseignement de Marcel Poète et de Gaston Bardet lorsque Ricardo Porro étudie à l'Institut d'urbanisme de Paris. Sur l'héritage des modernes, Joaquin Medina Warmburg témoigne des apports de Walter Gropius en Amérique latine au cours des années 1950[30]. En février 1950, *L'Architecture d'Aujourd'hui* consacre son numéro à « Walter Gropius et son école ». L"architecte y publie un article intitulé « Plan pour un enseignement de l'architecture » dans lequel il précise en 12 points son « plan transitoire d'éducation architecturale ». Sur le leg des CIAM, l'ouvrage d'Eric Mumford, *The CIAM Discourse on urbanism, 1928-1960*[31] et celui de Leonardo Zuccaro Marchi, *The Heart of the City, Legacy and complexity of a modern design area*[32] sont précieux, l'un quant au discours des CIAM au début des années 1950 et l'autre quant à la première école d'été à Venise. Les travaux de Le Corbusier comme *Urbanisme*[33] publié en 1924 ou encore *La Charte d'Athènes*[34] publié en 1943 ainsi que l'ouvrage *L'Italie de Le Corbusier*[35] aident à mieux comprendre les motivations de le Corbusier montrées lors de la première école d'été à Venise, notamment l'application systématique de la grille de la Charte d'Athènes. La thèse Ernesto Nathan Rogers e le *preesistenze ambiantali, itinerario teorico* (1948-1954)[36] éclaire l'enseignement de l'architecte italien lors de l'école d'été de Venise et définit ce concept. L'ouvrage La modernité critique, autour du CIAM 9 d'Aix en Provence[37] est précieux quant aux formes et aux définitions de ce courant développé par le Team Ten qui reconsidère l'héritage des modernes. Proche de la pensée de Wright, l'historien de l'architecture Bruno Zévi publie son ouvrage

---

27 Angel Guido, *La Machinolatrie de Le Corbusier*, Edité par Edición de Giró y Scoppetta, imprimeurs, Rosario. Argentina, 1930.

28 Grégory Busquet, Claire Carriou. Entre art et science, l'histoire à l'Institut d'urbanisme de l'Université de Paris (1919-1971). Espaces et sociétés (Paris, France), 2007, 130, pp.57-70. 10.3917/esp.130.0057 .halshs-00458184

29 Gaston Bardet, *Le Nouvel Urbanisme*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1948.

30 Joaquin Medina Warmburg, *Walter Gropius, proclamas de modernidad, escritos y conferenci*as, Reverté, 2018.

31 Eric Mumford, *The CIAM Discourse on urbanism,* 1928-1960, The MIT Press, Cambridge, London, 2000.

32 Leonardo Zuccaro Marchi , *The Heart of the City, Legacy and complexity of a modern design area,* Éditions Routledge, 2018.

33 Le Corbusier, *Urbanisme,* Edition, 5 ; Publisher, G. Crès & cie., 1924.

34 Le Corbusier (1933)*, La Charte d'Athènes des CIAM*, Éditions De Minuit, Collection Forces vives, 1957.

35 *L'Italie de Le Corbusier,* Fondation Le Corbusier - Collection Rencontres de la Fondation Le Corbusier, 2010.

36 Thèse de Valeria Lattente, *Ernesto-nathan Rogers. Itinerario teorico, 1948 - 1964,* Université de Bologne, 2010.

37 Jean-Louis Bonillo, Claude Massu, Daniel Pinson, *La modernité critique : Autour du CIAM d'Aix-en-Provence*, Éditions Imbernon, Marseille, 2006.

Verso un'architettura organica, Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni[38] en 1945. Jugeant réductrice la méthode d'Aldo Rossi à l'École d'Architecture de Rome, il en démissionne pour se consacrer à l'édition d'ouvrages théoriques. En 1948, l'ouvrage *Linguaggio moderno dell'architettura : alla ricerca di un codice anticlassico*[39] de Zévi fait la part belle à une autre langue que celle du classicisme : « les bâtisseurs du paléolithique, les maîtres de l'Antiquité tardive et du Moyen Age, les maniéristes et Michel-Ange, Borromini, les protagonistes des Arts and Crafts et de l'Art nouveau, Wright, Aalto, Scharoun… ». Quant à la leçon de Carlos Raoul Villanueva, l'article de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* « Cité universitaire de Caracas[40] » publié en 1951 et l'ouvrage de Sibyl Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva and the Architecture of Venezuela*[41] publié en 1964 présentent le projet de la Cité Universitaire de Caracas, témoignage criant de la synthèse des arts.

La période de recherche théorique de Ricardo Porro débute en 1958 jusqu'à l'année 1975, année qui marque la charnière à partir de laquelle la postmodernité en vient à s'afficher comme label théorique et antimoderne. La pensée de Jürgen Habermas sur la post-modernité – orthographe qu'il choisit – dans son article « La modernité, un projet inachevé[42] » indique une période qui ne serait qu'un épisode ou une crise anecdotique au sein de la modernité. L'ouvrage de Frédéric Jameson intitulé *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*[43] publié en 1991 aide à cerner cette période. L'ouvrage d'Éric Lengereau intitulé *L'état et l'architecture, 1958-1981, Une politique publique?*[44] permet de mieux comprendre les moments qu'a traversés Ricardo Porro en France, notamment sur l'aménagement de l'espace dès la naissance de la Ve République, la naissance d'une nouvelle génération d'architectes garant d'une qualité architecturale au temps de la République gaulienne, les politiques et cultures architecturales sous Pompidou et Giscard et d'appréhender les relations entre l'Élysée, l'IFA, l'enseignement de l'architecture et la recherche architecturale. La pensée de Camillo Sitte (1843-1903) connait un regain de faveur dans les années 1970 après l'échec spectaculaire des grandes réalisations progressistes d'après-guerre et depuis la réhabilitation de la notion de patrimoine urbain. Son ouvrage (1843-1903) *L'art de bâtir les villes*[45] publié en en 1889 ainsi que sa lecture par Françoise Choay en 1977 permettent de comprendre le mépris qu'ont eu les urbanistes progressistes pour ce théoricien représentant pour eux le passéisme alors que pour les théoriciens des villes nouvelles anglaises comme Unwin, il a été au

---

[38] Bruno Zévi, *Verso un'architettura organica,* Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni, Turin, Einaudi, 1945.

[39] *Bruno Zévi, Il linguaggio moderno dell'architettura : alla ricerca di un codice anticlassico*, Einaudi, Turin, 1973.

[40] Cité universitaire de Caracas - Carlos Raoul Villanueva, architecte, *L'Architecture d'aujourd'hui, mars 1951,* n° 34.

[41] Sibyl Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva and the Architecture of Venezuela,* Alec Tiranti, London, 1964.

[42] Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », dans *Critique* no 413, Paris, Minuit, octobre 1981, p. 951.

[43] Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif,* Duke University Press, 1991.

[44] Éric Lengereau, *L'état et l'architecture 1958-1981. Une politique publique?*, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, Picard, Paris, 2001.

[45] Camillo Sitte, *L'Art de bâtir les villes (Der Städtebau nach seinen hünstlerischen Grundsätzen),* 1889.

contraire considéré comme un théoricien original. Son œuvre connait un regain de faveur dans les années 1970 après l'échec spectaculaire des grandes réalisations progressistes d'après-guerre et depuis la réhabilitation de la notion de patrimoine urbain. Il est difficile d'entamer une recherche sur la pensée de Ricardo Porro sans tenir compte des historiens de la *Kunstwissensenshaft*. Les travaux de l'historien de l'art et de l'architecture Heinrich Wölfflin (1864-1945) comme *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*[46] publié en 1886*, Renaissance et Baroque*[47] publié en 1888, réédité en 1967, ou encore *Principes fondamentaux d'Histoire de l'Art*[48] publié en 1915 montrent la volonté de l'historien de l'art de poser la question de la signification en architecture, de mettre en confrontation le classique et le baroque et d'esquisser une psychologie de l'architecture qui prend un essor phénoménologique. Les ouvrages d'Erwin Panofsky (1892-1968) sont également précieux comme *La perspective comme forme symbolique*[49] publié en 1924 qui dépasse la philosophie idéaliste des formes symboliques vers une histoire sociale des catégories de perception et de pensée. Les ouvrages suivants sont publiés par Erwin Panofsky au moment même où Ricardo Porro propose ses premiers cours en France et une compréhension d'oeuvres architecturales depuis une méthode interprétation panofskienne. *L'oeuvre d'art et ses significations*[50] publié en 1957 et traduit en 1969 et ses *Essais d'iconologie*[51] publiés en 1939 et traduits en 1967 proposent une approche particulière et intéressent les historiens de l'architecture. Dans le premier ouvrage sont définis trois niveaux de signification d'une œuvre, les styles, les types et les symboles et sont développés des exemples de méthode appliquée à l'analyse des styles de la Renaissance. Dans le second, Panofsky s'intéresse à l'humanisme de la Renaissance parce qu'il opère un retour aux sources et devient l'agent de cristallisations. Enfin dans son *Architecture gothique et pensée scolastique*[52] publié en 1951 et traduit en 1967, Panofsky montre que les architectes de l'époque gothique s'arment des instruments intellectuels qu'ils doivent à la scolastique et de la somme théologique qui a des homologies structurales avec la cathédrale. Ces ouvrages permettent de saisir l'essence des phénomènes artistiques, historiques et philosophiques à l'origine d'une architecture, essence qui représente la base des conditions de possibilité d'une architecture pour Ricardo Porro. Les travaux de l'architecte Franck Lloyd Wright (1867-1959) comme l'ouvrage *Tes-*

---

46 Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture,* Éditions de La Villette, Collection École d'Architecture de Grenoble, 2004.

47 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, trad. G. Ballangé, Marseille, Parenthèses, 2017.

48 Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux d'Histoire de l'Art,* Paris, Plon, 1952.

49 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* et autres essais Traduction de l'anglais sous la direction de Guy Ballangé Précédé de La question de la perspective de Marisa Dalai Emiliani, Collection Le sens commun. 1976.

50 Erwin Panofsky, L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les «arts visuels», Trad. de l'anglais (Allemagne) par Bernard et Marthe Teyssèdre, Collection Folio Essais (no592), Gallimard, 2014.

51 Erwin Panofsky, (1939) *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance,* Trad. de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Présenté et annoté par Bernard Teyssèdre, Collection Bibliothèque des Sciences humaines , Gallimard, Paris, 1967.

52 Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis, Traduit de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu, 1967 , Collection Le sens commun , deuxième édition revue et corrigée, 216 pages, 48 illustrations hors-texte, Les Éditions de Minuit, 1967.

tament[53] publié en 1957 , *An organic architecture : the architecture of democracy* [54] publié en 1970 , *L'avenir de l'architecture*[55] publié en 2003 et préfacé par Patrice Goulet dont le diplôme soutenu en 1978 porte sur l'architecte américain permettent de comprendre les principes fondateurs de l'architecture organique. L'ouvrage *Complexity and Contradiction in Architecture* [56] de Robert Venturi démontre qu'il est possible d'assurer la complexité et la contradiction sans nuire à la fonction, d'enrichir l'oeuvre d'une ambiguïté. Les travaux de recherche du philosophe et sociologue Henri Lefevre comme le texte *Le droit à la ville*[57] publié en 1967 et l'ouvrage *La production de l'espace*[58] en 1974 concernent le moment de proposition de théorie par Ricardo Porro. L'ouvrage *Henri Lefevre on space*[59] de Lukasz Stanek permet de montrer les interactions à ce moment de recherche théorique entre sociologues, architectes et urbanistes auxquels Ricardo Porro a participé. L'article *Critical Regionalism*[60] de Kenneth Frampton publié en 1983 insiste sur l'importance du contexte local. Les ouvrages de Paolo Portoghesi, *Le post-moderne : l'architecture dans la société post-industrielle*[61] publié en 1983 et le catalogue d'exposition *La présence de l'histoire : l'après modernisme / Festival d'automne à Paris* L'Arsenal[62] publié en 1981 suite à la première biennale d'architecture en 1980 témoigne de l'intérêt que porte Portoghesi à Ricardo Porro puisqu'il figurait parmi les membres susceptibles de former la fameuse *Strada Novissima.* L'ouvrage de Benjamin Chavardès, *L'Italie post-moderne, Paolo Portoghesi, architecte, théoricien, historien*[63] montre que le post-modernisme trouve à l'occasion de la première Biennale d'architecture de Venise en 1980, un moment propice à son expression. Charles Jencks publie son ouvrage *Le langage de l'architecture postmoderne*[64] en 1977 dans lequel figure son

---

[53] Franck Lloyd Wright, *Testament / Frank Lloyd Wright* ; traduit de l'anglais et présenté par Claude Massu, Éditions Parenthèses, Marseille, 2005.

[54] Franck Lloyd Wright, *An organic architecture : the architecture of democracy*, Humphries, London, 1970.

[55] Franck Lloyd Wright, *L'avenir de l'architecture* ; traduit de l'américain par Georges Loudière & Mathilde Bellaigue ; introduction de Patrice Goulet, Paris, Éditions du Linteau, 2003.

[56] Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966 (trad. fr. De l'ambiguïté en architecture, Dunod, Paris, 1976, traduit par Maurin Sclumberger et Jean-louis Vénard).

[57] Henri Lefebvre, « Le droit à la ville », *L'Homme et la société*, vol. 6, n° 1, 1967, p. 29–35

[58] Henri Lefevre, *La production de l'espace*, Anthropos, 1974.

[59] Lukasz Stanek*, Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* , Univ Of Minnesota Press, August 1, 2011.

[60] Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983) edited by Hal Foster, Bay Press, Seattle.

[61] Paolo Portoghesi, *Le post-moderne : l'architecture dans la société post-industrielle, [réd. Rita D'Alessio Grassi] ; [trad. Hélène Rossini],* Electa Moniteur 1983.

[62] Paolo Portoghesi, catalogue d'exposition *La présence de l'histoire : l'après modernisme / Festival d'automne à Paris* L'Arsenal, Éditions L'équerre, 1981, Paris.

[63] Benjamin Chavardès, *Paolo Portoghesi, architecte, théoricien, historien,* PUR, Arts et société, 2022.

[64] Charles Jencks, *Le langage de l'architecture postmoderne,* Denoël, 1984.

fameux *Evolutionary Tree of Post-Modern architecture* qui évoquait initialement le nom de l'architecte Ricardo Porro.

Au sujet du renouvellement de l'enseignement de l'architecture à Cuba, Alfonso Gonzalez et Mabel Matamoros Tum publient un article en 2019 intitulé *La Escuela de Arquitectura de La Habana* Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverria, *en los años '60*[65] qui témoigne d'un nouveau plan d'études appliqué à l'école qui appelle de jeunes enseignants comme Ricardo Porro. L'Historien de l'architecture Roberto Segre publie dans la Revue *Arquitectura y urbanismo* en 2001 un article sur l'École d'Architecture de La Havane et « les années de feu » de la culture architecturale cubaine (1960-1975) dans lequel il est question des enseignements dispensés à partir des années 1960[66]. Il publie un autre article sur l'un des professeurs de Ricardo Porro, Pedro Martinez Inclan[67], diplômé de l'Institut d'urbanisme de Paris. Juan Garcia Prieto[68] s'entretient avec Vicente Lenz et Margot del Pozo, anciens étudiants de l'école d'architecture de La Havane en 2008 dans la Revue *Arquitectura y urbanismo*[69]. Les entretiens de Manuel Cuadra[70] sont également primordiaux quant à la compréhension de cette période d'enseignement à Cuba.

Au sujet du renouvellement de l'enseignement de l'architecture en France avant et après 1968, la recherche ANR EnsArchi sur le renouvellement de l'enseignement de l'architecture après 1968 est engagée en 2018. Les travaux d'Anne-Marie Châtelet, de Jean-Louis Violeau, de Juliette Pommier, de Véronique Patteuw méritent une attention toute particulière. Anne-Marie Châtelet s'intéresse à l'enseignement de l'École d'Architecture de Strasbourg[71] qui concerne une des périodes d'enseignement de Ricardo Porro, Jean-Louis Violeau à deux moments importants liés à la période d'enseignement en

---

65 Alfonso Gonzalez et Mabel Matamoros Tum « *La Escuela de Arquitectura de La Habana* Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverria, *en los años '60 »*, *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XL, núm. 3, pp. 45-60, 2019.

66 Roberto Segre, « La Escuela de Arquitectura, 1960-1975: Los "años de fuego" de la cultura arquitectónica cubana *»* in *Revista Arquitectura y Urbanismo.* 2001, pp. 71-79.

67 Roberto Segre, « Pedro Martínez Inclán (1883-1957). Primer urbanísta cubano, in *Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000, pp.122-126.

68 Entretien de Juan Garcia Prieto avec Vicente Lenz et Margot del Pozo en 2008 dans la Revue *Arquitectura y urbanismo* (Vol. XXII, Nº 1/2001).

69 Revue *Arquitectura y urbanismo* (Vol. XXII, Nº 1/2001). Juan Garcia est architecte, President de la Société d' Arquitecture de la ville de La Havane (UNAICC). Professeur Titulaire adjoint de la Faculté d'Architecture de La Havane, ISPJAE et de la faculté des Arts Plastiques, ISA.

70 Manuel Cuadra, *La Arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018, DE PRIMERA MANO ENTREVISTAS CON SUS PROTAGONISTAS Y CRONISTAS, De primera Mano,* Kassel University Press, 2018. https://www.uni-kassel.de/upress/online/OpenAccess/978-3-7376-5091-5.OpenAccess.pdf

71 Anne-Marie Châtelet, Franck Storne (dir.), *Des Beaux-Arts à l'Université. Enseigner l'architecture à Strasbourg*, Paris/Strasbourg, coédition Recherches/École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, volume I, Histoire et mémoires / volume II, Dessins, 2013.

France de Ricardo Porro, Mai 1968[72] et Mai 1981[73], période de renouveaux pédagogiques[74], Marie-Jeanne Dumont à l'Histoire d'UP8[75], Juliette Pommier à l'enseignement de Bernard Huet[76], Véronique Patteuw[77] et Juliette Pommier[78] à l'enseignement de l'école d'architecture de Lille, aux doctrines et aux diplômes. L'ouvrage de Michel Denès, *Le Fantôme des Beaux-Arts, l'enseignement de l'architecture depuis 1968*[79] montrent le chemin parcouru depuis 1968 et permettent de situer l'enseignement de Ricardo Porro dans son contexte. La thèse d'Ana Châtelier s'interroge sur *Le rôle des enseignants latino-américains dans le renouvellement pédagogique des études d'architecture en France (1969-1992)*[80], la diversité des personnalités qui constituent ce groupe, leur apport pédagogique et architectural, l'adaptation de leurs théories à l'enseignement de l'architecture français. La thèse *Une élite moderne pour l'architecture. Henri Ciriani et les siens*[81] d'Alison Gorel Le Pennec discute de la notion d'élite architecturale au prisme du cas d'étude Henri Ciriani-UNO.

Le parcours de Ricardo Porro suscite une interrogation. Si son enseignement depuis une formation issue de l'enseignement des Beaux-Arts, des apports du *Bauhaus* en Amérique latine et des CIAM s'inscrit en rupture avec la pensée moderne et construit sa pensée depuis la modernité critique en se frottant à la postmodernité, l'ambition de cette thèse à partir de ce constat est de montrer que Ricardo Porro est une figure d'architecte intellectuel engagé dont les idées, les convictions et les ambitions sont à la fois atypiques et emblématiques de l'époque, atypiques parce qu'il adopte une posture en contradiction avec le milieu de l'enseignement et celui de la pratique, emblématique parce que c'est une époque de remise en cause à laquelle il prend part et qu'il n'est pas le seul dans l'aventure des débats. Le contexte dans lequel s'est formé Ricardo Porro et dans lequel il enseigne est l'objet d'une instabilité plus ou moins marquée qui conditionne une position critique de la part de l'architecte et de ses pairs. Afin

---

72 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68,* Paris, Éditions Recherches, 2005, 476 p.

73 Jean-Louis Violeau, Collectif, *Les architectes et mai 81,* Collectif Éditions Recherches, 2011, 304 p.

74 Anne Debarre, Caroline Maniaque, Eleonore Marantz, Jean-Louis Violeau, *Architecture 68, Panorama international des renouveaux pédagogiques,* Collection Vues d'ensemble, Metispress, 2020.

75 Marie-Jeanne Dumont, Antoine Perron, *Pour une pédagogie de l'architecture, 1966-1978,* ZEUG, Collections Arguments, Paris, 2020.

76 Juliette Pommier, *Huet, De l'architecture à la ville, une anthologie des écrits de Bernard Huet,* ZEUG, Collection Arguments, Paris, 2020.

77 Véronique Patteeuw, « L'enseignement du projet et la question des diplômes à l'école d'architecture de Lille (1988-2000) » , ANR EnSarchi, Axe 2, 2023.

78 chmc2 (29 juillet 2021). La fondation de l'UP Lille et l'enseignement post-68. *Politiques de la culture*. Consulté le 4 février 2025 à l'adresse https://doi.org/10.58079/mroj

79 Michel Denès, Le fantôme des Beaux-Arts, Éditions de la Villette; Collection, Penser l'espace ; Parution, 31/12/2001 ; Nb. de pages, 252.

80 Ana Châtelier, *Le rôle des enseignants latino-américains dans le renouvellement pédagogique des études d'architecture en France (1969-1992),* dirigée par Anne-Marie Châtelet et Jean-Louis Violeau, 2023.

81 Alison Gorel Le Gennec, *Une élite moderne pour l'architecture. Henri Ciriani et les siens,* Direction jean-Philippe Garric, 2021.

d'étayer cette hypothèse, l'enseignement de Ricardo Porro est contemplé et interrogé depuis ses sources et au prisme de ces questions cruciales : l'héritage de l'enseignement des Beaux-Arts, celle la figure de l'architecte-artiste, celle de la renaissance de l'atelier et du couple maître/élève, de la place du concours dans l'enseignement, celle de la recherche, celle du retour aux projets après 1968, celle de l'articulation entre la théorie et le projet, celle de la question urbaine, du logement social, de la méthode de conception dont un des concepts, l'unité de voisinage est né dans les années 1930 aux États-Unis et est un héritage de l'École de sociologie de Chicago, celles des voyages d'études perçus comme initiatiques, celle de l'histoire, celle du langage de l'architecture et enfin celle du postmodernisme. Alors que dans les années 1970, plusieurs enseignants se définissent comme historicistes postmodernes comme Bernard Huet à UP8 ou que d'autres comme Henri Ciriani à UP8 ou Henri Gaudin à UP3 contribuent à prolonger et transformer le projet de la modernité, Ricardo Porro semble à la fois se libérer de ces appartenances et surfer sur leurs vagues.

L'étude des sources primaires écrites par l'architecte lui-même est primordiale et se focalise sur la recherche de textes issus de revues cubaines, vénézueliennes, italiennes puis françaises. Grand orateur, l'architecte est peu enclin à l'écriture[82]. Il existe un article publié en 1957 à La Havane dans la Revue *Nuestro Tiempo* dans lequel il est question du « sens de la tradition [83]» . En 1960 à Caracas, il fait un hommage à Franck Lloyd Wright[84] dans l'*aula magna* construit par Carlos Raoul Villanueva à l'Université de Caracas intitulé *Forma y contenido en Wright* et publié dans la Revue *Espacio y forma*. Ce compte-rendu témoigne de l'intérêt de Ricardo Porro pour l'architecture du grand architecte américain en opérant une interprétation d'une sélection de ses projets depuis les *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art* de Wöllflin. Au même moment est publié un compte-rendu de conférence dans la Revue *Intégral* sur l'architecture de Carlos Raoul Villanueva[85], architecte qui lui a permis d'enseigner pour la première fois à Caracas. En 2004, Ricardo Porro rédige un article intitulé « *Enseñar en La Habana* [86]» qui permet de saisir le contexte dans lequel il a enseigné à Cuba au début des années 1960. Un article rédigé par l'architecte sous la forme d'un texte manifeste peu connu et publié par André Bloc dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1965 à l'occasion du Congrès de l'UIA à Paris dans lequel Ricardo Porro donne sa propre définition de l'architecture et propose une organisation des études[87]. Cet article montre d'une part la définition personnelle qu'il donne à l'architecture et d'autre part son engagement sans faille envers la transmission de l'architecture et de l'urbanisme. Un autre article intitulé « Regard sur les ré-

---

[82] Il le dit dans un entretien de la revue *AMC* n°36, 1975, pp. 63-73.

[83] Ricardo Porro, « El sentido de la tradición », *Revista Nuestro Tiempo*, 16, ano IV (mars-avril 1957).

[84] Ricardo Porro, *Forma y contenido en Wright,* Revue *Espacio y Forma* n°8*, revue de la Faculté d'architecture et d'urbanisme de Caracas. 1960* . Source: *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

[85] Ricardo Porro, « L'architecture de Carlos Raoul Villanueva », *Revista Integral*, n°13, 1959.

[86] Ricardo Porro, « Enseñar en La Habana », Revista *Encuentro de la cultura cubana*, 2004.

[87] Ricardo Porro, « Écoles d'art à la havane », *L'Architecture d'aujourd'hui,* 1965, mars, no 119, p. 52-55.

ponses de jeunes architectes français à l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres [88]» est publié par André Bloc quelques semaines après l'arrivée en France de Ricardo Porro en septembre 1966 dans la revue *Aujourd'hui France, Art et Architecture.* En novembre 1968, il répond à l'enquête de Françoise Choay « La ville et l'imaginaire » dans la *Revue Preuves* avec un article intitulé « La ville, objet symbolique ». Deux compte-rendus de conférences et débats lors de séminaires organisés par le centre de recherche d'architecture, d'urbanisme et de construction ayant pour objet l' « Étude des besoins fonctionnels de l'homme : en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural » sont publiés en 1968 et 1969. Y participent le philosophe et sociologue Henri Lefevre, le sociologue Henri Raymond, le philosophe Roland Barthes ainsi que des architectes comme Anatole Kopp ou Bernard Huet. L'un a pour thème « Marquage et appropriation de l'espace », l'autre « Architecture, mythe et idéologie ». Ricardo Porro y communique sur la « Signification en architecture [89]» et la « Forme et contenu en architecture [90]». Il est à ce moment-là professeur à l'École Spéciale et prépare sa soutenance de diplôme français à UP3. Un autre texte est publié en 1969 alors qu'il est enseignant à UP3 toujours dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* et intitulé « Un enseignement de l'Architecture [91]», titre qui montre la conscience de l'architecte de proposer un enseignement atypique. En 1973, Ricardo Porro écrit un texte de présentation de l'exposition du peintre Rebeyrolles et intitulé « Portrait de la crise [92]», sentiment qu'il partage avec le philosophe Michel Foucault dans ce catalogue d'exposition. Il existe également un rapport de recherche du CEDRA daté de 1975 suite aux rencontres pédagogiques ayant eu lieu entre le 17 et le 20 Juin 1974[93] dans lequel est publié un compte rendu de communication de Ricardo Porro intitulée « Aspects du contenu ». Ces rencontres pédagogiques permettent de s'interroger sur la façon d'enseigner l'histoire et la théorie de l'architecture après 1968 et de réfléchir de façon commune à la rupture avec le système des Beaux-Arts. Sont également présents Jean-Louis Cohen, Roland Castro, Diana Agrest, Philippe Boudon, Antoine Grumbach, Manfredo Tafuri, Bruno Queysanne. Ricardo Porro publie à la suite de ces rencontres un article intitulé « Cinq aspects du contenu [94]» dans la Revue italienne *Psicon* en Janvier 1975. Ricardo Porro s'exprime en 1976 au sujet du Centre Beaubourg avec Claude Parent qu'il côtoie depuis son arrivée à Paris. Cet entretien est placé en confrontation avec celui de Jean

---

[88] Ricardo Porro, « Regard sur les réponses de jeunes architectes français à « l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres **» ,** Revue *Aujourd'hui France,* Art et Architecture, n°54, p. 6.

[89] Ricardo Porro, « Signification en architecture », Les besoins fonctionnels de l'homme : Séminaire n° 2, marquage et appropriation de l'espace. 14-15 décembre 1968.

[90] Ricardo Porro, « Forme et contenu en architecture », Les besoins fonctionnels de l'homme : Séminaire n°3, Architecture, mythe et idéologie. février 1969.

[91] Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture «, *L'Architecture d'Aujourd'hui n° 143,* avril-mai 1969, pp. 67-71.

[92] Ricardo Porro, « Portrait de la crise », *Derrière le miroir*, n° 202. Rebeyrolle, Les prisonniers. Paris, Maeght, 1973. In-folio de 22-[2] pages, en feuilles sous couverture lithographiée.

[93] Ricardo Porro, Histoire et théories de l'architecture : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; Diana Agrest ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Institut de l'environnement, paris, 1975.

[94] Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne Psicon, n°2/3, Janvier 1975.

Prouvé, président de jury du concours[95]. Plus qu'un article, c'est un essai qui présente sa théorie. En 1981, Ricardo Porro relate dans un article de la revue L'*Architecture d'Aujourd'hui* sa participation avec deux étudiants de « L'école de Lille » à un concours de logements pour la ville de Calais[96]. Il existe un ouvrage intitulé *Les cinq aspects du contenu*[97] publié en 1993 par l'IFA où Patrice Goulet dirige le département Création-Diffusion depuis 1989 et qui déploie les réflexions de Ricardo Porro sur l'oeuvre d'art et sur la symbiose entre la forme et le contenu.

La recherche se concentre ensuite, pour la période qui va de 1942 à 1952 qui concerne la période de formation de l'architecte, sur la revue cubaine *Arquitectura,* organe officiel du collège des architectes. Elle permet de comprendre la politique architecturale à Cuba et l'état de son enseignement durant cette période. Les compte-rendus des conférences des différents congrès panaméricains d'architecture sont précieux quant aux échanges transculturels avec l'Europe, de même que les articles d'un des professeurs d'Histoire de Ricardo Porro, Joaquim Weiss, sur l'enseignement de l'architecture à Cuba[98] et l'hommage qu'il fait à un autre professeur de Ricardo Porro, Pedro Martinez Inclan[99] diplômé de l'Institut d'Urbanisme de Paris montre quelles sont les préoccupations en urbanisme au moment où Porro étudie. Pedro Martinez Inclan questionne la tradition et la modernité[100] et les relations entre la Charte d'Athènes et la Charte de La Havane[101]. Enfin, il s'exprime sur les fondements de l'enseignement de l'architecture à Cuba[102]. La diffusion des idées de Gaston Bardet est mentionnée dans cette même revue par les articles « *Urbanismo* », « *Del urbanismo al acondicionamiento* », « *Las grandes problemas del urbanismo* », « *Las cincos fases del establecimiento de un plano de acondicionamiento* », *« Principios de un plano nacional de urbanismo » et « El acondicionamiento de las aglomeraciones »* tous publiés en 1946 [103]. Le discours de Weiss sur la présentation de la conférence de Walter Gropius donnée à La Havane en 1949 est publié dans cette même revue[104]. Victor Morales rédige un article sur l'enseignement de Gropius et intitulé « *Walter Gropius,*

---

95 Ricardo Porro, Claude Parent et Jean Prouvé, « Beaubourg », Revue *L'architecture française,* n°398, 1976, pp.20-22.

96 Ricardo Porro, « Les cavaliers de l'apocalypse », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 215, juin 1981, pp.44-47 .

97 Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu :* Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

98 Joaquin E. Weiss, « La ensenanza de la Historia de Arquitectura », Revue *Arquitectura,* n°177, avril 1948, pp.110-113.

99 Joaquín E. Weiss (1949), « *Homenaje al Profesor Emeritus Pedro Martinez Inclan en la Universidad Nacional* », *Arquitectura,* XVII, 197, diciembre 1949, La Habana, pp. 351-354.

100 Pedro Martinez Inclan, *« Arqueologia versus Arquitectura »,* revista *Arquitectura* n°150, enero 1946, pp. 6-13.

101 Pedro Martinez Inclan, *Codigo de urbanismo, Carta de Atenas, Carta de La Habana*, Imp. P. Fernadez y Cia, La Habana, 1949.

102 Pedro Martinez Inclan, « *Fundamentos de la enseñanza de la arquitectura en Cuba* », revista *Arquitectura*, noviembre-diciembre 1948, n° 184-185, año XVI, pp. 277-278.

103 Gaston Bardet, « *Urbanismo* », revista *Arquitectura*, mayo 1946. « *Del urbanismo al acondicionamiento* » , revista *Arquitectura* junio 1946« *Las grandes problemas del urbanismo* », revista *Arquitectura* julio 1946, « *Las cincos fases del establecimiento de un plano de acondicionamiento* », revista *Arquitectura,* août 1946, *« Principios de un plano nacional de urbanismo »,* septiembre 1946, *« El acondicionamiento de las aglomeraciones »* nov-dec 1946.

104 Joaquin E. Weiss, «Discurso de présentation de la conferencia de Gropius en el Colegio de Arquitectos » Revista *Arquitectura* n°189, abril 1949.

Diez conceptos básicos por la enseñanza de la Arquitectura[105] » tandis que Manuel Carrera publie l'entretien mené par Ricardo Porro et deux autres étudiants et intitulé « *Charla con Gropius* [106]» lors duquel il est question de tradition et modernité. Rafael Marquina publie lui la conférence que donne Gropius sur le thème de l'unité de voisinage[107]. L'année suivante, Walter Gropius publie son « Plan pour un enseignement de l'architecture [108]» dans lequel il précise en 12 points son « plan transitoire d'éducation architecturale ». Le projet de diplôme de Ricardo Porro en 1950, une villa miesienne[109], est publié dans la revue *Arquitectura*.

Dans un second temps, la recherche de traces sur la formation et l'enseignement de Ricardo Porro à Cuba est nécessaire ainsi que la consultation de son dossier administratif qui s'avère très complet et où figurent le nom de ses professeurs et les appréciations obtenues. De même, au sujet de la participation de l'école d'été à Venise de Ricardo Porro, les archives de l'IUAV et les revues italiennes sont consultées. L'article de Gino Valle retrace l'exercice donné à Ricardo Porro et son groupe[110]. La conférence inaugurale de l'école par Ernesto Nathan Rogers et intitulée « *Chi siete voi?* » est publiée dans la revue *«Venezia-Architettura [111]»* en 1953. Franco Berlanda, assistant de Rogers Franco Berlanda, publie ses *Conziderazioni sulla scuola estiva CIAM a Venezia[112]* dans la Revue *Prospettive* la même année. Le texte de Sergio Bettini, « Venise et Wright », paru pour la première fois dans la revue *Metron* en 1954 relate l'expérience de Wright au sujet de la Fondation Masieri. Cette expérience est fondamentale chez Ricardo Porro de même que la conférence à laquelle il assiste de Le Corbusier intitulée à « À propos de Venise[113] ». Le journal d'Ionel Schein qui a participé également à cette école d'été permet de saisir l'apport de ce moment important et critique dans la formation de Ricardo Porro[114]. L'article « Franco Albini opina… [115]» dans la revue *Espacio* relate le moment où Ricardo Porro répond avec l'architecte Miguel Gaston et Franco Albini au concours d'urbanisme pour La Havane Est.

---

[105] Victor Morales, « Walter Gropius, Diez conceptos básicos por la enseñanza de la Arquitectura », Revista *Arquitectura*,n°194, septembre 1949, p. 262 et 263.

[106] Manuel Carrera, « Charla con Gropius » , Revista Arquitectura 189, abril 1949, pp. 100-101. « Ricardo Porro, « Charla con Gropius », *Revista nacional de Arquitectura,* 97, Enero 1950, p. 39-42.

[107] Rafael Marquina, « La conferencia de Walter Gropius", revista *Arquitectura n°189,* 1949, pp. 103-104.

[108] Walter Gropius, « Plan pour un enseignement de l'architecture » dans la Revue *Architecture d'Aujourd'hui, n°28,* février 1950.

[109] « Una obra del arquitecto Ricardo Porro », Revue *Arquitectura* n°220, novembre1951, p. 474-475.

[110] Gino Valle, « Il collegamento venezia-terraferma, tema per il CIAM », Rivista *Pirelli*, Année V, n°6, diciembre 1952.

[111] Ernesto Nathan Rogers, "*Chi siete voi? » ,* revue *«Venezia-Architettura »* n°3, 1953.

[112] Franco Berlanda, *Conziderazioni sulla scuola estiva CIAM a Venezia dans la Revue Prospettive,* n°5, 1953.

[113] Le Corbusier, « À propos de Venise »,*Giornale economico*, introd. E. R. Trincanato, septembre 1952, p. 429-438 et dans *Venezia Architettura.* N°1. 1952. pp. 6-9.

[114] Ionel Schein, *Journal de l'école d'été de Venise,* 1952. Fonds Ionel Schein du FRAC Centre Orléans.

[115] « Franco Albini opina… », *Espacio* , Havana, May/August 1955, pp.10–11.

Les conférences de Carlos Raoul Villanueva[116] au sujet de ses réflexions sur l'architecture et les architectes lorsqu'il est correspondant membre de l'Académie d'Architecture en France permet de saisir le contexte dans lequel Ricardo Porro a débuté son enseignement à Caracas avec l'architecte vénézuélien[117]. Un autre article, « *La síntesis de las artes* », communication présentée au colloque international de Royaumont intitulée « « Liaison entre les arts. L'Histoire d'une époque (1890-1962)[118] » met en exergue ce trait important de l'architecture développée par les CIAM à cette époque. L'article de 1959 de Sosa Rodríguez, assistant chef de l'atelier dans lequel travaillait Ricardo Porro à Caracas intitulé « *El superbloque y la solución del problema de la vivienda urbana para la clase trabajadora* [119]» et publié par l'organisme *Banco Obrero* montre que Villanueva est passé de la conception de l'unité de voisinage de Bruno Zévi à une conception plus radicale liée à la massification de la production. L'entretien mené par l'auteur de Marivi Ugarte[120] ayant été l'étudiante de Ricardo Porro à Caracas permet de confirmer l'application du concept de l'unité de voisinage dès 1958.

L'enseignement de Ricardo Porro à La Havane est peu documenté puisqu'il ne reste aucune source de la période. L'auteure a procédé à un reportage photographique du projet des écoles d'art à La Havane, projet auquel ont participé de nombreux étudiants entre 1960 et 1965. Il existe un entretien de David Bigelman mené en 2004[121], étudiant de Ricardo Porro qui enseignera et formera ensuite avec Bernard Huet le groupe TAU et qui montre combien Ricardo Porro a entretenu une relation maître/élève et ce dès les débuts de son enseignement. L'auteure en a mené un autre, celui d'Heriberto Duverger[122] malheureusement décédé deux mois plus tard. Les témoins de cette période sont en effet peu nombreux du fait de leur grand âge. L'entretien de Duverger est inédit concernant cette période d'enseignement de Ricardo Porro à Cuba et « L'école hors l'école », une école *sui generis* qu'il a créée sur le chantier des écoles d'art après le triomphe de Fidel Castro. Le discours prononcé par le commandant Fidel Castro Ruiz, premier ministre du gouvernement révolutionnaire et premier secrétaire du Parti Uni de la Révolution socialiste en clôture du VII Congrès des Architectes en 1963 est particulièrement ins-

---

116 Carlos Raúl Villanueva, « Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitectos », conferencia dictada cuando fue elegido miembro correspondiente de la Academia de Arquitectura de Francia, 1954. http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/05reflexiones.htm.

117 Carlos Raoul Villenueva, « Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitecto », Academia de Arquitectura de Francia, París, 1954.

118 Carlos Raúl Villanueva, "La síntesis de las artes", comunicación presentada en el Coloquio Internacional de Royaumont titulado "Liason entre les arts. L'Histoire d'une époque (1890-1962)", Royaumont, 1962, http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/04sintesis.html.

119 Sosa Rodriguez, « El superbloque y la solución del problema de la vivienda urbana para la clase trabajadora », *Banco Obrero,* Departamento Técnico. Boletín No 3, janvier 1959.

120 Giuli/Ugarte, Tome III.

121 David Bigelman, « Lieber Meister », Homenaje a Ricardo Porro, Encuentro de la Cultura Cubana, 2004.

122 Giuli/Duverger, Tome III.

tructif sur le revirement de Fidel Castro quant à sa politique de développement architectural de l'île[123]. Un numéro de la revue *Arquitectura Cuba*[124] relate les communications de ce congrès. L'entretien mené par l'auteure de Gabriella Porro, sa fille, a permis l'élaboration d'un corpus photographique des projets construits ou avortés à La Havane et des projets de concours auxquels Ricardo Porro a participé durant cette période.

Pour ce qui concerne la période suivante dès 1966 et son arrivée en France, l'auteure entreprend une série d'entretiens menés entre 2018 et 2024, tous retranscrits dans le Tome III de cette thèse. C'est tour à tour la parole des étudiants de Ricardo Porro, de ses collègues, des directeurs d'école qui est convoquée. L'entretien de Philippe Gresset[125], l'un de ses premiers élèves en France permet de mettre à jour le contenu de conférences et de cours donnés, pour les premières au Grand Palais en 1967 et pour les seconds à UP3 en 1969. Celui de Philippe Panerai relate la période durant laquelle il a plus particulièrement côtoyé Ricardo Porro, c'est-à-dire de 1967 à 1969. Il est question du concours des Halles dans un article de la revue Marnes « Les territoires de l'architecture. Petit parcours d'analyse urbaine [126]» de 2012. Les archives de l'Unité pédagogique n°3 permettent de comprendre quelle a été la place de Ricardo Porro comme étudiant et enseignant dans cette école qui vient de naître[127]. L'entretien mené par l'auteur de Jean Castex qui est le seul à s'opposer au diplôme de Porro permet de comprendre l'animosité qu'a eu Porro envers cet architecte et enseignant. Dans le numéro 1 de la Revue *Espaces et société* qu'ont créée Anatole Kopp et Henri Lefevre en 1970 – alors que Porro enseigne à l'École Spéciale en atelier et a pour collègue Kopp – est publié un article de Roberto Segre, historien de l'architecture qui prend la place de Ricardo Porro à Cuba quand il quitte l'Université. Cet enseignant se révèle être un des principaux détracteurs de la vision de l'architecture de l'architecte cubain notamment à l'occasion de son article « Signification de l'architecture cubaine dans le monde contemporain [128]». L'entretien de l'architecte et enseignant Guy Rumé, ancien élève de cette école permet de comprendre cette période illustrée par des archives personnelles de l'architecte et enseignant. Ricardo Porro enseigne également l'Histoire à UP8[129] . Les archives de cette école montrent qu'il y a enseigné un an de 1970 à 1971 l'histoire

---

123 Discours prononcé par Fidel Castro Ruiz, premier ministre du gouvernement révolutionnaire et premier secrétaire du Parti Uni de la Révolution socialiste en clôture du VII Congrès des Architectes au théâtre de la CTC le 3 octobre 1963, Département du Gouvernement révolutionnaire, 1963, http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f031063e.html.

124 Estevez Curbelo R. (Ed.) (1964). El VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos. Arquitectura Cuba, 331, 3-4.1er. Encuentro Internacional de Profesores y Estudiantes de Arquitectura. Arquitectura Cuba, 331,10-12. Sesiones de Trabajo del VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos. Arquitectura Cuba, 33,17-21.

125 Giuli/ Gresset, Tome III.

126 Philippe Panerai, « Les territoires de l'architecture. Petit parcours d'analyse urbaine », Revue *Marnes*, Documents d'architecture, volume 2, Éditions La Villette, mars 2012, p.163 et l'entretien mené par l'auteur le 30 novembre 2022.

127 Archives de l'Unité pédagogique n°3 . Archives nationales côtes 20130145/1- 20130145-10.

128 Roberto Segre, « Signification de l'architecture cubaine dans le monde contemporain », Revue Espace et Société, n°1, 1970.

129 Voir à ce sujet les archives d'UP8 au département recherche de cette école. Non répertoriées.

alors que Bernard Huet et Henry Raymond la fonde. Les entretiens d'Olivier Girard et de son beau-frère Mario Gastine[130] permettent de saisir l'appréciation et le contenu des cours de Ricardo Porro auxquels a assisté Edith Girard.

L'auteure mène ensuite une série d'entretiens du directeur, Yves Ayrault et des étudiants de l'École d'Architecture de Strasbourg, école dans laquelle est nommée Ricardo Porro à la rentrée 1971 et qu'il quittera en avril 1975 suite à la grève et à son désaccord avec certains enseignants comme René Tabouret. L'entretien d'Henri Dreysse[131], ancien étudiant de Ricardo Porro relate le moment de ses études en atelier, son diplôme, un projet pour l'Opéra de Sofia et sa participation à des concours. La consultation de son dossier administratif[132] aux Archives nationales permet d'accéder à un *curriculum vitae* jusqu'à 1975 date de son départ de l'École de Strasbourg. 1975 est une date qui correspond à la construction du projet de diplôme français de Ricardo Porro dont la fortune critique est importante. Le centre d'Art de Vaduz est analysé par Joseph Rykwert dans un article de la revue *Controspazio* dont Portoghesi est le directeur intitulé « L'opera di Porro [133]» qui traite des relations entre architecture et sculpture , par Alberto Ferrari dans un article de la Revue *Casabella* intitulé « *Il sogno e il senso come virtu e come impregno*[134] » qui traite de la vertu du signe et du sens en architecture, par Paolo Portoghesi dans un ouvrage intitulé *I Grandi Architetti del Novecento* où figure un chapitre sur l'oeuvre Ricardo Porro) [135] et enfin un entretien publié de Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard « L'Or du Rhin, Entretien avec Ricardo Porro »[136] s'intéresse à la manière de concevoir de Ricardo Porro et en dégagent les contradictions. Edith Girard, David Bigelman et Guy Rumé font partie des étudiants qui ont été petites mains pour ce projet. Un *corpus* photographique issu des archives personnelles de Ricardo Porro permet de documenter cette période. Ricardo Porro participe avec Amine Kabaj, Jean-Robein et Jean-François Dechoux, étudiants de Strasbourg, au projet de concours sur le bassin de la Villette [137] en 1975 publié dans la Revue *Lotus International*. D'autre part, un rapport de recherche du CORDA sous la direction de R.Quincerot et la collaboration scientifique de Philippe Boudon s'intéresse aux « modèles dans la conception architecturale [138]» en 1976 et à la crainte suscitée par l'emploi de ces modèles en tant que concurrents

---

130 Giuli/Girard, Tome III.. Giuli/Gastine, Tome III.

131 Giuli/Dreysse, Tome III.

132 Dossier administratif de Ricardo Porro (Archives nationales côte 20010434/1).

133 Joseph Rikwert, « L'Opéra di Ricardo Porro », *Controspazio,* mars 1970, pp.26-28.

134 Alberto Ferrari, « Il sogno e il senso come virtu e come impregno », revue *Casabella*, n° 397, janvier 1975, pp. 29-41.

135 Paolo Portoghesi, *I Grandi Architetti del Novecento* (chapitre Ricardo Porro), Newton and Compton editori. Roma, 1999.

136 Jacques Lucan, Edith Girard, Olivier Girard, « L'or du Rhin, Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, pp. 63-73.

137 « Ricardo Porro : Anamorphose architecturale », Revue Lotus International n°13, 1976, pp. 121-122.

138 Rapport de recherche du CORDA sous la direction de R.Quincerot et la collaboration scientifique de Philippe Boudon « Les modèles dans la conception architecturale », Philippe Boudon considère l'architecture de Ricardo Porro comme un modèle. École d'Architecture de Nancy, janvier 1976, pp.153-167.

de la liberté individuelle de l'architecture, crainte partagée par Ricardo Porro. Boudon part du principe que l'architecture de Porro est pourtant un modèle, notamment en prenant pour cas le projet de villages de vacances de Ricardo Porro en Yougoslavie auquel ont également participé certains de ses étudiants. Les archives personnelles de l'architecte cubain sur ce projet font partie du *corpus* photographique de cette thèse. Ricardo Porro est recruté à UP6 pour une année et demi[139]. Les archives de l'école permettent de trouver une grille d'équipement donnée à ses étudiants. L'entretien mené par l'auteure d'Amine Kabbaj[140], ancien étudiant d'UP6 est instructif sur cette courte période.

À partir de septembre 1976, Ricardo Porro est recruté à Lille où il a la volonté de faire enfin école et crée une « école dans l'école ». Les archives de l'ENSAPL permettent de saisir la teneur des enseignements reçus par les étudiants. Le débat post-moderne montre une incidence sur son enseignement – il invite Paolo Portoghesi en 1980 à l'école qui l'avait pressenti pour participer au projet de la *Strada Novissima* à la Biennale de Venise la même année et tente d'être acteur dans les décisions pour le projet d'Euralille – ainsi que le retour à l'histoire interprété de façon personnelle depuis un cours d'Histoire et Théorie articulé à la pratique et appuyé par un voyage initiatique à Venise. Il y montre l'exceptionnel au mépris du banal et développe un concept, celui d « un urbanisme de communication », fantôme de l'urbanisme médiéval, construit à partir de celui de l'unité de voisinage. Les archives de Guillaume Danchin permettent de mettre l'accent sur le voyage initiatique à Venise prise comme référence, organisé par Ricardo Porro. Celles de Jean-Pierre Lefevre, maître d'ouvrage de Ricardo Porro notamment sa collection de la Revue *Archivari* dans laquelle ont été publiés les travaux de l'atelier sur Courtrai et Venise[141] montrent l'application du concept d'« urbanisme de communication » en atelier. D'autre part, Patrice Goulet, grand ami de l'architecte cubain, proche d'André Bloc et de Claude Parent dont il deviendra le beau-frère et qui passe son diplôme portant sur l'architecte américain Franck Lloyd Wright en 1978, à l'occasion duquel Ricardo Porro est membre du jury, entreprend une série d'entretiens de 1978 à 1984 qu'il porte à la connaissance de l'auteure. Ces soixante entretiens d'environ 45 mn chacun sont retranscrits au Tome III de cette thèse. Ils permettent de retracer le parcours de Ricardo Porro en tant qu'enseignant et apportent un éclairage particulier sur sa façon d'interpréter les oeuvres architecturales développée en cours d'Histoire. L'auteure a également assisté aux cours d'Initiation à l'architecture et d'Histoire de Ricardo Porro de 1985 à 1988 et en a gardé trace. Ses participations à la recherche Hensa2O sur l'Histoire de l'enseignement de l'architecture pilotée par le Comité d'Histoire du Ministère de la Culture de 2016 à 2020[142] et à la recherche ANR Histoire de l'enseignement de l'ar-

---

139 Voir les archives d'UP6 dans lesquelles il ne subsiste qu'un document de Ricardo Porro, une grille d'équipement issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Archives nationales côte 20110268/6.

140 Giuli/Kabaj, Tome III.

141 *Archivari,* revue trimestrielle d'architecture, n° 3, mai 1984.

142 Programme de recherche 2016-2020 Pour une histoire de l'enseignement de l'architecture au XXe siècle soutenu par le Comité d'histoire et le service de l'architecture de la direction générale des patrimoines, ministère de la Culture.Voir p.3.

chitecture[143] de 2019 à 2023 permettent de montrer quelles sont les sources de la théorie de Ricardo Porro et comment il l'articule à la pratique en atelier dès 1978 et encore quelle est la dimension critique de l'enseignement de Ricardo Porro. Les rapports de diplôme renseignent sur l'articulation entre théorie et pratique en atelier. L'étude d'un enregistrement de diplôme, celui d'Antonio de Souza, Philippe Escudié et Bertrand Lecharny sur la ville d'Anvers en 1983 permet d'en comprendre l'importance. L'auteure entreprend de mener des entretiens des acteurs de « L'école de Lille » quarante années après Goulet. Ces quarante entretiens également retranscrits au Tome III montrent que l'atelier produit des projets critiques de la modernité qui adoptent un langage de l'architecture postmoderne métaphorique du fait de leur complexité et de leurs contradictions mais qui sont davantage enclin à un expressionnisme sombre et complexe qu'à des métaphores ironiques et lisibles.

« L'école de Lille » dénomination choisie par Ricardo Porro pour son atelier devient un vivier pour son agence et une manière d'extrapoler l'enseignement. Vitrine de l'architecte, les projets des étudiants sont un éventaire pour une éventuelle participation du maître à un concours. En 1981, Ricardo Porro et deux de ses étudiants prometteurs participent à un concours pour la ville de Calais. L'entretien mené par l'auteur des deux protagonistes Patrick Fidelle et Patrick Cardon permet de prendre connaissance de ce moment[144]. L'entretien de Miguel Acosta, architecte du Vénézuela venu poursuivre ses études en France en 1982 relate sa participation à un concours avec Ricardo Porro en 1983, l'école de danse de L'Opéra de Paris[145] qui sera publié dans la Revue l'*Architecture d'Aujourd'hui.* Ce concours sera gagné par Portzamparc. Jean-Marie Choquelle participe au concours de l'extension de l'hôtel de ville de Saint Denis que Ricardo Porro perd à une voix prêt. C'est Gaudin qui est choisi. Enfin, Ricardo Porro gagne le concours du collège Elsa Triolet à Saint-Denis en 1986 et construit pour la première fois en France après vint année de purgatoire. Il est de moins en moins présent en cours. L'entretien de l'étudiant Sébastien Gauchet[146] permet de retracer cette période finale de « L'école de Lille » même si Jean-Marie Choquelle perpétuera et adaptera son enseignement jusqu'en 2023.

La maquette davantage qu'une machine à démontrer dans l'atelier devient machine de séduction en tant qu'objet plastique mais également en tant que produit d'appel. Jean-Marie Choquelle et Christian Réal permettent à l'auteur de constituer un *corpus* photographique des projets issus de « L'école de Lille » de 1976 à 1980 lorsqu'ils étaient étudiants de l'atelier. Les entretiens menés de Franck Van der Henst, de Louis-Marie Dumon, de Michel Leblanc et leurs archives personnelles notamment photographiques permettent de retracer l'étude des projets pour Venise et Lille à des fins d'exposition dans le hall de l'hôtel de ville de Lille. Durant les quinze années de vie de l'atelier, les étudiants ont travaillé à

---

[143] ANR EnsArchi : L'enseignement de l'architecture au XXe siècle, Ministère de la culture - Projet ANR / 2019 - 2023 / ACS-AUSser - IPRAUS-AUSser - UMR AUSser (3329 CNRS. Voir p. 3.

[144] Giuli/Fidelle, Giuli/Cardon, Tome III.

[145] Ricardo Porro et Miguel Acosta, « Deux écoles de danse », *L'architecture d'aujourd'hui,* n° 229, oct. 1983.

[146] Giuli/Gauchet, Tome III.

maintes reprises sur le site d'Euralille. Leurs projets montrent une opposition au projet d'aménagement de Rem Koolhaas.

Les diplômes deviennent un moment de célébration du groupe et du professeur. Les entretiens menés par l'auteure de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal qui passent le premier diplôme de l'UP de Lille en 1980 portent sur un contre-projet des Halles en 1980[147]. L'article de Marc Emery *intitulé* « Consultation internationale sur le quartier des Halles, Paris. Ricardo Porro, Renaud de la Noue[148] » montre que Ricardo Porro et son tout jeune associé Renaud De la Noue y répondent de façon concomitante. La présence d'Édith Girard dans les membres du jury témoigne d'une relation d'échanges de longue date entre les deux architectes-enseignants alors qu'ils participent à un concours de logements à Stains pour lequel Ricardo Porro réalisera le projet d'une sculpture[149]. Les entretiens du directeur Gérard Engrand et de Philippe Louguet sont précieux quant à leurs témoignages en tant que collègues assistant aux rendus de diplômes. Celui de Jean-Marie Choquelle l'est en tant qu'étudiant et assistant. Le fait d'avoir des témoignages à quatre décennies d'intervalle de ceux menés par Patrice Goulet permet d'aborder la réception de cette école de manière objective.

De fait, les étudiants se conforment, s'approprient ou se libèrent de cet enseignement exigeant, lourd et contraignant. Si Ricardo Porro se montre pédagogue, s'exprime avec une certaine clarté et développe l'inspiration, les étudiants doivent également avoir une grande motivation, une sensibilité et une culture préalable importante. Les environnements spatial, institutionnel et relationnel marquent les différentes formes de réception de cet enseignement, qu'elles soient de l'ordre de la compréhension des savoirs, de l'appropriation critique et personnelle ou encore d'un rejet, d'une résistance ou d'une transformation des contenus reçus. Ricardo Porro monte un atelier plus ou moins fermé dans un plateau ouvert, configuration qu'a voulue Pierre Eldin, architecte de la nouvelle Unité Pédagogique d'Architecture en 1977. D'autre part, le contenu de son cours théorique donné en module d'initiation à tous les étudiants et préconisé par le directeur Gérard Engrand est peu démocratique puisqu'il développe un *corpus* très orienté. Ricardo Porro manque deux associations, avec Philippe Louguet et avec Jean Robein, son étudiant de Strasbourg, pour incompatibilités. Jean-Marie Choquelle devient l'assistant de Ricardo Porro dans la foulée après Jean Robein qui a pris son envol. La grève fatidique de 1989 contribue à la fin de l'atelier.

L'auteure pose les questions de la construction d'un pensée autonome, celle de son influence sur la pratique professionnelle, celle encore des filiations enseignante, architecturale et formelle. Les cours de Jean-Marie Choquelle témoignent d'un rapport maître/élève flagrant et d'une continuité pédagogique. Ceux d'autres anciens étudiants qui sont devenus enseignants semblent prendre davantage

---

147 Giuli/Choquelle,. Giuli/Réal, Tome III.

148 Marc Emery ,« Consultation internationale sur le quartier des Halles, Paris.Ricardo Porro, Renaud de la Noue », in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, p. 32.

149 « Projet d'Edith Girard et de Byron Mouzas. Sculpture Ricardo Porro ». Source : Revue *AMC. Architecture mouvement continuité,* Juin-aout 1980, n°52/53, p. 60-61.

leurs distances avec les contenus reçus. L'architecture des disciples semble s'éteindre au milieu des années 1990.

Cette micro-histoire d'un personnage hors du commun, architecte, enseignant, sculpteur et peintre est une tentative de montrer comment cet individu s'est positionné depuis une formation classique puis issue de la modernité dans la postmodernité et de comprendre comment s'est construit son enseignement dont les sources sont issues de deux moments historiques majeurs. Puis, en proposant une réduction d'échelle au niveau d'un individu et de son groupe, elle permet de saisir l' implication de cet enseignement dans la période postmoderne et la marge de liberté qu'a conservée l'enseignant Ricardo Porro en s'y adaptant. Le choix de l'auteure est d'illustrer la thèse de manière constante par un *corpus* d'images inédit. Cette saturation des images qui montrent souvent une complexité des maquettes, dessins et projets tente de soulever les contradictions, paradoxes, ambiguïtés inhérents au postmodernisme et à l'architecte.

Repères temporels

Formation (1942-1952)

La Havane (1942-1950)
1942 Entrée à la *Faculté des ingénieurs et des architectes de La Havane*
1947 Révolte des étudiants en architecture/ Autodafé des ouvrages de Vignole
1949 Visite et conférence de Walter Gropius
1950 Diplôme
Paris (1950-1952)
1951 Entrée à l'*Institut d'Urbanisme de Paris*
Cours de Philosophie à la Sorbonne en autodidacte.
Venise (1952)
1952 Participation à la première école d'été des C.I.A.M de Venise

Enseignements/articles/communications (1952-1965)

La Havane (1952-1958)
1952 Article de la Revue *Noticias de arte* « *En defenso de la arquitectura cubana* »
1953 Cycle de conférences sur l'histoire de l'art contemporain à la bibliothèque José Marti de La Havane
1954 Conférence intitulée « L'intégration des Arts » Association des Architectes de La Havane
1954 Conférence intitulée « La tradition en architecture », Association des Architectes, La Havane
1957 Séminaire sur l'architecture vernaculaire « *Las villas pesqueras* » (Les villages de pêcheurs) avec Nicolas Quintana
1957 Article de la Revue *Nuestro Tiempo* « *El sentido de la Tradicion* »

Caracas (1958-1960)
1958 Première expérience d'enseignement avec Carlos Raoul Villanueva à la FAU de Caracas
1960 Conférence « L'architecture de Frank Lloyd Wright », FAU de Caracas
1960 Article « Hommage à Frank Lloyd Wright »
1960 Article « L'architecture de Carlos Raoul Villanueva »
1960 Conférence intitulée « La peinture cubaine contemporaine » , Musée national, Caracas.

La Havane (1960-1966)
1960 Création d'une école *sui generis* à La Havane
1963 Article de présentation de l'exposition de Wifredo Lam
1965 Article de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* sur l'enseignement de l'architecture *AA* 119

Paris (1966-1971)
1967 Conférences au *Grand Palais*
1969 Professeur d'*Histoire de l'Architecture* à UP3
1969 Professeur d'atelier et d'*Histoire de l'Architecture* à l'Ecole Spéciale
1969 Séminaire *Architecture et idéologie* avec Anatole Kopp, Bernard Huet et Henri Lefevre
1969 Article de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* : « Un enseignement de l'architecture »
1970 Professeur d'*Histoire de l'Architecture* à UP8

Strasbourg (1971-1975)
1971 Professeur d'atelier et d'*Histoire de l'Architecture* à l'école d'architecture de Strasbourg
1974 Article « Les cinq aspects du contenu » pour le CORDA

Paris (1975-1976)
1975 Professeur d'atelier et d'*Histoire de l'Architecture* à UP6
1975 Article de la revue *Psicon* : « *Aspetti dell contenuto in architettura* »

Lille (1976-1991)
1976 Professeur d'*Histoire de l'Architecture* et d'Atelier à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille
1976 Article sur Beaubourg avec Claude Parent
1979 Article « La couleur et l'architecture »
1979 Article de son assistant Jean Robein sur un concours de logements à Cergy-puiseux
1980 Encadrement du premier diplôme de Lille (Jean-Marie Choquelle) : contre-projet des Halles de Paris
1981 Article « L'école de Lille » .*AMC*.
1982 Article « Défense et illustration du *Romantisme » , Revue L'Architecture d'Aujourd'hui.*
1984 Entretiens menés par Patrice Goulet sur l'enseignement
1984 Article « Les Leçons de Venise : 15000 logements le long d'un pont ». *AA*.

La Havane
1996 « Five sessions of conferences » à l'ISPJAE

Vaduz
2002 Workshop « *The meaning of tradition* » à la Farhochschule Liechtenstein

Paris
2003 Article tiré d'une communication lors du Colloque *Les espaces de l'homme* au Collège de France

La Havane
2008 *Workshop* à l'ISPJAE

New York City
2010 Conférence au *NYIT-Long Island Campus*

Milan
2012 Communication intitulée « *L'architettura di Guido Canella come la vedo io »*

Venise
2014 *Workshop* à l'IUAV

Naples
2014 *Workshop* à la Faculté d'architecture de Naples

Partie I

Les sources d'une pensée critique :

de l'héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre à la fabrique d'un processus de conception né d'une révolution politique (1942-1965)



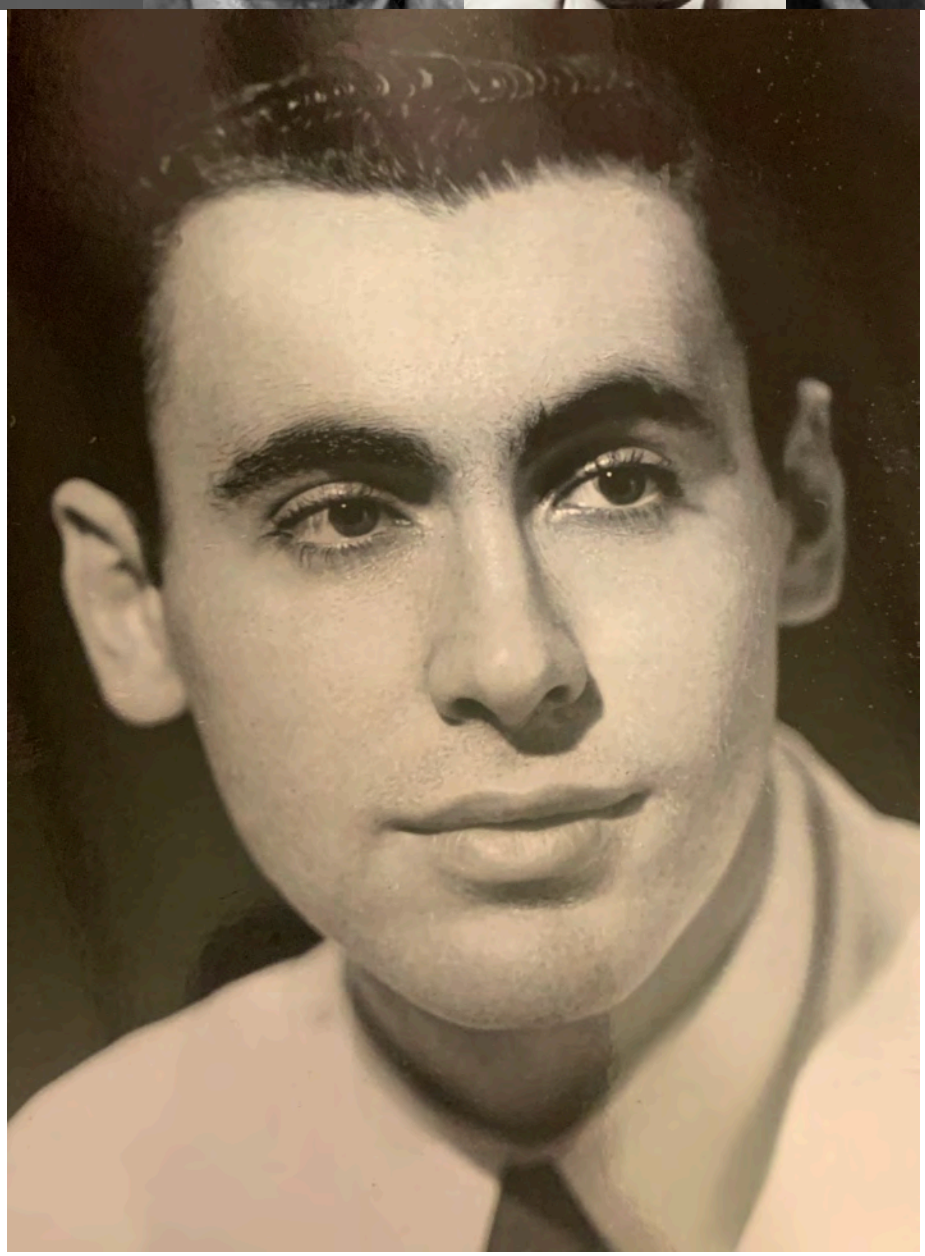


FIG 2 : Joaquim E. Weiss (1894-1968) circa 1950. Source : Revue *Arquitectura Cuba,* 2010.
FIG 3 : Pedro Martinez Inclan (1883-1957).Source : Revue *Arquitectura Cuba*, 2010.
FIG 4 : Walter Gropius (1883-1969) circa 1950. Source : www.bostonhometeam.com
FIG 5 : Mies van der Rohe (1886-1969) Source mobilinolimit.com
FIG 6: Ricardo Porro (1925-2014) *circa* 1950. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

Introduction

La formation de Ricardo Porro peut être abordée comme une série de rencontres avec des personnes, des courants de pensée, ainsi que des oeuvres écrites et construites et être considérée comme un processus initiatique continu :

> Lorsque j'ai quitté Camagüey, ma ville natale, j'étais un fils de bonne famille, et comme tout fils de bonne famille, je suis parti étudier à La Havane. Mon père, chirurgien, m'avait mis dans la tête de faire des études de médecine ce contre quoi j'ai rapidement réagi [FIG 7]. Ma vie est un voyage initiatique, c'est un voyage qui prend du temps, une série d'épreuves qui conduisent à une initiation et à grimper dans les étapes supérieures de l'esprit. Elle est identique à celle d'*Ulysse* dans l'Odyssée, à ce que fut celle de Dante au moment de son voyage pour l'Enfer, Le Purgatoire et le Ciel, celle du personnage de Thomas Mann dans *Mort à Venise* ou encore de l'*Ulysse* de Joyce[150].

Ce processus initiatique débute par une formation académique qui se déroule sur dix années (1942-1952). Porro découvre en 1942 — il a alors 17 ans — un système d'enseignement de type Beaux-Arts dispensé à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane, puis l'approche des Modernes, celle de Gropius avec qui il s'entretient en 1949 ou encore celle de Mies Van der Rohe. À l'obtention de son diplôme en 1950 [FIG 8] , une bourse française et un complément de bourse cubaine lui sont attribués ce qui lui permet de voyager deux ans en Europe afin d'y compléter sa formation. Il fait le choix des Sciences Humaines, la Philosophie à La Sorbonne et l'Urbanisme à l'Institut d'urbanisme de Paris. Ce choix inaugure un enseignement privilégiant le lien des Sciences Humaines et de l'urbanisme, enseignement dont il retient les idées du théoricien Gaston Bardet[151], véhiculées alors par Robert Auzelle[152]. Il rencontre Le Corbusier et Picasso par l'intermédiaire de son ami le peintre cubain Wifredo Lam[153] ce qui le conforte dans le métissage des idées et se sensibilise à l'architecture organique lors de l'exposition

---

150 Propos issus de l'entretien de Juan Luis Morales Menocal avec Ricardo Porro en 2004. Il a été son collaborateur à Paris entre 1993 et 1997 (Son oncle Victor Morales fut le professeur d'atelier de Ricardo Porro à La Havane). Cet entretien est publié dans la Revue *Encuentro de la Cultura Cubana,* n°32, printemps 2004, pp. 11-30. Il est traduit par l'auteur. « *Cuando sali de Camaguey me fui como cualquier hijo de familia bien, me fui a estudiar. Me habían metido en la cabeza que tenia que ser medico, a lo que rápidamente reaccioné. Pero mi vida ha sido sobre todo un viaje iniciatico, es un viaje que se lleva en el tiempo, son una serie de pruebas que conducen a una iniciación y a subir a etapas superiores del espíritu. Mi vida siempre ha sido eso. Come fue la de Ulises en la Odisea, lo que fue la del Dante en su viajecito por el inferno, el purgatorio y el cielo, la del personaje de Thomas Mann en Muerte en Venecia. Otro viaje iniciatico es el del Ulises de Joyce. Mi vida ha sido un proceso de iniciación continuo* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

151 Propos issus de l'entretien de François Chaslin donné en 2011 sur France Culture dans l'émission *Métropolitains, Les jeudis de l'Architecture* à 21mn30. Gaston Bardet est le gendre de Marcel Poète, créateur de l'*Institut d'Urbanisme*. Il y a enseigné.

152 Robert Auzelle enseigne à l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris lorsque Ricardo Porro y suit des cours. (cours de composition urbaine puis de théorie) de 1945 à 1968 et à l'ENSBA de 1961 à 1979 (où il met en place un cours d'urbanisme, dans le séminaire-atelier Tony-Garnier). Il prolonge l'enseignement et les idées de Marcel Poëte et de Gaston Bardet, qu'il a connus à l'IUP. Voir à ce sujet le fonds d'archives Robert Auzelle 242 Ifa, AUZRO.

153 Wifredo Lam (1902-1982), artiste cubain, véhicule l'idée que la culture cubaine est une culture de l'apport permanent, de la transformation permanente. Les années 1940 marquent la création du concept de transculturation de Fernando Ortiz, anthropologue cubain, qui est le mélange des cultures et de leur transformation dans lequel Wifredo Lam va puiser son inspiration. Sa peinture allie modernisme et symboles africains. Lam est un grand ami de Ricardo Porro. Sa première rétrospective a eu lieu à Paris au Centre Pompidou en 2016.

de l'oeuvre de Frank Lloyd Wright aux Beaux-Arts en 1952[154], celle d'Antonio Gaudi à Barcelone dont l'influence sera majeure, d'Asplund et Lewerentz à Stockholm ou encore celle de l'école d'Amsterdam. Il est sensible aux apports des membres italiens des C.I.A.M, en particulier ceux des architectes Ernesto Nathan Rogers et Bruno Zévi qu'il rencontre lors de sa participation à l'école d'été de Venise durant le mois de septembre 1952, dont il retiendra davantage ces préoccupations, celle de la dialectique entre *tradition* et *modernité,* celle de l'architecture *organique* ou encore celle de la spécificité de la structure spatiale vénitienne. L'application stricte de l'enseignement des tenants de la Charte d'Athènes semble alors être problématique pour lui.

De retour à La Havane en 1953, il projette plusieurs villas privées jusqu'en 1957, projets qui marquent déjà un changement et l'affirmation d'une architecture plus personnelle depuis son diplôme et la construction de la villa *Armenteros*. Franco Albini, directeur de l'école d'été des C.I.A.M vient consulter l'équipe que forment Ricardo Porro et Miguel Gaston pour le projet d'urbanisme et d'aménagement de La Havane Est. C'est le premier projet d'urbanisme sur lequel Ricardo Porro travaille. Ces projets d'architecture et d'urbanisme représentent l'aboutissement de sa formation. À la suite de sa participation à un séminaire intitulé *Las Villas pesqueras ,* il publie son premier texte polémique, *El sentido de la tradicion,* en 1957 qui semble être le point d'impulsion de sa future théorie. Carlos Raoul Villanueva, architectes membre des C.I.A.M lui donne sa chance et l'initie à l'enseignement de l'Histoire de l'architecture et à celui de la conception.

Chacune de ces étapes jouent un rôle marquant. Cette succession de rencontres, de voyages et d'apprentissages fait l'objet d'un lent processus d'assimilation où les rencontres et les idées se cristallisent et permet de sélectionner les sources de son enseignement concrétisé par l'école *sui generis* qu'il crée avec ses étudiants à la suite de la révolution cubaine en 1960.

154 Entretien de François Chaslin à 26mn20, *op.cit.*

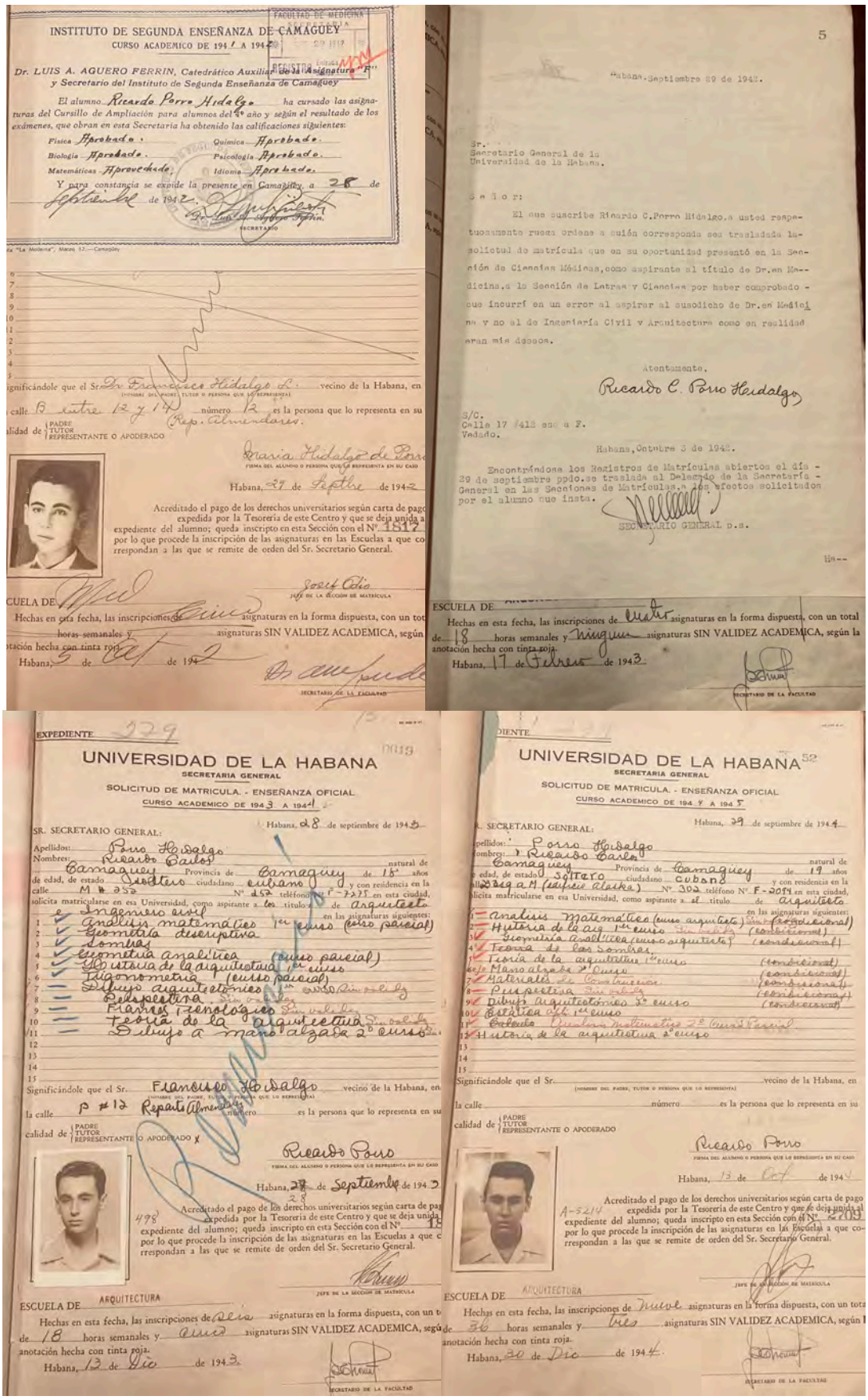
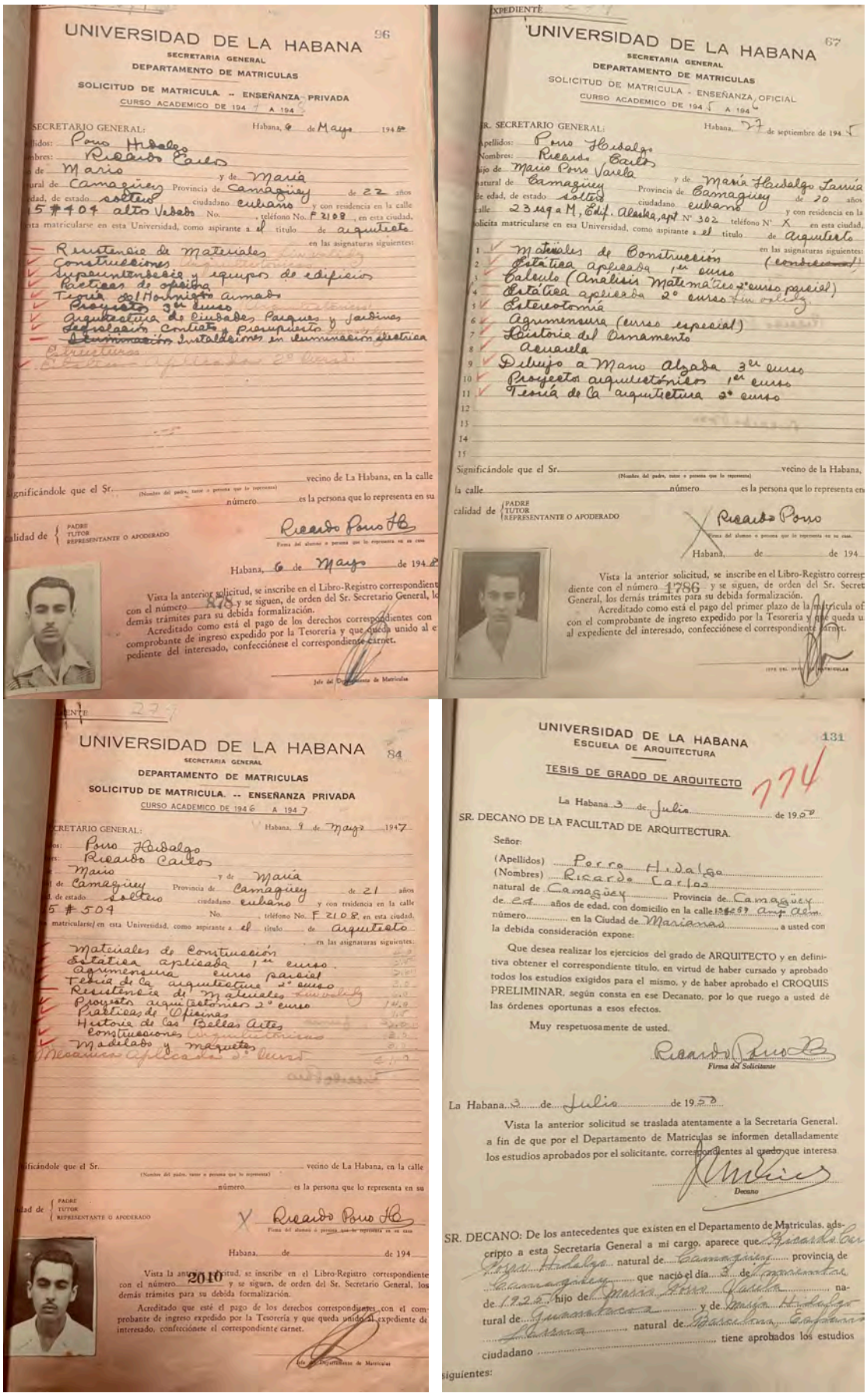


FIG 7: Feuillets issus du dossier universitaire de Ricardo Porro à l'Université de La Havane. Le premier atteste de l'obtention de son baccalauréat en 1942, le second montre qu'après avoir commencé une année de médecine, il se réoriente en Architecture. Les deux suivants précisent le contenu des cours qu'il a suivis. Source : Archives de l'Université de La Havane. Dossier n°9-279. *Universidad de la Habana.*



UNIVERSIDAD DE LA HABANA
SECRETARIA GENERAL
DEPARTAMENTO DE MATRICULAS
SOLICITUD DE MATRICULA -- ENSEÑANZA PRIVADA
CURSO ACADEMICO DE 194 A 194

UNIVERSIDAD DE LA HABANA
SECRETARIA GENERAL
DEPARTAMENTO DE MATRICULAS
SOLICITUD DE MATRICULA - ENSEÑANZA OFICIAL
CURSO ACADEMICO DE 194 A 194

UNIVERSIDAD DE LA HABANA
SECRETARIA GENERAL
DEPARTAMENTO DE MATRICULAS
SOLICITUD DE MATRICULA. -- ENSEÑANZA PRIVADA
CURSO ACADEMICO DE 194 A 194

UNIVERSIDAD DE LA HABANA
ESCUELA DE ARQUITECTURA
TESIS DE GRADO DE ARQUITECTO

FIG 8 : Feuillets précisant les cours que Ricardo Porro a suivis en 1945, 47 et 48. Le dernier est l'attestation de réussite de son examen en vue de l'obtention du diplôme d'architecte en juillet 1950. Source: Archives de l'Université de La Havane. Dossier n°9-279. U*niversidad de la Habana.*

Chapitre I : Une volonté de réformer l'enseignement de l'architecture de La Havane (1942-1952)

I. Un acteur de la réforme (1942-1950)

I. I Une révolte contre l'obsolescence d'un projet académique

La première source de la pensée de Ricardo Porro provient de la critique de l'enseignement académique de type Beaux-Arts dispensé alors à la *Faculté des Ingénieurs et des architectes* de La Havane. L'histoire de l'enseignement de l'architecture de La Havane fait transparaitre le processus de dépassement des liens académiques dans l'enseignement de l'architecture et la formation de Ricardo Porro nous semble y être étroitement liée. Deux facteurs marquent une trajectoire de luttes et de tensions qui durent jusqu'en 1950, la persistance des styles classiques dans les cours et ateliers de projet et les relations affectives et antagonistes avec les ingénieurs[155]. Roberto Segre[156], dans la Revue *Arquitectura y Urbanismo* publiée par la Faculté d'Architecture de l'Université technologique de La Havane José Antonio Echeverria, la CUJAE, actuelle école d'architecture nous renseigne :

> À Cuba, le gouvernement contrôlé par l'Amérique du Nord, à l'initiative d'Enrique José Varona, ministre de l'instruction publique, ouvre en 1900 l'*Ecole des Ingénieurs et des Architectes* de l'Université de La Havane, qui prendront en 1943 leur indépendance[157].

Si bien qu'en 1943 — au début de la formation de Ricardo Porro — (et jusqu'en 1956), l'école d'architecture dispense toujours des enseignements communs aux élèves architectes et ingénieurs mais une scission avec les ingénieurs s'opère à cette date. Sont ajoutés divers enseignements artistiques restant associés à de nombreux enseignements techniques. En 1961, elle rejoindra la *Faculté de Technologie* associée aux ingénieurs ce qui indique le retour d'une tendance pour une plus grande proximité de l'architecture et de la technique au détriment des arts. Nous savons que le doyen de l'Université de La Ha vane est Clemente Inclan[158] et que l'école est en 1943 dirigée par Pedro Martinez Inclan[159], architecte,

---

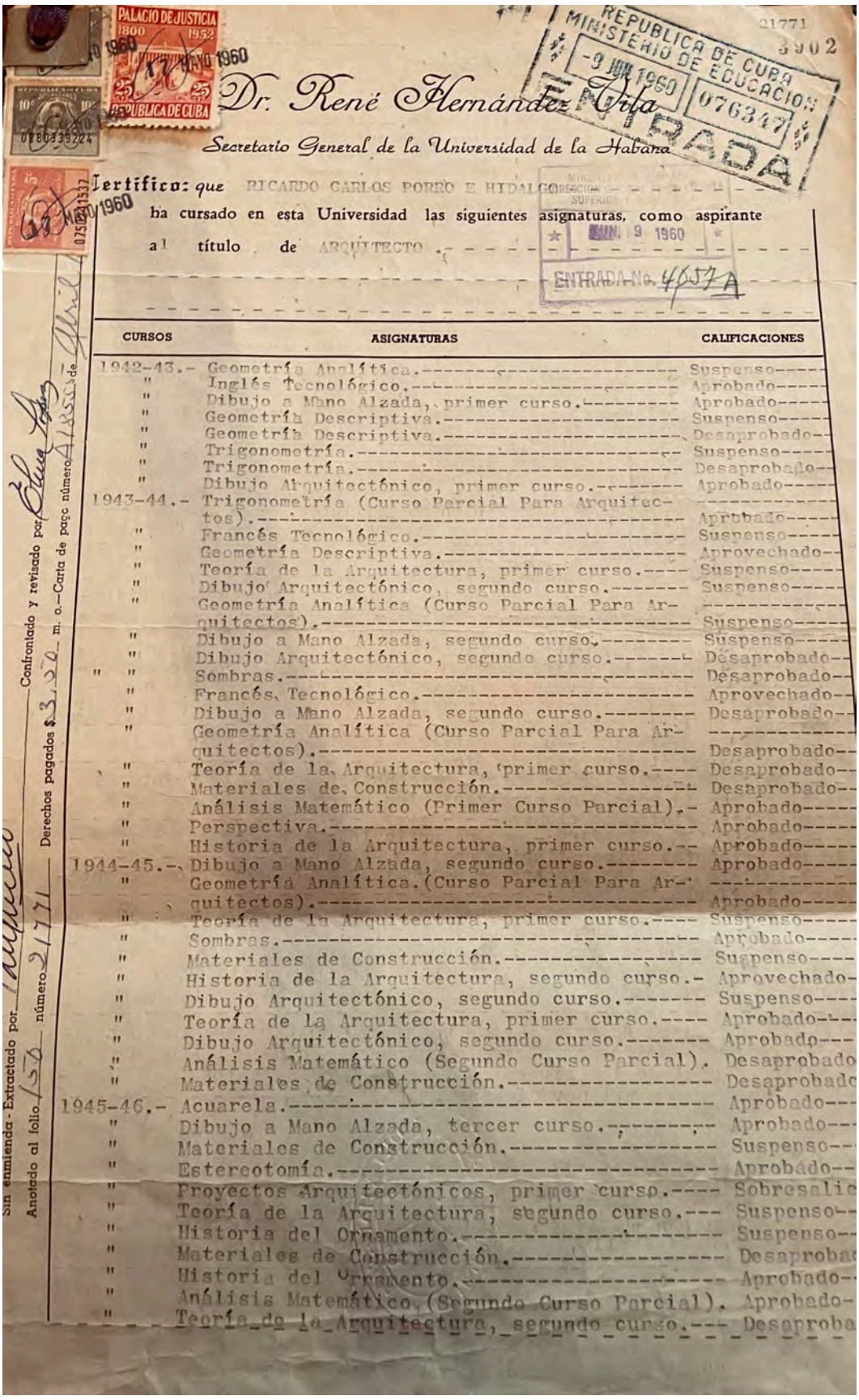
[155] Voir à ce sujet l'article de Roberto Segre, « La Escuela de Arquitectura, 1960-1975: Los "años de fuego" de la cultura arquitectónica cubana » in *Revista Arquitectura y Urbanismo.* 2001, pp. 71-79.

[156] Roberto Segre, Instituto Superior Politecnico José Antonio Echevarría, Arquitecto (FADU,Universidad de Buenos Aires), Doctor en Ciencias del Arte (Universidad de La Habana); Doctor en Planeamiento Regional y Urbano (IPPUR/UFRJ, Río deJaneiro). Profesor Titular Visitante (PROURB/FAU/UFRJ), Profesor Emérito, (FAU/ISPJAE, La Habana).
Il a été nommé Professeur à l'école de La Havane en 1963. Il prend la place de Ricardo Porro suite à son éviction de l'école.

[157]Segre, *op.cit.* p. 71. « *En Cuba, el gobierno controlado por Norteamérica, por iniciativa de Enrique José Varona, ministro de Educación Pública, inauguró en 1900 la Escuela de Ingenieros y Arquitectos de la Universidad de La Habana, que tomará su independencia en 1943* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

[158] Voir la signature du document en FIG 10.

[159] Roberto Segre, « Pedro Martínez Inclán (1883-1957). Primer urbanísta cubano, in *Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000, pp.122-126.



Dr. René Hernández Feria
Secretario General de la Universidad de la Habana

REPUBLICA DE CUBA MINISTERIO DE EDUCACION 076347 PAGADA

21771 3902

PALACIO DE JUSTICIA 1800 1952 25 25 REPUBLICA DE CUBA

Certifico: que RICARDO CARLOS PORRO E HIDALGO ha cursado en esta Universidad las siguientes asignaturas, como aspirante al título de ARQUITECTO

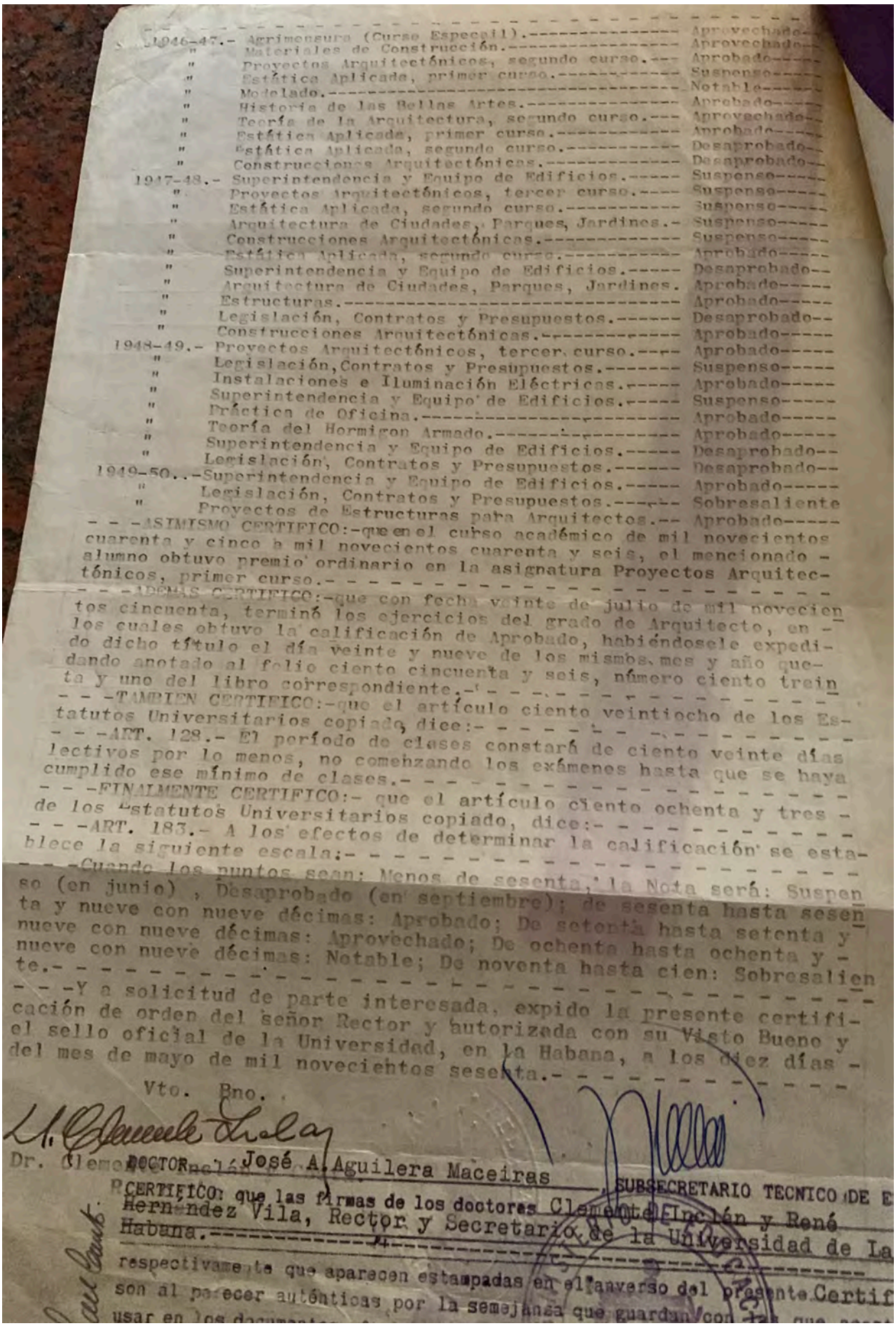
JUN. 9 1960

ENTRADA No. 4057 A

CURSOS	ASIGNATURAS	CALIFICACIONES
1942-43.-	Geometría Analítica.	Suspenso
"	Inglés Tecnológico.	Aprobado
"	Dibujo a Mano Alzada, primer curso.	Aprobado
"	Geometría Descriptiva.	Suspenso
"	Geometría Descriptiva.	Desaprobado
"	Trigonometría.	Suspenso
"	Trigonometría.	Desaprobado
"	Dibujo Arquitectónico, primer curso.	Aprobado
1943-44.-	Trigonometría (Curso Parcial Para Arquitectos).	Aprobado
"	Francés Tecnológico.	Suspenso
"	Geometría Descriptiva.	Aprovechado
"	Teoría de la Arquitectura, primer curso.	Suspenso
"	Dibujo Arquitectónico, segundo curso.	Suspenso
"	Geometría Analítica (Curso Parcial Para Arquitectos).	Suspenso
"	Dibujo a Mano Alzada, segundo curso.	Suspenso
"	Dibujo Arquitectónico, segundo curso.	Desaprobado
" "	Sombras.	Desaprobado
"	Francés Tecnológico.	Aprovechado
"	Dibujo a Mano Alzada, segundo curso.	Desaprobado
"	Geometría Analítica (Curso Parcial Para Arquitectos).	Desaprobado
"	Teoría de la Arquitectura, primer curso.	Desaprobado
"	Materiales de Construcción.	Desaprobado
"	Análisis Matemático (Primer Curso Parcial).	Aprobado
"	Perspectiva.	Aprobado
"	Historia de la Arquitectura, primer curso.	Aprobado
1944-45.-	Dibujo a Mano Alzada, segundo curso.	Aprobado
"	Geometría Analítica (Curso Parcial Para Arquitectos).	Aprobado
"	Teoría de la Arquitectura, primer curso.	Suspenso
"	Sombras.	Aprobado
"	Materiales de Construcción.	Suspenso
"	Historia de la Arquitectura, segundo curso.	Aprovechado
"	Dibujo Arquitectónico, segundo curso.	Suspenso
"	Teoría de la Arquitectura, primer curso.	Aprobado
"	Dibujo Arquitectónico, segundo curso.	Aprobado
"	Análisis Matemático (Segundo Curso Parcial).	Desaprobado
"	Materiales de Construcción.	Desaprobado
1945-46.-	Acuarela.	Aprobado
"	Dibujo a Mano Alzada, tercer curso.	Aprobado
"	Materiales de Construcción.	Suspenso
"	Estereotomía.	Aprobado
"	Proyectos Arquitectónicos, primer curso.	Sobresaliente
"	Teoría de la Arquitectura, segundo curso.	Suspenso
"	Historia del Ornamento.	Suspenso
"	Materiales de Construcción.	Desaprobado
"	Historia del Ornamento.	Aprobado
"	Análisis Matemático (Segundo Curso Parcial).	Aprobado
"	Teoría de la Arquitectura, segundo curso.	Desaprobado

Sin enmienda - Extractado por Arquitecto - Confrontado y revisado por Elena Lago
Anotado al folio 130 número 21771 — Derechos pagados $3.50 m. o. - Carta de pago número A 1855 de Abril 7

FIG 9 : Recto d'un duplicata du document administratif demandé par Ricardo Porro en 1960 au Recteur de l'Université de La Havane Clemente Inclan et qui témoigne du passage en année supérieure pour chacun des cours dispensés de 1942 et du diplôme en 1950 et des intitulés des cours. Source: archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.


1946-47.- Agrimensura (Curso Especial).---------- Aprovechado--
" Materiales de Construcción.---------- Aprovechado--
" Proyectos Arquitectónicos, segundo curso.--- Aprobado-----
" Estática Aplicada, primer curso.---------- Suspenso-----
" Modelado.---------- Notable-----
" Historia de las Bellas Artes.---------- Aprobado-----
" Teoría de la Arquitectura, segundo curso.--- Aprovechado--
" Estática Aplicada, primer curso.---------- Aprobado-----
" Estática Aplicada, segundo curso.---------- Desaprobado--
" Construcciones Arquitectónicas.---------- Desaprobado--
1947-48.- Superintendencia y Equipo de Edificios.----- Suspenso-----
" Proyectos Arquitectónicos, tercer curso.---- Suspenso-----
" Estática Aplicada, segundo curso.---------- Suspenso-----
" Arquitectura de Ciudades, Parques, Jardines.- Suspenso-----
" Construcciones Arquitectónicas.---------- Suspenso-----
" Estática Aplicada, segundo curso.---------- Aprobado-----
" Superintendencia y Equipo de Edificios.----- Desaprobado--
" Arquitectura de Ciudades, Parques, Jardines. Aprobado-----
" Estructuras.---------- Aprobado-----
" Legislación, Contratos y Presupuestos.------ Desaprobado--
" Construcciones Arquitectónicas.---------- Aprobado-----
1948-49.- Proyectos Arquitectónicos, tercer curso.---- Aprobado-----
" Legislación,Contratos y Presupuestos.------- Suspenso-----
" Instalaciones e Iluminación Eléctricas.----- Aprobado-----
" Superintendencia y Equipo de Edificios.----- Suspenso-----
" Práctica de Oficina.---------- Aprobado-----
" Teoría del Hormigon Armado.---------- Aprobado-----
" Superintendencia y Equipo de Edificios.----- Desaprobado--
" Legislación, Contratos y Presupuestos.------ Desaprobado--
1949-50..-Superintendencia y Equipo de Edificios.----- Aprobado-----
" Legislación, Contratos y Presupuestos.------ Sobresaliente
" Proyectos de Estructuras para Arquitectos.-- Aprobado-----

- - -ASIMISMO CERTIFICO:-que en el curso académico de mil novecientos cuarenta y cinco a mil novecientos cuarenta y seis, el mencionado - alumno obtuvo premio ordinario en la asignatura Proyectos Arquitectónicos, primer curso.- -

- - -ADEMAS CERTIFICO:-que con fecha veinte de julio de mil novecientos cincuenta, terminó los ejercicios del grado de Arquitecto, en - los cuales obtuvo la calificación de Aprobado, habiéndosele expedido dicho título el día veinte y nueve de los mismos mes y año quedando anotado al folio ciento cincuenta y seis, número ciento treinta y uno del libro correspondiente.- - - - - - - - - - - - - - - - -

- - -TAMBIEN CERTIFICO:-que el artículo ciento veintiocho de los Estatutos Universitarios copiado, dice:- - - - - - - - - - - - - - -

- - -ART. 128.- El período de clases constará de ciento veinte días lectivos por lo menos, no comenzando los exámenes hasta que se haya cumplido ese mínimo de clases.- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

- - -FINALMENTE CERTIFICO:- que el artículo ciento ochenta y tres - de los Estatutos Universitarios copiado, dice:- - - - - - - - - - - -

- - -ART. 183.- A los efectos de determinar la calificación se establece la siguiente escala:- -

- - -Cuando los puntos sean: Menos de sesenta, la Nota será: Suspenso (en junio) , Desaprobado (en septiembre); de sesenta hasta sesenta y nueve con nueve décimas: Aprobado; De setenta hasta setenta y nueve con nueve décimas: Aprovechado; De ochenta hasta ochenta y - nueve con nueve décimas: Notable; De noventa hasta cien: Sobresaliente.- -

- - -Y a solicitud de parte interesada, expido la presente certificación de orden del señor Rector y autorizada con su Visto Bueno y el sello oficial de la Universidad, en la Habana, a los diez días - del mes de mayo de mil novecientos sesenta.- - - - - - - - - - - -

Vto. Bno.

Dr. Clemente [illegible]

DOCTOR José A. Aguilera Maceiras SUBSECRETARIO TECNICO DE E

CERTIFICO: que las firmas de los doctores Clemente Inclán y René Hernández Vila, Rector y Secretario de la Universidad de La Habana.----------

respectivamente que aparecen estampadas en el anverso del presente Certif son al parecer auténticas por la semejanza que guardan con las que

FIG 10 : Verso du document. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

urbaniste et professeur et ensuite par Joaquin E. Weiss[160], de 1947 à 1953, architecte, professeur considéré comme le premier historien de l'architecture cubaine. Ricardo Porro bénéficie de leur enseignement entre 1942 et 1950.

Les enseignements donnés alors à la *Faculté des ingénieurs et des architectes* de La Havane sont répartis entre ceux qui sont liés à la construction et aux calculs des structures et ceux du projet — nous savons que Ricardo Porro a été l'élève de Victor Morales[161] — du dessin et des connaissances stylistiques, artistiques et ornementales. Il ne se produit pas de changement drastique durant la première moitié du XXème siècle mais des améliorations progressives dans le contenu des matières ou dans l'insertion de nouveaux sujets. Les professeurs Alberto Camacho[162] et Joaquin E. Weiss[163], professeurs d'*Histoire de l'architecture*, soutiendront l'enseignement de l'architecture moderne à Cuba à travers différents articles publiés dans la Revue *Arquitectura* du *Collège des Architectes* et iront contre les polémiques que suscitent les postures combatives de Le Corbusier provoquant la contre-attaque de l'enseignement académique. L'urbanisme et la planification apparaitront à l'initiative de Pedro Martinez Inclan. L'orientation générale de l'école, lorsque Ricardo Porro y est étudiant, privilégie la formation artistique et le dessin avec une place importante accordée aux techniques de représentation, aux cours d'*Histoire de l'architecture*, d'*Histoire de l'Art* et au cours de *Théorie architecturale*, en complément de l'attention principale donnée aux ateliers.

Un document administratif issu des archives de Ricardo Porro témoigne des intitulés des cours qu'il a suivi entre 1942 et 1949 [FIG 9 et 10]. Ce document administratif très précis lui a été envoyé par l'administration juste après la Révolution cubaine signé par le recteur Clemente Inclan en 1960[164]. Celui-ci permet de prendre connaissance des enseignements qu'il a reçu tout au long de sa formation académique. Il s'agit dans un premier temps d'un cours de *Géométrie analytique*, de *Mathématiques* et de *Trigonométrie* dispensés aux élèves architectes et aux élèves ingénieurs, d'*Anglais technologique*, de *Dessin à main levée*, d'un cours sur les *Valeurs*, de *Géométrie descriptive*, de *Français technologique*, de *Dessin architectonique,* de *Théorie de l'architecture,* de *Matériaux de construction*, d'*Analyse mathématique,* de *Perspective*, d'*Histoire de l'Architecture[165]*, d'*Aquarelle,* de *Stéréotomie*, de *Projets architectoniques* — à partir de la troisième année —, d'*Histoire de l'ornement,* d'*Enquête* (*agrimensura*), de *Statique,* de *Construction*, de *Surveillance et d'équipements des édifices*, d'*Architecture des villes, parcs et jardins[166]* — cours dispensé à partir de la cinquième année — de

---

[160] Joaquin E. Weiss (1894-1966) professeur d'Histoire de l'Architecture, assistant puis successeur d'Alberto Camacho.

[161] Juan Luis Morales, *op.cit.*

[162] Alberto Camacho, professeur depuis 1927, directeur artistique de la Revue *Arquitectura* du Collège des architectes.

[163] Voir les ouvrages de Joaquin E. Weiss, *Arquitectura Colonial Cubana* , Edité par Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1936 et *Arquitectura cubana contemporánea : colección de fotografías de los más recientes y característicos edificios erigidos en Cuba*, Cultural, 1947.

[164] Ce document, porté à la connaissance de l'auteure par Gabriella Porro, sa fille, est issu des archives personnelles de l'architecte.

[165] Cours dispensé par Joaquin E. Weiss.

[166] Cours dispensé par Pedro Martinez Inclan depuis 1924.

Structures, de *Législation*, C*ontrats et devis, Installations et illuminations électriques*, *Pratique professionnelle,* de *Théorie du béton armé,* de *Projets de structures*. Il semble important de préciser qu'il obtient l'appréciation *Remarquable* (*Sobresaliente)* [FIG 10] à son premier projet en 1945.

Il est nécessaire de faire un point à ce stade sur l'enseignement que dispense cette école à cette époque et celui de l'école des Beaux-Arts de Paris afin de mesurer les écarts possibles avec la formation que Ricardo Porro a reçue. Claude Parent (1923-2016), architecte français de la même génération et qui deviendra son ami relate ses impressions de l'école dans une autobiographie[167]. Après l'interruption de la guerre, celui-ci évoque son entrée retardée aux Beaux-Arts:

> Cette bonne vieille école reprenait son cours, comme si de rien n'était, sur ses *credo* éternels, allant de chapiteaux doriques en temples de l'amour, se jetant quelquefois avec un modernisme scandaleux sur un hôtel des Postes[168].

Divisée en ateliers chacun dirigé par un « patron », il règne, selon Parent, un climat de compétition artificielle parmi les étudiants. Tous les coups sont permis pour obtenir le plus de récompenses scolaires ce qui ne vise pas à préparer les étudiants à l'exercice correct de leur future profession mais à « tresser des lauriers aux architectes patrons [169]».

À l'occasion de sa thèse en 2017, Amandine Diener[170] propose une lecture de certains traits de l'enseignement de l'architecture à l'École des Beaux-arts au XX[e] siècle, des enjeux scolaires à ceux de la profession, des cours aux concours. La montée progressive des contestations à l'encontre d'un enseignement jugé sclérosé s'amorce en 1945[171], à peu près au même moment que celle de l'école de La Havane. La répartition entre disciplines architecturales (théorie, composition), artistiques (dessin ornemental, dessin de figure, modelage) et scientifiques (histoire de l'architecture, histoire générale, histoire de l'art et de l'archéologie pour une part, stéréotomie, géométrie descriptive et perspective, mathématiques d'autre part et enfin physique et chimie, construction et législation) est toutefois maintenue.

> L'enseignement dispensé à l'École des Beaux-arts est partagé en deux méthodes d'apprentissage: les cours magistraux dispensés pour la plupart dans les amphithéâtres de la rue Bonaparte et les exercices pratiques, développés surtout dans le cadre de l'atelier lui-même sous la direction du chef d'atelier et de ses assistants. Dans le système des ateliers d'Architecture, le chef d'atelier, appelé aussi « Patron », et ses assistants remplissent un rôle prépondérant dans les projets des élèves dans la mesure où ils conseillent et après les rendus

---

167 Claude Parent, *Claude Parent architecte*, Robert Laffont, Paris, 1975.

168 *id.* p. 17.

169 *id.* p. 18.

170 Amandine Diener est Maître de conférences en aménagement de l'espace et urbanisme (Institut de Géoarchitecture - Université de Bretagne Occidentale).

171 Amandine Diener, « *L'Enseignement de l'architecture a l'école des Beaux-Arts au XXe siècle. Une lecture des règlements et de la pédagogie (1863-1968) »* , thèse en Histoire de l'Architecture, Université de Strasbourg. 2017. Voir également à ce sujet voir à ce sujet « L'Enseignement de l'architecture à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts [Texte imprimé], communication de Ch. Lemaresquier » lue dans la séance du 7 mars 1945, Institut de France. Académie des beaux-arts. Publication : Mesnil, impr. de Firmin-Didot, 1945. In-8° (220 x 170), 16 p., couv. ill. [D. L. Impr.] -IXb-

> de concours, corrigent leurs élèves au sein même de l'atelier. Concernant la section Architecture, il y a lieu de distinguer à Paris, jusqu'en 1968 deux catégories d'ateliers : les ateliers dits « officiels ou intérieurs » et les ateliers dits « libres ou extérieurs » affiliés tout deux pédagogiquement à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts[172].

Les ateliers officiels sont largement minoritaires en terme de nombres d'ateliers — en 1926 on dénombre 3 ateliers officiels et 11 ateliers libres, en 1958 on dénombre 6 ateliers officiels et 16 ateliers libres — [173] le chef d'atelier (ou Patron) est nommé par le Ministre de tutelle, sur présentation d'une liste de candidats dressée par le Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Paul Tournon est le directeur de l'école de 1942 à 1948. Auguste Perret est chef de l'atelier dit « troisième atelier » aux Beaux-Arts de 1942 à 1954. C'est très différent à l'école de La Havane où les ateliers officiels sont alors majoritaires. Amandine Diener se penche sur l'enseignement de cette période qui débute au moment du Gouvernement de Vichy[174]. Il n'existe plus malheureusement de traces des dessins primés et de contenu des énoncés, seule l'analyse des intitulés des concours permet d'envisager la teneur des contenus proposés[175]:

> Une grande partie d'entre eux semble imperméable au contexte : *Un avant-corps en péristyle* demeure ancré dans la veine d'une culture classique, et *Une fontaine adossée* rappelle ce sujet traditionnel donné à de multiples reprises avant-guerre. Quelques autres portent sur des équipements, comme *La bibliothèque type d'une grande cité moderne*, *Une école supérieure d'électricité*, *Une piscine*, *Une école primaire* ou *Un grand magasin* ; certains enfin traduisent des intérêts urbains, comme *Une place de marché*, *Une cité ouvrière* ou *Une station de sports d'hiver.*[176]

En ce qui concerne la *Faculté des Ingénieurs et des architectes* de La Havane et l'enseignement que Ricardo Porro y reçoit, il semble que ce ne soient pas les projets développés en atelier qui n'étaient pas ancrés dans le réel mais davantage un cours de dessin d'architecture classique qui posait souci. En France, Michel Roux-Spitz, professeur de théorie de l'architecture nommé en 1942 aux Beaux-Arts ne parvient pas — pour des raisons qu'il faudrait étudier selon Amandine Diener — à répondre à l'ambition qu'il nourrit : développer un enseignement « réaliste et vivant» par des concours qui accordent

---

172 Christophe Samoyault Müller, « L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, les écoles d'architecture : Genèse et évolution de l'enseignement et des lieux d'enseignement », La Grande Masse, Association des élèves et des étudiants des Beaux-Arts, juin 2015.

173 En 1926, on compte comme ateliers libres l'atelier Gromort qui forme Huet, Castex et Panerai par exemple ou encore l'atelier Perret. en 1958, on compte comme ateliers intérieurs l'atelier Arretche, Beaudoin et Lemaresquier entre autres.

174 Voir à ce sujet les articles de Caroline Poulain, « Louis Hautecœur et Vichy : pensée et action politique d'un historien de l'architecture », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 3, 2002, p. 103-111 et de Jean-Louis Cohen, « L'École des beaux-arts, de Paris à Marseille et à la Prusse orientale », *in* COHEN Jean-Louis (dir.), *Architecture et urbanisme dans la France de Vichy*, Paris, Ed. du Collège de France, 2020, p. 165-182.

175 Amandine DIENER, Institut de Géoarchitecture (UBO), Laboratoire Géoarchitecture (EA 7462) et associée à ARCHE (UR 3400)
Christian MARCOT, ENSA Lyon, Laboratoire EVS LAURE (UMR 5600) et rattaché à INAMA (ENSA Marseille)
Contribution à l'ANR EnsArchi, Axe 2 « Réévaluation d'un enseignement et d'une pédagogie », sous thème « Le moment Vichy »

176 Amandine Diener et Christian Marcot, « Enseigner l'architecture durant le moment Vichy (1940-1944). De Paris à Lyon », Ensarchi 2021, Carnets Hypothèses.

« une part prépondérante à la fois à la vie moderne et à ses problèmes angoissants»[177]. Selon Diener, il formule à ce titre plusieurs demandes pour que l'enseignement soit « renforcé du côté des études scientifiques et techniques[178]» et préconise la création d'un « atelier-laboratoire de construction[179]» qui mettrait les élèves au contact de spécialistes sur des sujets techniques[180]. Dans sa conférence inaugurale, le 8 novembre 1943, Roux-Spitz croit en cette « classe de haute composition qui manquait ici, classe de composition totale, à la fois esthétique et technique, classe de culture supérieure[181] ». Il place en cette section l'espoir qu'elle donne à la France « des créateurs d'organismes publics, des chefs, des "ordonnateurs", des maîtres d'œuvre[182]» et en appelle, pour concilier tradition et modernité, à un « nouveau classicisme […] [et] à un intelligent modernisme[183]».

> Les diplômes, dont les sujets sont choisis par leurs élèves, traduisent les intérêts de ces derniers et une emprise hypothétique avec le contexte, qu'il soit d'ordre architectural, stylistique ou politique. Les archives de l'ENSBA, vides de tout dessins, ne laissent entrevoir qu'un commentaire formulé par le jury à l'occasion du prix Guadet du meilleur diplôme en 1944. Il salue le « remarquable emploi d'éléments préfabriqués[184]» qu'a entrepris l'élève Jean Chemineau (1916-1964), élève de Perret, pour *Une orangeraie à Mechra-ben-Abbou[185]*.

Ainsi, il apparaît que les contenus des cours que suit Ricardo Porro semblent être similaires et relèvent du même ordre. Pourtant, alors que la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane dispense un enseignement à la fois artistique et très technique, pour les Beaux-Arts, c'est l'inverse. L'artistique prime sur la technique et Michel Roux-Spitz désire inverser cette tendance et donner un enseignement plus technique aux Beaux-Arts, déjà intégré alors à La Havane. Il n'est pas non plus question aux Beaux-Arts de cours de langues alors que Ricardo Porro reçoit des cours de Français et d'Anglais technique. Enfin, les cours d'urbanisme sont intégrés au cursus — comme ce sera le cas pour le séminaire et atelier Tony Garnier mais plus tard de 1961 à 1974 à l'ENSBA — et non pas dispensés dans un *Institut d'Urbanisme* à l'image de celui de Paris. En effet, Amandine Diener, dans un autre article intitulé *De l'École des beaux-arts aux instituts d'urbanisme. Repenser l'enseignement par l'atelier au sein du Séminaire et atelier Tony Garnier (SATG) (1961-1974*) montre que :

> Du côté de l'ENSBA, aucune trace d'un enseignement de l'urbanisme n'apparait dans les programmes jusque dans les années cinquante, si ce n'est quelques cours épisodiques d'art urbain données dans les années vingt

---

177 Michel Roux-Spitz, « Leçon inaugurale de M. Michel Roux-Spitz », *L'Architecture française,* 1943, n°37.

178 AN, AJ/52/1028, compte-rendu du Conseil supérieur de l'architecture, 48e séance, 22.10.1943.

179 Diener et Marcot, *op.cit.*

180 *id.*

181 *id.* p. 3.

182 *id.* p. 5.

183 *id.*

184 Voir AN, AJ/52/807.

185 Diener et Marcot, *op.cit.*

par Léon Jaussely (1875-1932), par ailleurs traducteur de Raymond Unwin (1863-1940). Il faut attendre l'arrivée d'André Gutton, ancien élève de Marcel Poëte (1866-1950), Pierre Lavedan (1885-1982) et Henri Prost (1874-1959) à l'IUUP, pour voir s'amorcer un changement[186].

Un entretien de Juan Garcia Prieto[187] avec Vicente Lanz et Margot del Pozo[188], anciens étudiants (1939-1946) puis professeurs à la *Faculté des Architectes et des Ingénieurs* de La Havane, mené à l'occasion du centenaire de l'enseignement de l'architecture à Cuba (2000) éclaire sur le contenu des différents cours dispensés alors et en particulier du lien et de la répartition des cours entre ingénieurs et architectes, de l'usage des styles classiques et enfin de la présence d'un atelier de maquettes, de sculptures et de modelages. Ces deux architectes sont entrés à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de l'Université de La Havane en 1936. Leur témoignage est inestimable pour comprendre la nature de l'enseignement reçu par Ricardo Porro.

L'ensemble des cours étaient donnés dans le bâtiment de l'école en commun avec les ingénieurs. En bas se trouvaient les ateliers, les laboratoires, la salle de cours de *Béton armé* qui correspondait à l'étude de structures en béton et acier. De nombreux cours étaient communs comme ce cours, le cours de *Mathématiques* mais le cours *Structures des chemins de fer* par exemple n'était pas dispensé aux architectes. Les ingénieurs avaient davantage de cours de *Mathématiques*, mais ceux-ci n'assistaient pas au cours *d'Histoire de l'Ornement*. Margot del Pozo souligne que, « même si ce n'est pas leur cas, des architectes ont travaillé toute leur vie sur le calcul des structures. La formation en donnait la possibilité[189] ».

L'entretien mentionne notamment un atelier de maquettes, de modelage, de sculpture, atelier dont le matériau principal employé est l'argile. Ce cours perdure jusqu'en 1966, date à laquelle l'atelier de maquettes et de sculptures a disparu[190]. Le cursus contenait des cours de dessin libre (*dibujo a mano alzada*), dessin à main levée et des cours de dessin technique. Le dessin à main levée comprenait celui de chapiteaux, d'arbres, de végétation. Le cours intitulé *Dessin architectonique* concernait l'aspect technique. D'après leur témoignage, les étudiants sortaient, allaient sur l'île de Varadero pour dessiner les œuvres, les bâtiments et le paysage, la mer et la végétation. Ils devaient dessiner un chapiteau en perspective, un chapiteau corinthien par exemple, à main levée ainsi qu'à l'aide d'instruments comme des curvigraphes et acquérir ces compétences dès la deuxième année. Les styles classiques leur étaient enseignés et les étudiants devaient dessiner avec précision, un portique dorique avec ses dimensions à différentes

---

186 Amandine Diener, *De l'École des beaux-arts aux Instituts d'urbanisme. Repenser l'enseignement par l'atelier au sein du Séminaire et atelier Tony Garnier (SATG) (1961-1974*), EnsArchi.

187 Entretien de Juan Garcia Prieto avec Vicente Lenz et Margot del Pozo en 2008 dans la Revue *Arquitectura y urbanismo* (Vol. XXII, Nº 1/2001). Juan Garcia est architecte, President de la Société d' Architecture de la ville de La Havane (UNAICC). Professeur Titulaire adjoint de la Faculté d'Architecture de La Havane, ISPJAE et de la faculté des Arts Plastiques, ISA.

188 Vicente Lanz et Margot del Pozo, deux architectes reconnus à La Havane. Margot, qui nait en septembre 1920 à La Havane et étudie l'architecture entre 1936 et 1941. Vicente qui nait en février 1919, étudie à la même période.

189 Juan Garcia Prieto, *op.cit.*

190 À cette époque, l'école diminue davantage les enseignements artistiques au profit des enseignements techniques suite à la nouvelle politique du Ministère de la Construction à la suite de la Révolution cubaine.

échelles par exemple,au crayon puis au lavis noir ou brun. C'est à cette occasion qu'ils prennent connaissance des *Traités de Vignole*[191]. Vicente Lanz souligne :

> Ils étaient utilisés si les professeurs vous demandaient un style classique pur, par exemple le porche d'un mausolée dans le cimetière, ou l'entrée d'une place, alors Vignole était consulté pour les proportions, pour appliquer le style qu'ils demandaient[192].

La réception d'un enseignement que Ricardo Porro considère comme obsolète[193] — notamment ce fameux cours où l'on étudie les styles classiques — est marquée par l'événement de « *Las quema de la Vignola* » en 1947 dont il est l'un des acteurs ainsi que ses amis étudiants, Nicolas Quintana[194] et Frank Martinez[195]. D'autres les rejoindront. La crise du dessin académique survient lorsque les étudiants demandent l'abandon des styles dans les ateliers, manifestant leur protestation par l'incendie d'exemplaires des *Traités de Vignole* dans la cour centrale de l'École. Cet événement représente un acte symbolique de rupture des nouvelles générations contre l'académisme opérant dans l'enseignement de l'architecture et marque le moment le plus controversé de la première révolte estudiantine de l'histoire de l'Université de La Havane [FIG 11 et 12]. Porro s'exprime à ce sujet dans un entretien mené par Juan Luis Morales publié dans la revue *Encuentro de la Cultura Cubana :*

> Les pauvres professeurs d'architecture, tous mauvais. Nous les considérions comme des hommes du passé, incapables de comprendre leur époque. Nous étions décidés à être les meilleurs architectes du monde. Nous étions délicieusement pédants! [196]

Cependant, Juan Garcia Prieto, lors de l'entretien, amène Vicente Lanz à cette précision :

---

[191] Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura,* Rome, 1562.

[192] « se usaba si te pedían un estilo puro clásico por ejemplo un pórtico de un mausoleo en el cementerio, o la entrada de un lugar, entonces se consultaba con el Vignola para las proporciones, para hacer el estilo que te pedían ». Traduction de l'auteure dans le texte.

[193] Voir à ce sujet l'article de Ricardo Porro, « Nicolas y la Trinidad » dans la Revue *Encuentro de la Cultura Cubana,* n°18, automne 2000.

[194] Nicolas Quintana, ami étudiant de Ricardo Porro, né en 1925 et diplômé de l'école d'architecture de La Havane. En 1953, il assiste au Congrès International d'Architecture Moderne d'Aix en Provence comme membre du groupe qui représente Cuba et en 1956, participe au Congrès de Dubrovnik.

[195] Frank Martinez, ami étudiant de Ricardo Porro, acteur de la modernité à Cuba.

[196] Ricardo Porro, « Nicolas y la Trinidad » », *op.cit,* p. 49. « Los pobres profesores de arquitectura: todos malos. Los consideramos hombres del pasado, incapaces de entender su epoca, estábamos decididos a ser los mejores arquitectos del mundo. Eramos deliciosamente pedantes! ». Traduction de l'auteure.



FIG 11 : Tract distribué aux étudiants par le « Comité de lutte » peu avant l'incident de Las quema des Vignola en décembre 1947. Source : « Architecture as contextuel re-interpretation, a mixid-use cultural center in old Habana », Thèse de Gabriel Fuentes, directeur de Thèse Nicolas Quintana, Florida International University, 2005.

> J-G P: Je n'ai jamais réussi à comprendre pleinement le sens de cet incendie, je l'ai vu comme un fait symbolique qui ouvre la voie à l'architecture moderne...
> V L: Non non non, c'était pour éviter de consacrer un cours au dessin de styles classiques et pour consacrer ce temps à des projets plus libres et plus contemporains dédiés à la nouvelle architecture et il y avait toujours des luttes et des grèves pour essayer de supprimer ce cours et finalement faire un changement qui était d'introduire une architecture plus libre, que nous pouvions rendre plus moderne[197].

Plusieurs de ces dessins ont valu à Vicente Lanz l'entrée comme professeur de la faculté et pour Margot del Pozot, l'appréciation *Remarquable* dans le cours « Histoire de l'ornement » mais Margot del Pozot a dès lors constaté un changement et le fait que les ordres classiques ne soient plus une obligation. Ils n'étaient plus enseignés qu'en deuxième année — c'est le cas pour l'enseignement que reçoit Porro [FIG 9] — et ce, afin d'apprendre à les dessiner parfaitement mais n'étaient plus intégrés par la suite aux projets. Les étudiants commençaient à faire des esquisses de projets en troisième année et les ordres classiques n'étaient plus abordés en atelier sauf exceptions. En matière de logement par exemple, les ordres classiques n'intervenaient jamais. Dès la troisième année, il était donc possible de rendre un projet qui était déjà nettement plus moderne. Personne ne songeait plus à rendre un projet classique. Les professeurs donnaient de petits projets comme un pont, un kiosque, puis des projets plus complexes mais les élèves ne rendaient que des esquisses et devaient être de bons dessinateurs.

Ricardo Porro s'exprime au sujet de l'enseignement qu'il a reçu lors d'un entretien de Juan Luis Morales, son collaborateur à Paris entre 1993 et 1997, maître de conférences de l'école d'Architecture de Paris La Villette, publié dans la Revue *Encuentro de la Cultura Cubana :*

> Je considérais à l'époque que c'était « le pire enseignement du monde » mais je reconnais, avec de la distance, que cet enseignement m'a été très utile à plus d'un titre. Ma critique initiale concernait les mathématiques qui m'étaient enseignées à des fins de calcul de structures très précis. Cependant, j'admets avec recul que cela m'a permis de comprendre comment un bâtiment « tient debout ». Les cours de construction, que je détestais, m'ont permis d'apprendre à construire « comme on construisait à Cuba ». La vision de l'atelier n'était pas la mienne mais j'ai appris que les choses devaient être fonctionnelles. Ton oncle, Victor Morales, je le trouvais terrible. Deux jours avant de rendre le projet d'un auditorium, il me dit qu'il manque les passages nécessaires aux sorties de secours en cas d'incendie et que je dois tout recalculer. Je reconnais que cela m'a permis de mettre les pieds sur terre[198].

[197] Juan Garcia Prieto, *op.cit.*

[198] Entretien de Juan Luis Morales, *op.cit,* 2004, p.30.



FIG 12 : Cérémonie de prestation de serment du président de la FEU (Fédération Etudiante Universitaire) Enrique Ovares, juillet 1947. Le Recteur Clemente Inclan est au centre et Ovares à sa droite. Ricardo Porro, à l'extrême gauche. Source: http://www.latinamericanstudies.org/ovares/Ovares.pdf. Au départ, acteur de la Révolution, le jeune architecte Enrique Ovares est fait emprisonné par Castro en 1959 et ce durant sept années.

Il revient sur les aspects techniques de l'enseignement dispensé à cette époque et qui l'ont marqué mais il semblerait que cela soit davantage le manque de liberté créative qui ait motivé la révolte due au temps passé à reproduire les ordres classiques.

Paul Echaniz en témoigne dans un article de la Revue *Herencia Cultural Cubana*: « Les étudiants Nicolas Quintana, Ricardo Porro et Frank Martinez cherchaient la modernité et comment la développer dans l'environnement d'une île tropicale [199]». Echaniz relate plus précisément dans son article les propos de Nicolas Quintana, ami de Porro et les causes de la révolte :

> Le travail à la maison consistait à dessiner des éléments architecturaux tels que des détails de colonnes corinthiennes. Un jour, un des étudiants s'est endormi sur son dessin qui était la reproduction d'une colonne publiée dans le livre de Vignole. Son bras est tombé sur le dessin qui s'est imprimé sur son bras. Il n'a pas pu rendre le dessin mais a montré son bras au professeur qui lui a donné le sobriquet d' « indien ». Cet incident a été le déclencheur de l'Autodafé. Les étudiants qui avaient été rejoints par d'autres, ont attaché le bibliothécaire, ont pris 36 livres et les ont brûlés. Cela a fait un énorme scandale et a valu à Nicolas Quintana quelques jours de prison. Heureusement, il n'avait pas d'antécédent[200].

Les propos de Nicolas Quintana rapportés par Echaniz témoignent de la volonté d'un changement d'une partie des contenus de l'enseignement dispensé à l'époque à l'*école des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane, pour Ricardo Porro et ses amis étudiants. Deux professeurs ont tout particulièrement cette volonté de rénovation de l'enseignement de l'Architecture à La Havane — il n'existe qu'une faculté d'Architecture à Cuba — et soutiennent particulièrement les étudiants dans cette voie : Pedro Martinez Inclan qui enseigne l'*Urbanisme* et Joaquin E. Weiss y Sanchez qui enseigne l'*Histoire de l'Architecture* cités plus haut.

---

[199] Paul Echaniz, « Nicolas Quitana, architect, urban planner » Revue *Herencia cultural cubana*, vol. XVIII, mars 2012, p. 66.

[200] *Id.*

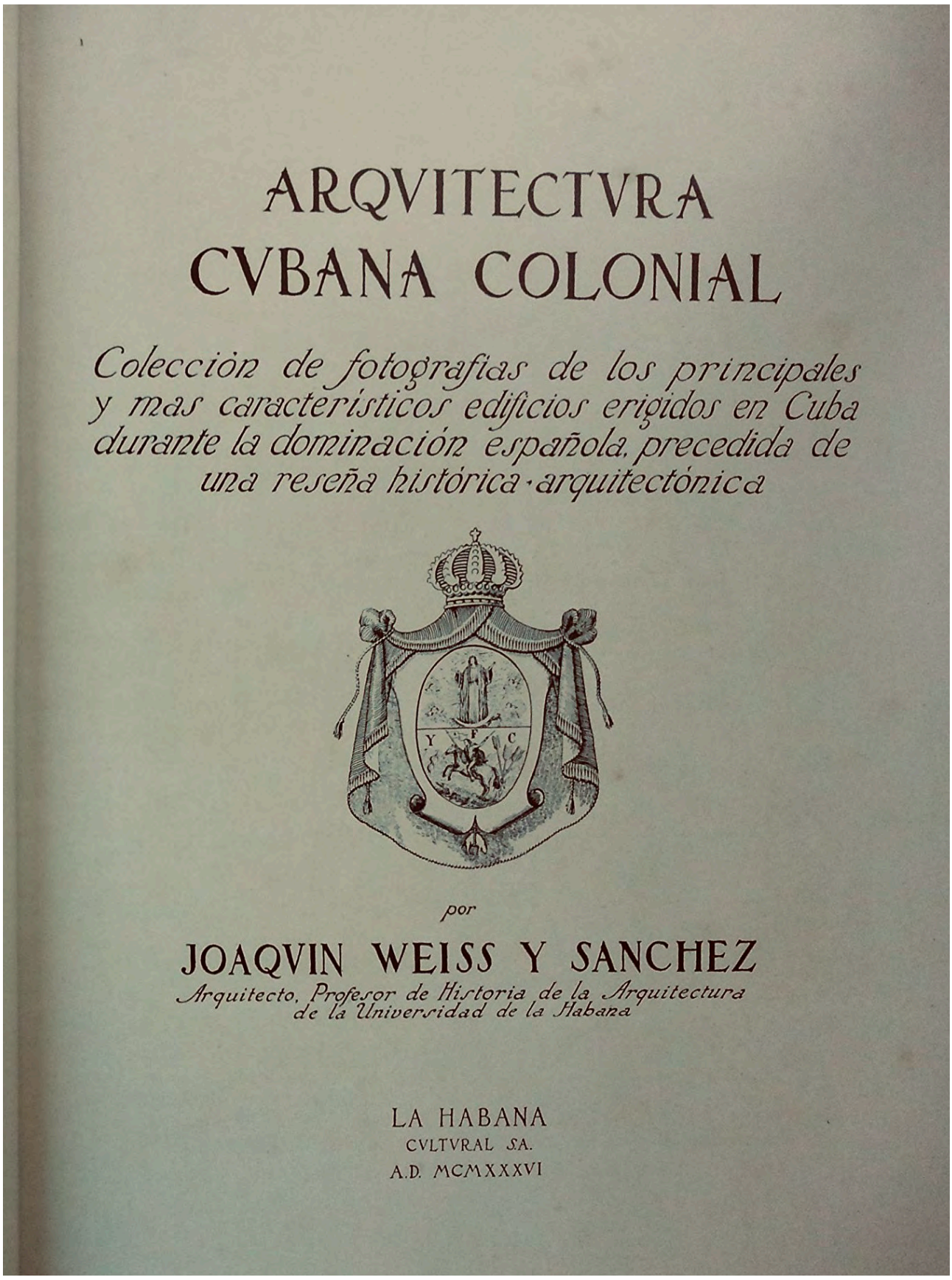
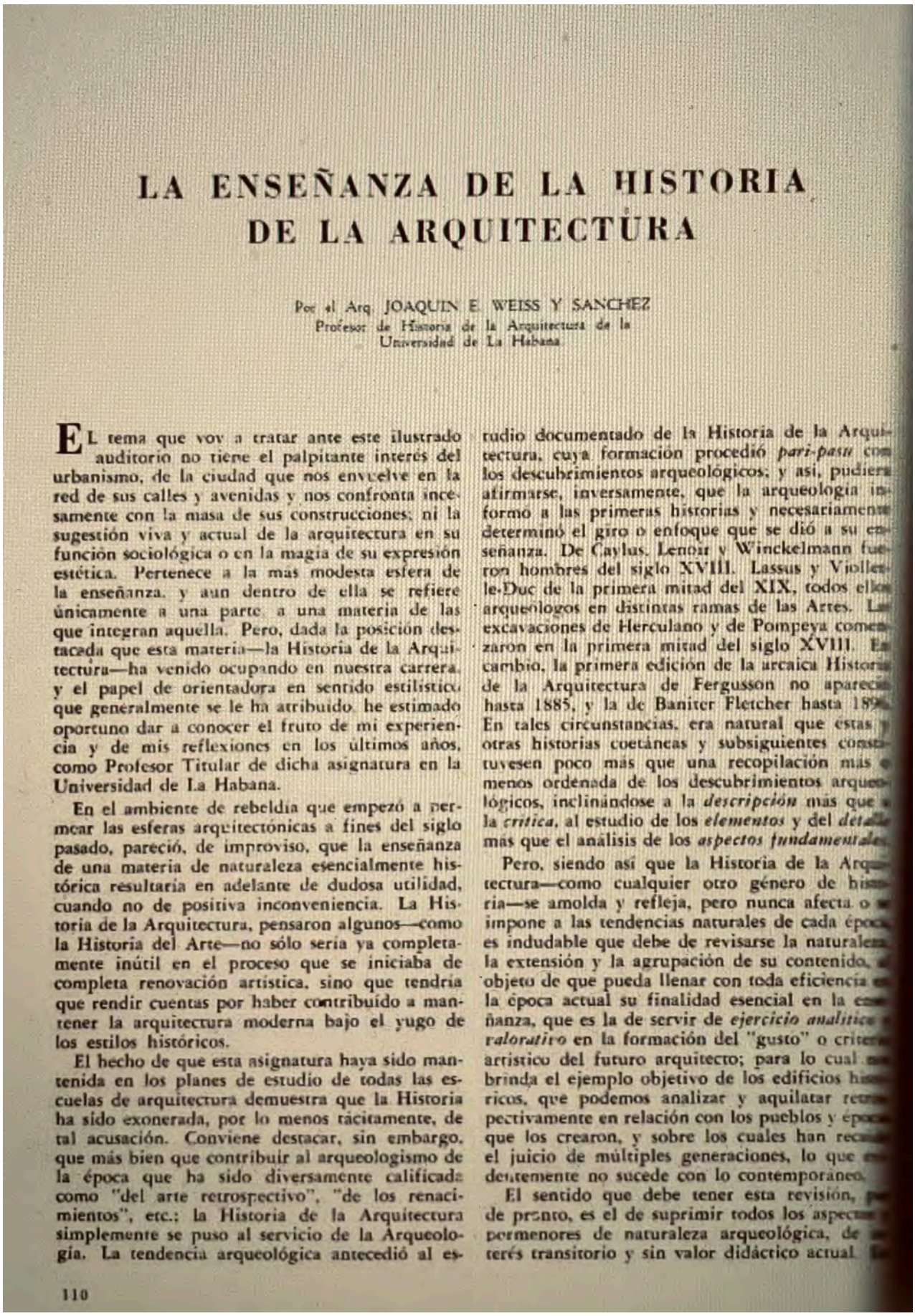


FIG 13 : Première édition de l'ouvrage de Weiss sur l'Histoire de l'architecture coloniale cubaine datant de 1936. Edition Culturals.a.Habana. 158 pages.



FIG 14 : Photographie de Paolo Gasparini. Weiss procède à une compilation de photographies représentant les éléments architectoniques récurrents dans l'architecture coloniale cubaine. Source : Joaquim Weiss, *Arquitectura cubana colonial.* 1936. Edition Culturals.a. Habana. 158 pages.



LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Por el Arq. JOAQUIN E. WEISS Y SANCHEZ
Profesor de Historia de la Arquitectura de la Universidad de La Habana

EL tema que voy a tratar ante este ilustrado auditorio no tiene el palpitante interés del urbanismo, de la ciudad que nos envuelve en la red de sus calles y avenidas y nos confronta incesamente con la masa de sus construcciones; ni la sugestión viva y actual de la arquitectura en su función sociológica o en la magia de su expresión estética. Pertenece a la mas modesta esfera de la enseñanza, y aun dentro de ella se refiere únicamente a una parte a una materia de las que integran aquella. Pero, dada la posición destacada que esta materia—la Historia de la Arquitectura—ha venido ocupando en nuestra carrera, y el papel de orientadora en sentido estilístico que generalmente se le ha atribuido, he estimado oportuno dar a conocer el fruto de mi experiencia y de mis reflexiones en los últimos años, como Profesor Titular de dicha asignatura en la Universidad de La Habana.

En el ambiente de rebeldía que empezó a permear las esferas arquitectónicas a fines del siglo pasado, pareció, de improviso, que la enseñanza de una materia de naturaleza esencialmente histórica resultaría en adelante de dudosa utilidad, cuando no de positiva inconveniencia. La Historia de la Arquitectura, pensaron algunos—como la Historia del Arte—no sólo sería ya completamente inútil en el proceso que se iniciaba de completa renovación artística, sino que tendría que rendir cuentas por haber contribuído a mantener la arquitectura moderna bajo el yugo de los estilos históricos.

El hecho de que esta asignatura haya sido mantenida en los planes de estudio de todas las escuelas de arquitectura demuestra que la Historia ha sido exonerada, por lo menos tácitamente, de tal acusación. Conviene destacar, sin embargo, que más bien que contribuir al arqueologismo de la época que ha sido diversamente calificada como "del arte retrospectivo", "de los renacimientos", etc.: la Historia de la Arquitectura simplemente se puso al servicio de la Arqueología. La tendencia arqueológica antecedió al estudio documentado de la Historia de la Arquitectura, cuya formación procedió *pari-passu* con los descubrimientos arqueológicos; y así, pudiera afirmarse, inversamente, que la arqueología informó a las primeras historias y necesariamente determinó el giro o enfoque que se dió a su enseñanza. De Caylus, Lenoir y Winckelmann fueron hombres del siglo XVIII. Lassus y Viollet-le-Duc de la primera mitad del XIX, todos ellos arqueólogos en distintas ramas de las Artes. Las excavaciones de Herculano y de Pompeya comenzaron en la primera mitad del siglo XVIII. En cambio, la primera edición de la arcaica Historia de la Arquitectura de Fergusson no aparece hasta 1885, y la de Baniter Fletcher hasta 189[illegible]. En tales circunstancias, era natural que estas y otras historias coetáneas y subsiguientes constituyesen poco más que una recopilación más o menos ordenada de los descubrimientos arqueológicos, inclinándose a la *descripción* más que a la *crítica*, al estudio de los *elementos* y del *detalle* más que el análisis de los *aspectos fundamentales*.

Pero, siendo así que la Historia de la Arquitectura—como cualquier otro género de historia—se amolda y refleja, pero nunca afecta o se impone a las tendencias naturales de cada época, es indudable que debe de revisarse la naturaleza, la extensión y la agrupación de su contenido, al objeto de que pueda llenar con toda eficiencia en la época actual su finalidad esencial en la enseñanza, que es la de servir de *ejercicio analítico y valorativo* en la formación del "gusto" o criterio artístico del futuro arquitecto; para lo cual se brinda el ejemplo objetivo de los edificios históricos, que podemos analizar y aquilatar retrospectivamente en relación con los pueblos y épocas que los crearon, y sobre los cuales han recaído el juicio de múltiples generaciones, lo que evidentemente no sucede con lo contemporáneo.

El sentido que debe tener esta revisión, [illegible] de pronto, es el de suprimir todos los aspectos y pormenores de naturaleza arqueológica, de interés transitorio y sin valor didáctico actual. [illegible]

FIG 15 : Article de Weiss sur l'enseignement de l'Histoire de l'Architecture dans la Revue *Arquitectura* d'avril 1948, organe officiel du Collège National des Architectes. Source: Revista *Arquitectura*, año XVI, april 1948, n° 117.

I.II Le renouvellement des enseignements

I.II.I L'enseignement de l'*Histoire de l'Architecture* par Joaquin E. Weiss.

Le document témoignant de la liste des enseignements qu'a reçu Ricardo Porro comporte la mention d'un cours d' *Histoire de l'Architecture* entre 1942 et 1949[201] qui est dispensé alors par Joaquin E. Weiss, doyen de la Faculté d'Architecture (1947-1953) et premier historien de l'architecture cubaine (1930-1962). Cet apport de connaissances constitue une source importante dans l'élaboration de sa pensée théorique. Weiss participe à la réinvention des formes et des contenus pédagogiques de la *Faculté des Architectes et des Ingénieurs* de La Havane. Il en est le doyen entre 1947 et 1953. Il se forme à l'université *Cornwell* de New York, obtient son diplôme en 1916 et travaille ensuite deux années dans l'agence d'architecture *Walker et Gillette*[202] (Gillette a étudié deux ans aux Beaux-Arts de Paris). De retour à Cuba, il débute l'enseignement en septembre 1928 lorsqu'il est nommé instructeur de la chaire « Q » d'*Histoire de l'architecture* à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes.* En juillet 1930, il devient professeur titulaire de la chaire dans laquelle il enseigne à la mort d'Alberto Camacho[203] et ceci jusqu'en 1962. En mai 1936, il publie son premier ouvrage intitulé *Architectura colonial cubana* (Architecture coloniale cubaine) [FIG 13 et 14]. Cet ouvrage [204] constitue une référence pour son enseignement et pour l'histoire de l'Architecture cubaine. Il sera réédité en 1972, pour l'architecture du XVI et XVIIe siècles puis en 1979 pour les XVI et XVIIe siècles[205]. Heriberto Duverger Salfran, ancien élève et collaborateur de Ricardo Porro pour les écoles d'art qu'il a construites en 1960 à La Havane rééditera l'ensemble en 1996. La première édition est le recueil d'un ensemble de photographies d'édifices érigés durant la domination espagnole, précédé d'un compte-rendu sur l'histoire de l'architecture coloniale cubaine. Les éditions de 1972 et 1979 comprennent davantage de texte. La dernière édition de Duverger rassemble en un seul volume et complète l'éminente recherche que Joaquín E. Weiss (1894-1968), a dédié à l' architecture coloniale de Cuba.

---

[201] Voir documents issus des archives personnelles de Ricardo Porro en FIG 9 et 10.

[202] Voir à ce sujet la note éditoriale de Fernando Lopez, « *Semblanza de Joaquin Weiss* », in *La arquitectura colonial cubana* (édition 1996), La Habana, septembre 1985, p. 9.

[203] Alberto Camacho y Lovet, professeur d'histoire de l'architecture, créateur de la Chaire, dont Weiss devient l'assistant puis remplaçant avant d'être nommé Professeur.

[204] Joaquin E. Weiss, *Arquitectura colonial cubana, Colección de fotografías de los principales y mas característicos edificios erigidos en Cuba durante la dominación española, precedida de una reseña histórica-arquitectónica,*Cultural S.A, 1936. Son ouvrage a été réédité en 1996 à l'initiative de Heriberto Duverger Salfran, ancien élève et collaborateur de Ricardo Porro sur le chantier des écoles d'art de La Havane.
Joaquín E. Weiss, *La Arquitectura colonial cubana,* Consejería de Obras Públicas y Transportes, La Habana, Sevilla 1996.

[205] Joaquin E. Weiss, *La Arquitectura Colonial Cubana, Siglos XVI / XVII. Contiene ilustraciones entre el texto.*édité par Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

Joaquin Weiss partage le fruit de ses expériences et ses réflexions en tant qu'enseignant de l'*Histoire de l'Architecture* lors d'une conférence au *VI Congreso panamoaméricano de architectos* auquel il participe en octobre 1947 à Lima au Pérou dont un des thèmes est *Nuevas tendencias en la Ensenenza de la Arquitectura (Nouvelles tendances dans l'enseignement de l'architecture)*[206]. Sa conférence est intitulée *Por una nueva morfologia de la Historia de la Arquitectura* (Pour une nouvelle morphologie de l'histoire de l'architecture) dont le contenu est publié dans la Revue *Arquitectura* n°177 en avril 1948[207] [FIG 15] . Selon Weiss, certains pensent que ce cours est complètement inutile dans le processus de rénovation artistique ou qu'il tend à faire le jeu des styles historiques et à freiner l'architecture moderne. En effet, certains ouvrages — Weiss cite en particulier celui de Banister Fletcher[208]— tiennent davantage de la description des éléments et des détails que de l'analyse d'aspects fondamentaux, aspects qu'il définit par la suite. Il souligne la nécessité d'adaptation du cours aux tendances de chaque époque. Sa finalité essentielle dans l'enseignement de l'architecture est de servir d'exercice analytique et de former le goût du futur architecte. Ainsi, les édifices historiques doivent selon lui être analysés et appréciés en fonction de leurs pays et leurs époques. Weiss avance:

> Le sens que devrait avoir cette réévaluation est de supprimer tous les aspects de nature archéologique, d'intérêt transitoire et sans valeur didactique actuelle. D'autre part, il est nécessaire d'étendre notre sphère de travail afin de présenter la plus grande diversité d'aspects fondamentaux tels que ceux qui se réfèrent à la *distribution*, la *composition* et l'*expression* et qui peuvent servir d'aiguillon pour faire fermenter les idées dans l'esprit de l'étudiant en architecture se préparant à la création [209].

Il dénonce le fait que le matériel de travail — les styles historiques — est insuffisant et a été arbitrairement sélectionné. Fletcher, dans l'édition de son ouvrage datant de 1938, relègue à la fin les styles islamiques, japonais, chinois et nord-américains. Les styles de l'Amérique précolombienne et hispanique sont à peine mentionnés. Le critère de sélection est strictement européen ou occidental alors qu'il est nécessaire, selon Weiss, de concevoir l'*Histoire de l'Architecture* selon un critère universel. Il cite alors Oswald Spengler[210] et son ouvrage *Déclin de l'occident* et avance :

---

[206] « *Tendencias actuales en la enseñanza de la arquitectura* », VI Congreso Panamericano de Arquitectos », Revista Arquitectura 218, Lima, Pérou, 1948, pp. 16-17.

[207] Joaquin E. Weiss, « *La ensenanza de la Historia de Arquitectura* », Revue *Arquitectura,* n°177, avril 1948, pp.110-113.

[208] Banister Fletcher, *A History of Architecture for Student, on the comparative method, for Student, craftsman, and amateur,* Londres, 1896.

[209] Joaquin Weiss, *id.* pp. 110 -111. « *El sentido que debe tener esta revisión es el de suprimir todo los aspectos u perdedores de natures arqueológica, de interés transitorio y sin valor didáctico actual . En cambio es necesario extender nuestra esfera de trabajo a fin de presentar la mayor diversidad de aspectos fundamentales como son los que se referien a la distribucion, a la composición y a l'expresion que pueden servir de acicate para hacer fermentar las ideas en la mente del estudiante de arquitectura preparándolo para la creación* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

[210] Oswald Spengler, *Déclin de l'occident - Contours de l'histoire universelle,* (2 tomes 1918-1922), traduction par Mohand Tazerout, Gallimard, 1948.

> Pour Spengler, l'Histoire Universelle est la « biographie des cultures », les concevant comme des organismes supérieurs qui soudainement émergent, se développent et, après avoir rempli la somme de leurs possibilités, disparaissent[211].

Spengler reprend des observations tirées de l'ouvrage d'Alfred Weber, *Histoire de la Culture*. Les grandes cultures ont subi le processus de naissance, de développement, de décadence et de mort. Certaines de ces cultures se sont manifestées dans un pays, d'autres dans plusieurs, ayant d'indiscutables traits de famille, avec des différences particulières plus ou moins notables. Certaines ont disparu complètement, d'autres ont coexisté. Toutes se sont plus ou moins influencées. Weiss distingue tout d'abord cinq grandes architectures primaires —premières manifestations architectoniques — qui correspondent aux cultures primaires de Weber que celui-ci décrit comme « coincées émotivement avec la nature dans une espèce de relation fantastique », puis l'architecture antique méditerranéenne, l'architecture postérieure de l'Asie occidentale, l'architecture occidentale. Ces catégories utilisées en cours offrent la possibilité de se concentrer sur les aspects fondamentaux, sur les caractéristiques particulières, et de renforcer sa connaissance et son appréciation par l'analyse comparative. Ces possibilités analytiques et comparatives permettent de stimuler l'imagination et l'apport de l'analyse architectonique paraît si évident à Weiss qu'il pense parvenir à un cours qui s'intitulerait *Histoire comparative de l'architecture* ou qui pourrait devenir pour le moins un complément au cours d'*Histoire de l'Architecture*. Weiss affirme ainsi que « l'enseignement de l'*Histoire de l'architecture* serait davantage efficace, plus utile et plus agréable [212]». Il propose ainsi lors de cette conférence au Congrès, l'adoption des résolutions suivantes:

> L'*Histoire de l'Architecture* doit maintenir une place prépondérante dans la formation artistique et culturelle de l'étudiant en architecture. S'adaptant aux nouvelles tendances architecturales, elle doit éviter la spéculation archéologique et le détail inconséquent sans valeur didactique aujourd'hui, afin de se concentrer sur les aspects fondamentaux de la *distribution,* la *composition* et l'*expression* architectoniques. La méthode d'enseignement qui offre les meilleurs possibilités est l'étude analytique et comparative des styles et des édifices historiques au moyen de polycopiés, de photographies ou projections, quand il n'est pas possible de faire des visites *in situ*. Afin que cette étude soit la plus efficace et stimulante possible et aide à la formation du goût et des critères artistiques, elle doit embrasser la majeure partie des aspects ou modalités architectoniques. La conception ou la classification des styles historiques en « ère antique », « ère moyenne » et « ère moderne » est inadéquate du fait de sa limitation et de son exclusivisme pour servir de norme à la rédaction et à l'enseignement de l'*Histoire de l'Architecture* pour lequel il est essentiel d'arriver à une conception historique plus globale et organique qui permet d'inclure tous les grands styles historiques. Il est recommandé de prendre en considération dans les

[211] Joaquin Weiss, *id.* p. 111. « Para Spengler La Historia Universal es la « biografia de la culturas », concibiendo a estas como organismos superiores que emergen de pronto, se desarrollan, y luego de haber cumplido la suma total de sus posibilidades, desapracen ». Traduction de l'auteure dans le texte.

[212] *id.*

> objectifs susmentionnés les théories modernes sur la morphologie de l'Histoire Universelle en tentant de les appliquer à l'Histoire de l'Architecture[213].

De fait, la participation de Joaquin E. Weiss au *Congrès Panaméricain des Architectes* de 1947 à Lima montre sa volonté de renouveler son approche historiographique afin de l'actualiser à l'architecture contemporaine et sa volonté d'instaurer un renouveau dans le cursus de l'enseignement de l'architecture. Il publie toujours en 1947 *La Arquitectura Cubana Contemporanea*[214] [FIG 16 et 17] dont Justino Fernandez rédige une notice bibliographique publiée dans les *Anales del Instituto de investigaciones esteticas* par l'Université nationale autonome de Mexico en 1948. Dans un volume impeccablement présenté, Weiss réunit une collection de photographies des édifices contemporains les plus récents érigés à Cuba. Cette collection est annotée par l'auteur et dédiée au *Collège National des Architectes* de La Havane qui l'a publiée. Dans le préambule, Weiss expose une théorie de l'architecture moderne adaptée à la réalité cubaine. Il cite alors Walter Gropius et Le Corbusier. Il avance que faire de l'architecture fonctionnelle implique un sens esthétique entendu comme composant d'une expression totale, s'accordant avec les aspects nécessaires à toute architecture qui rejette « les styles historiques ». Il montre ainsi les oeuvres cubaines de la dernière décade. Les photographies sont accompagnées de plans, dessins et perspectives. Weiss présente son projet de la bibliothèque universitaire de La Havane, d'autres oeuvres inspirées de l'architecture de Frank Lloyd Wright, des oeuvres de Miguel Gaston — architecte membre cubain des C.I.A.M chez qui Ricardo Porro travaillera après son retour d'Europe dans le milieu des années 1950 — ou encore celles de Junco et Dominguez, Capablanca et Arroyo. Justino Fernandez souligne :

> Il n'existe pas encore à La Havane une expression propre au niveau de la théorie énoncée par Weiss mais l'idée de faire des propositions à la hauteur de ces enjeux est louable et ouvre le chemin des décades à venir[215].

---

[213] « 1. La Historia de la Arquitectura puede y debe de mantener un papel preponderante en la formación artística y cultural del estudiante de Arquitectura. 2. La Historia de la Arquitectura acomodentose a las actuales tendencias de la renovación arquitectónica, debe de evitar la especulación arqueológica y el detalle intrascendente sin valor didáctico actual, para enfocar los aspectos fundamentales de la distribución, la composicion y la expresión arquitectónicas. 3. EL metodo de enseñanza que ofrece mayores posibilidades es el estudio analitocos y comparativo de los estilos y de los edificios históricos por medio de laminas, fotografías o proyecciones, cuando no sea possible visitarlos in situ. 4. Para que este estudio tenga mayor eficacia como estimulante de la imaginación y auxiliar en la formación del gusto o del criterio artístico, debe de abarcar el mayor numero de aspectos o modalidades arquitectónicas. 5. La concepción o clasificación de los estilos históricos como la « Edad antigua », « Edad Media » y « Edad Moderna » es inadecuada por su limitación y exclusivismo, para servir de norma a la redacción y enseñanza de la Historia de Arquitectura por lo qual es imprescindible llegar a una concepción histórica mas compresiva y orgánica que permita incluir todos los grandes estilos históricos. 6. Se recomanda tomar en consideracion, a los fines antedichos, los modernas teorias sobre morfología de la Historia Universal, tratando de aplicarla a la Historia de la Arquitectura». Traduction de l'auteure dans le texte.

[214] Joaquin E. Weiss, *Arquitectura contemporanea cubana*, coleccion de fotografias de los mas recientes a caracteristicos edificios erigidos en Cuba/ anotadas y prologadas por Joaquín Weiss, arquitecto, profesor de la facultad de arquitectura de la Universidad de Habana, Cultural S.A, 1947.
Joaquín E. Weiss: *Medio siglo de Arquitectura cubana*, Imprenta Universitaria, La Habana, 1950.

[215] Fernández, J. (2012). Arquitectura Cubana contemporánea, de Joaquín E.Weiss. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, *4*(16), pp. 75-76. « Puede concluirse que la arquitectura del siglo no ha encontrado todavía en La Habana una expresión propia y al nivel de la teoría enunciada, pero el esfuerzo por ponerse a la altura de los tiempos es meritorio u abre el camino de los decidas por venir ». Traduction de l'auteure dans le texte.

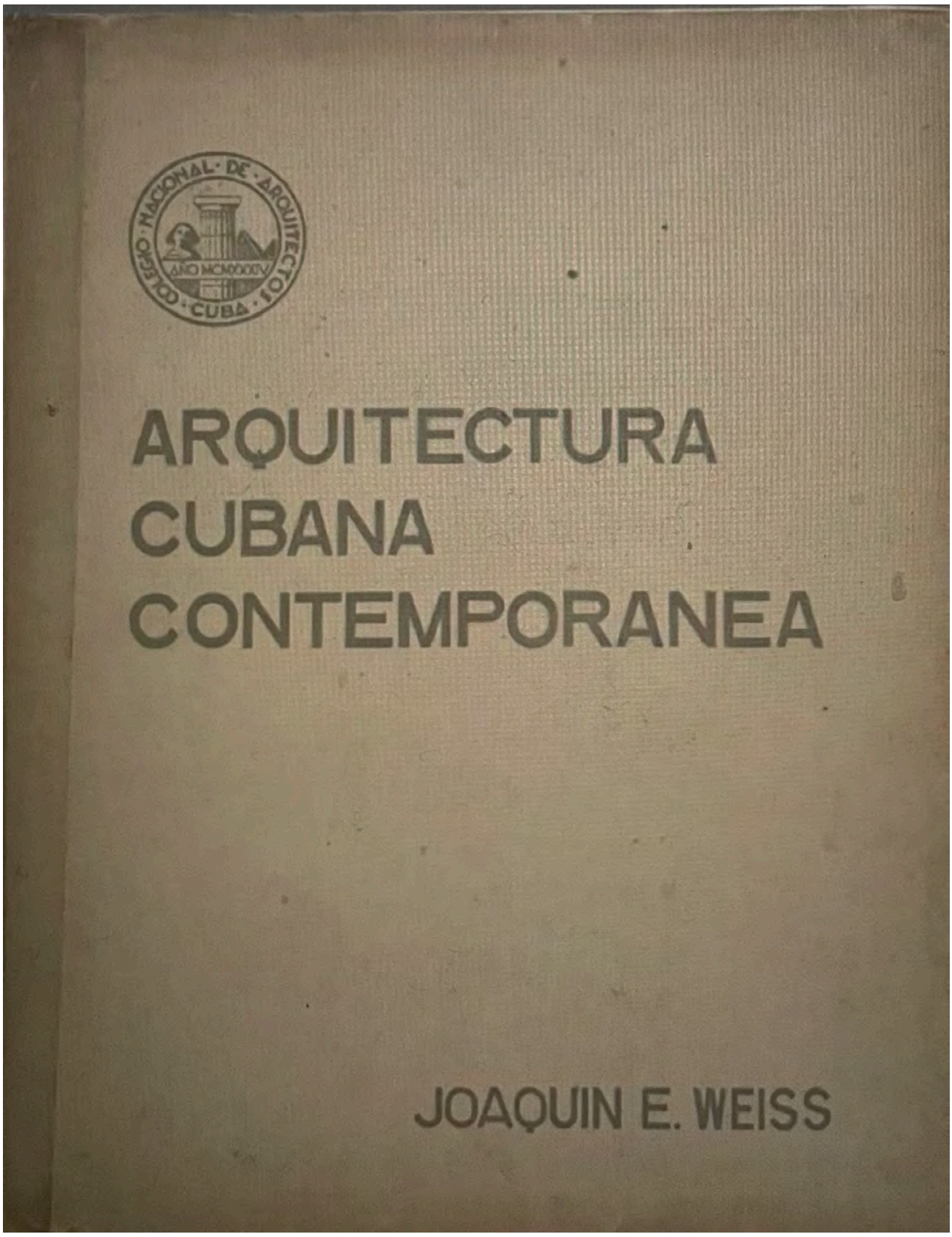
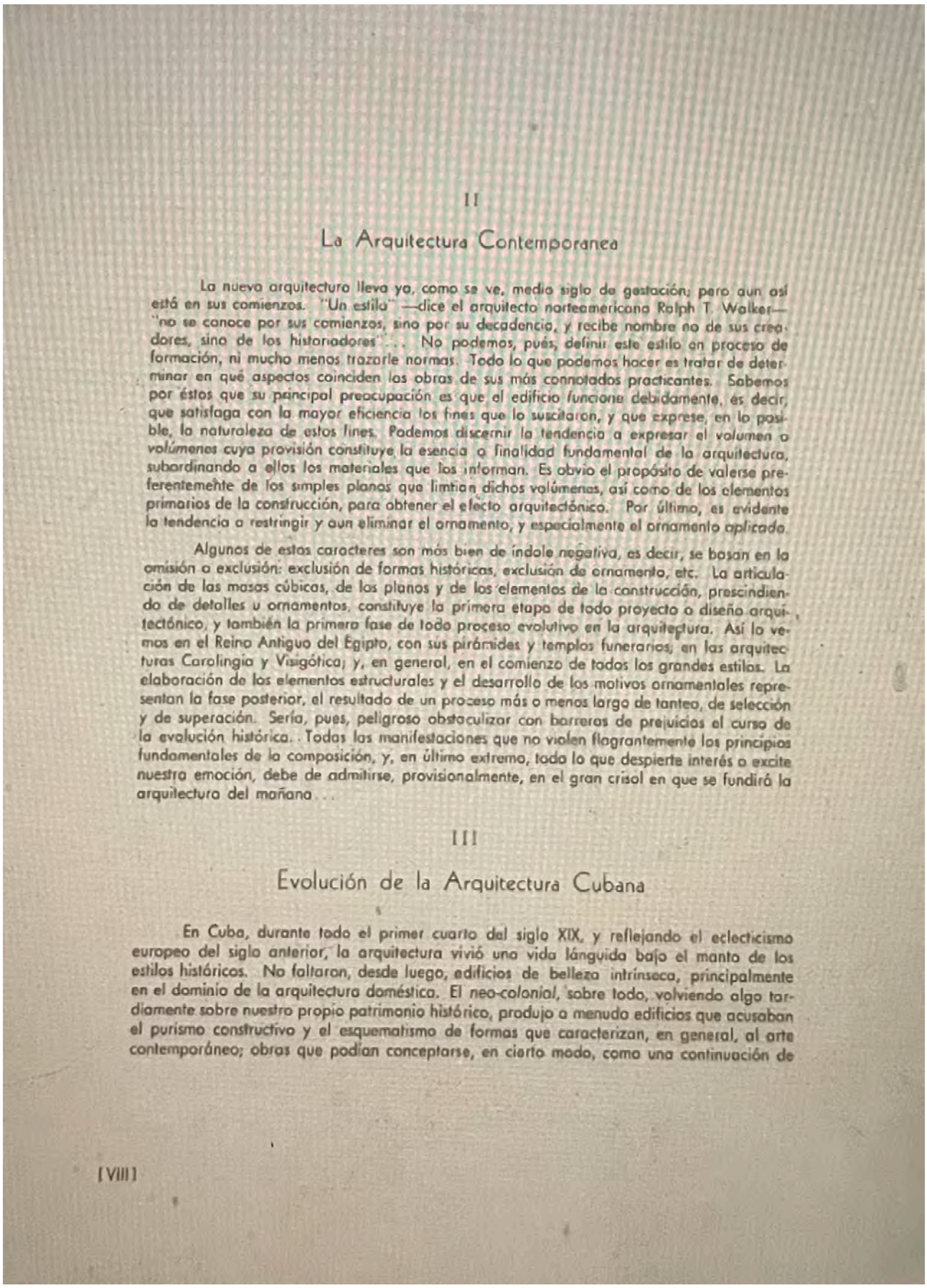


FIG 16 : Première de couverture de l'ouvrage *Arquitectura Cubana Contemporanea,* édité par le *Collège national des Architectes* en 1947.



II

La Arquitectura Contemporanea

La nueva arquitectura lleva ya, como se ve, medio siglo de gestación; pero aun así está en sus comienzos. "Un estilo" —dice el arquitecto norteamericano Ralph T. Walker— "no se conoce por sus comienzos, sino por su decadencia, y recibe nombre no de sus creadores, sino de los historiadores"... No podemos, pués, definir este estilo en proceso de formación, ni mucho menos trazarle normas. Todo lo que podemos hacer es tratar de determinar en qué aspectos coinciden las obras de sus más connotados practicantes. Sabemos por éstos que su principal preocupación es que el edificio *funcione* debidamente, es decir, que satisfaga con la mayor eficiencia los fines que lo suscitaron, y que exprese, en lo posible, la naturaleza de estos fines. Podemos discernir la tendencia a expresar el *volumen* o *volúmenes* cuya provisión constituye la esencia o finalidad fundamental de la arquitectura, subordinando a ellos los materiales que los informan. Es obvio el propósito de valerse preferentemente de los simples planos que limtian dichos volúmenes, así como de los elementos primarios de la construcción, para obtener el efecto arquitectónico. Por último, es evidente la tendencia a restringir y aun eliminar el ornamento, y especialmente el ornamento *aplicado*.

Algunos de estos caracteres son más bien de índole *negativa*, es decir, se basan en la omisión o exclusión: exclusión de formas históricas, exclusión de ornamento, etc. La articulación de las masas cúbicas, de los planos y de los elementos de la construcción, prescindiendo de detalles u ornamentos, constituye la primera etapa de todo proyecto o diseño arquitectónico, y también la primera fase de todo proceso evolutivo en la arquitectura. Así lo vemos en el Reino Antiguo del Egipto, con sus pirámides y templos funerarios, en las arquitecturas Carolingia y Visigótica; y, en general, en el comienzo de todos los grandes estilos. La elaboración de los elementos estructurales y el desarrollo de los motivos ornamentales representan la fase posterior, el resultado de un proceso más o menos largo de tanteo, de selección y de superación. Sería, pues, peligroso obstaculizar con barreras de prejuicios el curso de la evolución histórica. Todas las manifestaciones que no violen flagrantemente los principios fundamentales de la composición, y, en último extremo, todo lo que despierte interés o excite nuestra emoción, debe de admitirse, provisionalmente, en el gran crisol en que se fundirá la arquitectura del mañana...

III

Evolución de la Arquitectura Cubana

En Cuba, durante todo el primer cuarto del siglo XIX, y reflejando el eclecticismo europeo del siglo anterior, la arquitectura vivió una vida lánguida bajo el manto de los estilos históricos. No faltaron, desde luego, edificios de belleza intrínseca, principalmente en el dominio de la arquitectura doméstica. El *neo-colonial*, sobre todo, volviendo algo tardiamente sobre nuestro propio patrimonio histórico, produjo a menudo edificios que acusaban el purismo constructivo y el esquematismo de formas que caracterizan, en general, al arte contemporáneo; obras que podían conceptarse, en cierto modo, como una continuación de

[VIII]

FIG 17 : Introduction sur l'architecture contemporaine et sur l'évolution de l'architecture cubaine en page 8 de l'ouvrage *Arquitectura Cubana Contemporanea*, édité par le *Collège national des Architectes* en 1947.

Roberto Segre avance à ce sujet qu'à côté des efforts qu'ont déployé Alberto Camacho et Joaquin Weiss pour défendre les théories et les réalisations des maîtres du Mouvement moderne dans la revue du *Collège des Architectes* : « ils n'ont pas obtenu l'écho espéré. L'académisme et le néocolonial étaient très enracinés et apparaissaient alors comme un pont entre les courants internationaux et la recherche d'un langage local[216] ». Toutefois, Roberto Segre avance que même si Weiss s'intéresse à l'architecture moderne et publie un livre édité par le *Collège des Architectes*, ce n'est pas son thème préféré. Selon lui, l'architecture moderne aurait été davantage présente dans le cursus si le prédécesseur de Weiss, Alberto Camacho, décédé prématurément, était resté professeur :

> Il est probable que si Alberto Camacho — que Weiss a remplacé en raison de la mort prématurée — avait poursuivi l'enseignement de l'histoire de l'architecture, le thème de l'architecture moderne aurait surement été davantage présent dans le programme de la Faculté.

Segre[217], qui deviendra professeur à la suite de Weiss et de Ricardo Porro à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane dira à ses étudiants lorsqu'il arrive à l'école en 1963 de ne pas lire les ouvrages de Weiss[218]. Ils suivent selon lui la méthode descriptive et mémoristique des édifices et peinent à parvenir à une méthode interprétative aussi bien écrite que graphique. Selon lui, l'intérêt de Joaquin Weiss est avant tout d'étudier les oeuvres de valeur universelle et non mineures. Segre ajournera 80 % des étudiants cette année-là tout en lui rendant hommage :

> La passion de Weiss pour l'Histoire de l'Architecture et son désir de faire connaître des travaux de valeur universelle doivent être reconnus tant pour ses voyages personnels que ceux qu'il organisait pour ses étudiants, par exemple, afin de visiter les monuments précolombiens du Mexique[219].

---

216 Roberto Segre, « *La Habana: Una Modernidad Atemporal* », Coloquio La primera modernidad arquitectural en las ciudades latinoamericanas. México D.F.: [s.n.], noviembre de1992 publié par la Facultad de La Habana, ISPJAE, La Habana, Cuba. « no logran el eco esperado entre los profesionales. Todavía estaba muy arraigado el academicismo y el neocolonial aparecía como un eslabón valido entre las corrientes internacionales y la búsqueda de un lenguaje local ». Traduction de l'auteure dans le texte.

217 La carrière professionnelle de Roberto Segre est lié à l'histoire de l'enseignement à Cuba, où il est arrivé en 1963 invité à occuper le Chaire d'Histoire de L'Architecture à l'école d'architecture de la Faculté de La Havane qui était libre depuis la retraite de Joaquin Weiss. Segre est le fondateur de la discipline THAU à l'ISPJAE, institution dans laquelle il est resté durant trois décennies, raison pour laquelle il a reçu le titre de Docteur Honoris Causa en 2007. Segre enseignait également à la Faculté des Arts et des Lettres depuis les années 1970. Il est le principal critique de l'oeuvre maîtresse de Ricardo Porro, les écoles d'art de La Havane.

218 Farrès y Segre, *id.*

219 Y, Farrès, R.Segre R, « *Cinco decenios de teoría de la arquitectura en cuba (1963-2013) y un diálogo intergeneracional* », entrevista a Roberto Segre [en línea] Fecha de consulta: dd-mm-aa. En: ACE: Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno, 8 (23): 77-94, 2013. DOI: 10.5821/ace.8.23.2599. ISSN: 1886-4805.
« Es probable que si Alberto Camacho - el profesor al que él substituyó en la cátedra por su prematuro fallecimiento- hubiese continuado en la cátedra, el tema de la arquitectura moderna seguramente estaría más presente en el currículo de la Facultad. Hay que reconocer la pasión de Weiss por la historia de la arquitectura -en particular cubana- y su deseo de conocer las obras de valor universal, tanto en sus viajes personales como en los que organizaba con los alumnos, por ejemplo, para visitar los monumentos precolombinos en México ». Traduction de l'auteure dans le texte.



ALUMNOS EXCURSIONISTAS DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA CON LOS PROFESORES WEISS Y CAPABLANCA, SRA. DE CAPABLANCA, TENIENTE TRIANA Y MECANICO ALDRICH, EN EL AEROPUERTO DE MERIDA.

Impresiones de Un Viaje a Yucatán

Por el Profesor JOAQUIN E. WEISS (Arquitecto)

EN un avión militar, gentilmente puesto a nuestra disposición por el Jefe del Ejército, Mayor General Genovevo Pérez Dámera, y aprovechando las vacaciones de la Semana Santa, partimos para Mérida dieciocho alumnos y dos profesores de la Facultad de Arquitectura—mi distinguido colega el arquitecto Aquiles Capablanca y yo—curiosos por conocer todo lo que de antiguo, colonial y moderno sabíamos que encerraba ese gran estado mexicano de Yucatán, tan próximo y quizás por eso mismo, tan poco visitado por nosotros; puesto que es bien conocida la usual y a menudo errónea apreciación del turista, que tiende a calcular el interés de sus viajes en relación directa con la distancia que deba de recorrer.

Fuimos a Yucatán, alumnos y profesores, a *aprender* y a *admirar*, de modo que las presentes líneas, desprovistas de toda pretensión académica, representan sólo nuestra reacción espontánea y sincera de simples viajeros ante lo que vimos y experimentamos en esa hermosa tierra mexicana.

Nuestra primera y una de las más gratas impresiones fué, desde luego, la que nos proporcionó la propia ciudad de Mérida. Primero, su aeropuerto, tan amplio y activo, adonde fuimos cordialmente recibidos por el Sr. Rector de la Universidad de Yucatán, su Secretario General y el Director de la Facultad de Ingeniería. Debo también de consignar y agradecer las atenciones de que fuimos objeto por parte de los empleados aduanales, y las que las autoridades del aeropuerto prodigaron a la tripulación de nuestro avión.

La ciudad, propiamente dicha, constituyó para nosotros una agradable sorpresa. Dada su antigüedad y el hecho de ser una población tropical, esperábamos encontrar, a tenor de nuestra "Habana Vieja" y de lo que estipulaban las Leyes de Indias en materia de urbanismo, una ciudad de calles estrechas y tortuosas.

FIG 18 : Joaquin Weiss et Aquiles Capablanca avec leurs étudiants à l'arrivée à Yucatan au Mexique. Ricardo Porro est l'étudiant à l'extrême gauche en chemise blanche. Source: Revue *Arquitectura ,* août 1949, p. 239.

Les voyages prennent ainsi une place importante dans la formation des étudiants dans les années 1940. Ricardo Porro participe à celui qu'organise Weiss accompagné du professeur et architecte Aquiles Capablanca au Mexique en 1949 [FIG 18].

> Nous sommes partis, mon très distingué collègue Aquiles Capablanca et moi, avec dix-sept étudiants de la *Faculté de La Havane*, curieux de connaître tout ce qui était antique, colonial ou moderne dans cet état mexicain qu'était le Yukatan, que nous visitons si peu.[220]

Weiss, dans un article de la Revue *Arquitectura* de 1949[221], décrit ce qu'ils voient à leur arrivée et leur surprise alors qu'ils pensaient trouver, comme dans la vieille ville de La Havane des rues tortueuses et étroites. Les voies sont au contraire larges, rectilignes et correctement pavées. La bonne conservation et l'alignement de tous les édifices privés attestent de la préoccupation des habitants pour le patrimoine architectural. Les travaux de restauration réalisés par les architectes mexicains et nord-américains sont exemplaires ce qui leur permet d'apprécier les oeuvres de la grande culture Maya. La grande échelle des constructions leur est impressionnante ainsi que l'usage récurrent de la *Boveda Maya* (voûte Maya) et des colonnes. Weiss avance alors qu'il reverra son cours sur ces thèmes. Frank Lloyd Wright a été inspiré par les temples Mayas dans certaines de ses oeuvres comme la *Ennis House*. L'intérêt pour la synthèse entre l'architecture vernaculaire et moderniste — chez Wright avec sa réinterprétation des motifs architecturaux mayas ou encore chez Barragan, — ont sans doute été, avec l'observation des temples Mayas, certaines des motivations de ce voyage. Weiss donnera une conférence intitulée « *La influencia de la cabana indigena sobre el templo Maya* » (l'influence de la cabane indigène sur le temple Maya) lors du *VII Congrès panaméricain des Architectes* à La Havane en 1949.

Un autre aspect important de l'enseignement de Weiss — pour la compréhension de la formation de la pensée de Ricardo Porro — est qu'il enseigne en étroite collaboration avec Luis de Soto (1893-1955). Celui-ci crée en 1936 le département d'Histoire de l'Art de l'Université de La havane et en 1942 en vient à la conclusion que « *Cuba artísticamente es barroca* » (Cuba est baroque artistiquement), pour son essence et son idiosyncrasie. Baroque pour l'ornemental, pour son exceptionnel chromatisme, pour ses contrastes importants de lumières, ses effets d'ombres, et enfin pour son usage de la courbe. Il se réfère à l'expérience de l'historien de l'art Henri Focillon, qui visite La Havane en 1941, professeur de l' Université de Yale et qui, avec Wölfflin fut un des principaux initiateurs de la méthode d' analyse formelle en art. Un projet privé et non gouvernemental, une exposition conjointe entre le MOMA et la Galerie del Prado à La Havane initie le processus d'internationalisation du Mouvement Moderne à Cuba[222].

---

[220] Joaquin E. Weiss, « *Impresiones de un viaje a Yukatan* », revista *Arquitectura*, 193, août 1949, p. 239.
« *Partimos dieciochos alumnos y dos profesores de la Faculdad de La Habana — mi distinguido colega Alquiles Capablanca, arquitecto y yo – curiosos por conocer todo lo que de antiguo, colonial o moderno sabemos que encerraba este gran estado mexicano de Yukatan tan poco visitado por nosotros* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

[221] Weiss, *id.*

[222] Luis De Soto, « *Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana* », *Universidad de La Habana*, 58-59-60, enero-junio 1945, pp. 65-138.

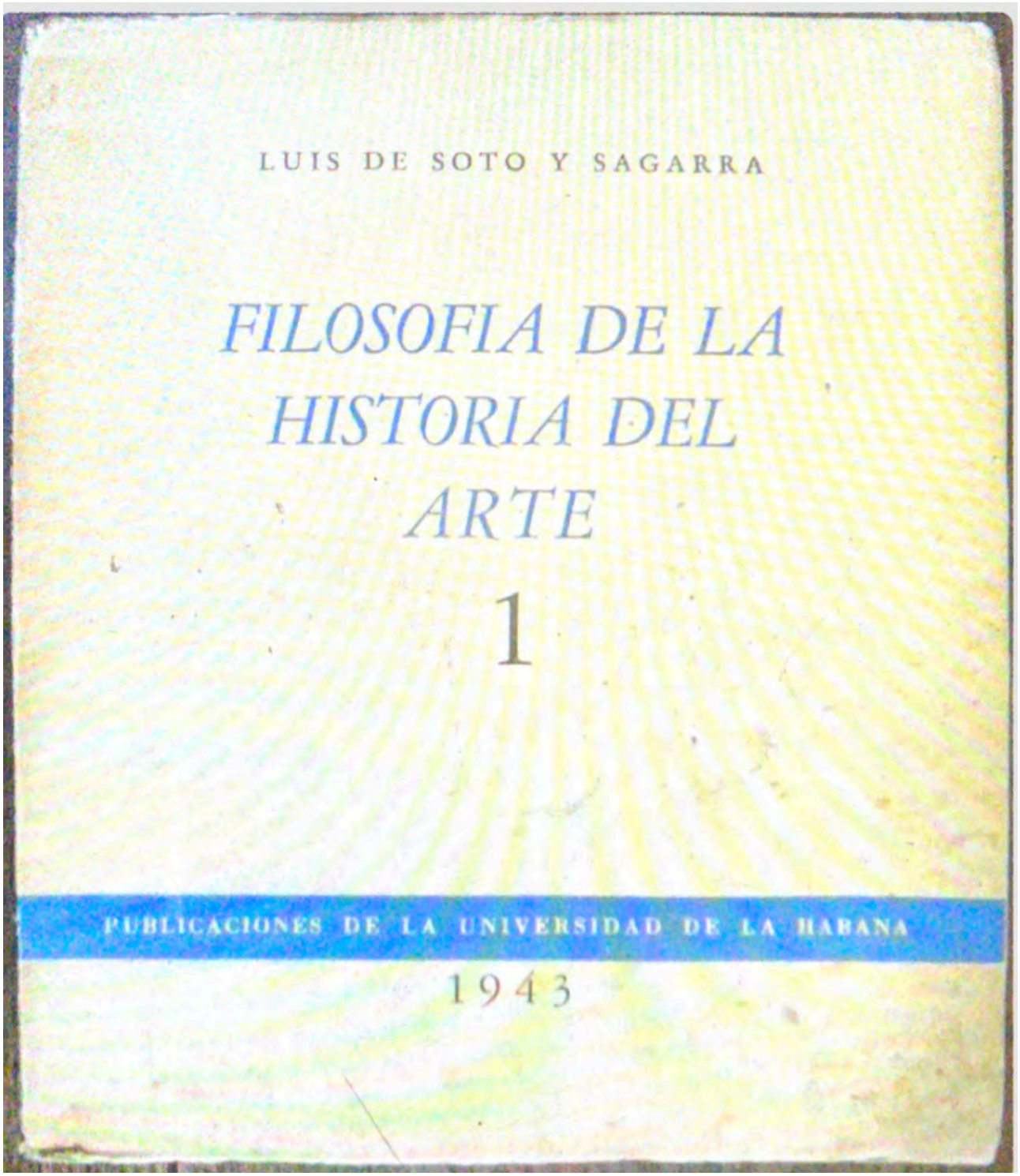


FIG 19 : Première de couverture de l'ouvrage de Luis de Soto, *Filosofia del arte,* publicaciones de la Universidad de la Habana, 2 vols, 1943-1947.

Un mouvement se crée alors portant le nom d'« école de la Havane » dont René Portocarrero — peintre qui a réalisé le mural de la première villa construite par Ricardo Porro (1950)— et Wifredo Lam font partie.

De Soto publie l'ouvrage *Philosophie de l'Histoire de l'art*[223] [FIG 19] en 1943 et constitué de notes qu'il a prises pour enseigner cette discipline dans son département et qui permet aux étudiants d'accéder à des fragments d'œuvres d'auteurs difficiles à localiser comme Wölfflin, Worringer, Panofsky et Le Corbusier. Justino Fernandez, dans une note bibliographique, souligne:

> La méthode de De Soto consiste en la fusion de trois autres méthodes tenant en son centre le *style*. Il nomme la première, la méthode *historico-formelle,* (Riegl, Schmarsow, Wöllflin, Cohn-Wiener, Frankl, Panofsky, Coellen, Von Schelteman), la seconde, la méthode *psycho-historique* (Riegl, Wöllflin, Worringer, Schmarsow, Gestenberg, Dvorak) et la troisième, la *méthode personnelle* (Brinckmann, Pinder), Le style est un langage qui doit s'étudier: comme évolution for melle, comme expression *de la forme et du contenu*[224] et comme résultat de facteurs diverses, indice de l'évolution historique de la culture[225].

De Soto et Weiss défendent les idées de l'argentin Angel Guido[226] . Le prédécesseur de Weiss, Alberto Calmacho s'intéressait déjà aux écrits de Guido, notamment à l'occasion d'un article qu'il publie dans la revue *Arquitectura* en 1928[227]. Ce qui est intéressant, c'est qu'Angel Guido (1896-1960), architecte et théoricien, participe à l'un des transferts les plus anciens et les plus importants de l'histoire et de l'esthétique de l'art européen vers l'Amérique latine, plus précisément à la réception de la psychologie de l'art d'Heinrich Wölfflin à la fin des années 1920[228]. De cette réception émergera dans les réseaux intellectuels l'appropriation spécifique et influente de la notion de style artistique, construisant une identité esthétique syncrétiste latino-américaine avec un discours baroque fondateur comme celui de l'ouvrage

---

223 Luis de Soto, *Filosofia del arte*, publicaciones de la Universidad de la Habana, 2 vols, 1943-1947.

224 Nous mettons en italiques *Forme et contenu* délibérément. Ce sont les termes qu'emploiera Ricardo Porro dans ses cours et dans son ouvrage théorique *Les cinq aspects du contenu* pour lequel il reprendra largement les idées de Wölfflin et de Panofsky.

225 Justino Fernandez, « *Bibliografía Filosofia del arte de Luis de soto* » in *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas,* Universidad nacional autonomía de Mexico, 1951, pp. 121-125.
« *Pasa después a ocuparse en el Método histórico-formal (Riegl, Schmarsow, Woelfflin, Cohn-Wiener, Frankl, Panofsky, Coellen, Von Scheltema), el Psico-hist6rico (Riegl, Woelfflin, Worringer, Schmarsow, Gestenberg, Dvorak) y el Método personal (Brinckmann, PindeI'), para terminar con el método propio del doctor De Soto, que consistirá en una fusión de los tres anteriores, teniendo por centro el estilo…el estilo es un languaje que ha de estudiarse: como evoluciona formal, como expresión de forma y de contenido y como resultado de factores diversos, indice de la evolución histórica de la cultura* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

226 Angel Guido (1896-1960), architecte, urbaniste, ingénieur et historien argentin.

227 Alberto Camacho, prédécesseur de Weiss . Carlos Sambrici, « *Notas bio-bibliográficas sobre los arquitectos »,* en *Arquitectura de la ciudad de La Habana. Primera Modernidad,* Electa, Madrid, 2000, pp.49-63.
« Alberto Camacho, « Ángel Guido », en *Arquitectura,* agosto 1928, no 7, p. 25.

228 Angel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte: infuencia de la "Einfühlung" en la moderna historiografía de arte,* numéro 3, Imprenta de la Universidad Nacional del litoral, 1936.

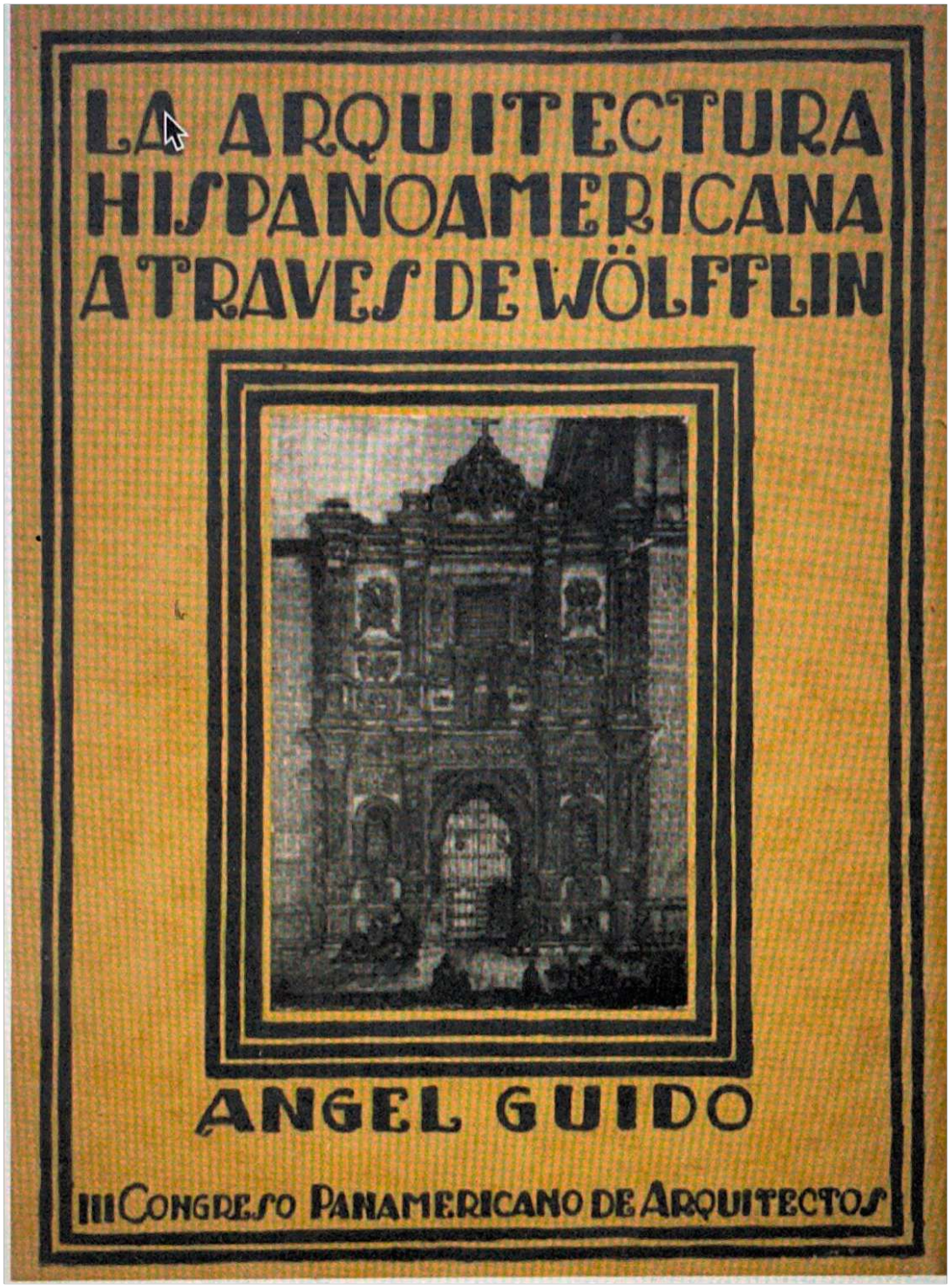


FIG 20 : Angel Guido, Première de couverture, *La Arquitectura hispanoamericana a travers de Wöllflin,* 1927. Source: PICCOLI, Lucio. « Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido ». *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2o sem. 2017.

L'expression américaine[229] que publiera José Lezama Lima[230] en 1957, dont le discours influencera la pensée de Ricardo Porro. Cette circulation des idées nous parait essentielle afin de saisir une des sources qui sera fondamentale dans l'élaboration de son enseignement.

La première publication de Guido qui témoigne de son appropriation de l'analyse psychologique wölfflinienne du style consiste en une brochure de la fin de 1927, documentant deux articles présentés au troisième *Congreso Panamericano de Arquitectos*, tenu à Buenos Aires en juillet de la même année. La couverture du livre porte le titre *La Arquitectura hispano-Americana a traves de Wölfflin* [FIG 20]. Cette publication applique la théorie de Wölfflin à l'histoire de l'art espagnol et latino-américain, et constitue la base méthodologique de ses études ultérieures, telles que la communication donnée en juillet 1927 *Orientación spiritual de la arquitectura en América.* Le premier article de l'essai wölfflinien de Guido traite du baroquisme hispano-incaïque .Pour Guido, les *Principes fonda mentaux de l'art*[231] ont un potentiel pour une esthétique moderne régionaliste.

Plusieurs aspects de la pensée de Wölfflin ont dû apparaître particulièrement adaptés : la fondation d'un discours esthétique et d'une pratique architecturale sur une nouvelle science de l'art (*Kunstwissenschaft*), le style comme l'expression ou l'incarnation de la psyché d'un peuple, de l'esprit d'une nation, l'idée d'une évolution de style naturelle déterminée par cinq paires de principes universels ; la notion d'une alternance rythmique de styles Renaissance et baroque transcendant l'histoire [FIG 21]— applicable aux époques passées, présentes et futures — et rendant les développements prévisibles et flexibles ; la défense du baroque contre la dépréciation néoclassique et donc la remise en cause de l'héritage colonial latino-américain[232]. L'inter-relation entre le baroque et le modernisme apparaît comme une question essentielle à l'histoire de l'art latino-américain et à sa relation avec L'Europe et semble esquisser les contours théoriques développés par Ricardo Porro lorsqu'il sera enseignant.

Angel Guido condamne les Beaux-Arts mais également ce qu'il considère comme l'unique réaction contre ceux-ci, à savoir le modernisme corbuséen de l'âge de la machine, une critique développée

---

[229] José Lezama Lima, *La expresión americana*, ed La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957. « Dans *L'Expression américaine,* par un parcours chronologique qui met en lumière des faits et des individus généralement ignorés, depuis l'origine de Pachacamac jusqu'à Gershwin, c'est le rapport entre l'Europe et l'Amérique qu'il cerne, annulant la malédiction culturelle propre à chacun des deux continents. Le mariage heureux autour du banquet de la culture trouve enfin son couronnement au niveau de la théorie, selon ce qu'il appelle " l'éros connaisant " ou le " système poétique du monde ».

[230] Ricardo Porro fréquentait la même librairie que José Lezama Lima (1910-1976) à La Havane. Lima est considéré comme le plus grand écrivain cubain. Voir à ce sujet l'entretien donné par François Chaslin sur France Culture en 2011.

[231] Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* 1915. L'ouvrage est traduit en Amérique Latine en 1924. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, trans. José Moreno Villa, Biblioteca de ideas del siglo XX Series 7 (Madrid: Calpe, 1924); first ed.: Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 4th ed. (Munich: Hugo Bruckmann Verlag, 1920).

[232] Voir à ce sujet PICCOLI, Lucio. « Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido ». *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2o sem. 2017.

dans la revue *Architecture* (1927-1928) ainsi que dans son ouvrage *La Machinolâtrie de Le Corbusier*[233] [FIG 22], publiée en 1930, un an après que l'architecte suisse donne ses dix conférences sous le titre *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* à Buenos Aires. Guido y fait une analyse de la doctrine de Le Corbusier et la concrétise ainsi:

> a-Les fonctions physiques et utiles doivent être l'unique fin de l'architecture.
> b- L'architecture moderne ne doit pas être plus qu'une machine qui couple parfaitement sa fonction avec le sens précis de la production et de l'économie.
> c- L'art n'est pas autre chose que le produit mécanique qui résulte d'objets et de la technique.
> d- L'extérieur des édifices n'est pas motivé par l'art mais le résultat de l'union des parties.
> e- L'architecture n'a rien à voir avec l'art imaginatif. Elle doit être basée uniquement sur l'économie.
> f- Une maison pour vivre est une machine (Le *Bauhaus* de W. Gropius en Allemagne a lancé cette formule utilisée par les « théoriciens de la machine » quand ils parlent de leurs oeuvres. Mais le sens qu'a donné le *Bauhaus* à cette parole de la machine est différent de celui que luidonnent les « théoriciens de la machine »)
> g-La standardisation, le système Taylor, le travail en série sont les arguments fondamentaux de l'architecture moderne.
> h- L'art décoratif est un crime.
> i- L'homme devant la machine est comme la bête devant ce qui est divin.
> j- La machine est construite selon le système spirituel que l'homme se donne.
> k- La machine est géométrie. Géométrie et Dieu vont ensemble. [234]

---

[233] Ángel Guido, *La machinolâtrie de Le Corbusier* , Rosario: s.p., 1930. Illustré de photographies de bâtiments de Le Corbusier. Comme son titre l'indique, l'architecte argentin s'en prend aux excès de Le Corbusier.

[234] Angel Guido, « La machinolatrie de Le Corbusier (fragmentos) » ,Traducción María Claudina Blanc. A&P Continuidad(8), 2018, pp.10-13.

> *« a) Las funciones físicas y útiles deben ser el único fin de la arquitectura.*
> *b) La arquitectura moderna no debe ser más que una máquina que cumple perfectamente su función con un sentido preciso de la producción y de la economía.*
> *c) El arte no es otra cosa que un producto mecánico que resulta del empleo de objetos y de la técnica.*
> *d) La solución exterior de los edificios no es un motivo de arte sino el resultado de la unión de partes.*
> *e) La arquitectura no tiene nada que ver con el arte imaginado. Ella debe basarse exclusivamente en la economía.*
> *f) La máquina es una casa para vivir (La Bauhaus de W. Gropius en Alemania lanzó esta fórmula que los teóricos de la mecánica citan en sus obras. Pero el sentido que la Bauhaus le da a la palabra máquina es diferente del que le dan los teóricos de la mecánica).*
> *g) La estandarización, el sistema Taylor, el trabajo en serie son los argumentos fundamentales de la arquitectura moderna.*
> *h) El arte decorativo es un crimen*
> *i) El hombre delante de la máquina es como la bestia delante de lo que es divino.*
> *j) La máquina está construida sobre el sistema espiritual que el hombre se dio.*
> *k) La máquina es toda geometría. Geometría y Dios van juntos ».*
> Traduction de l'auteure dans le texte.

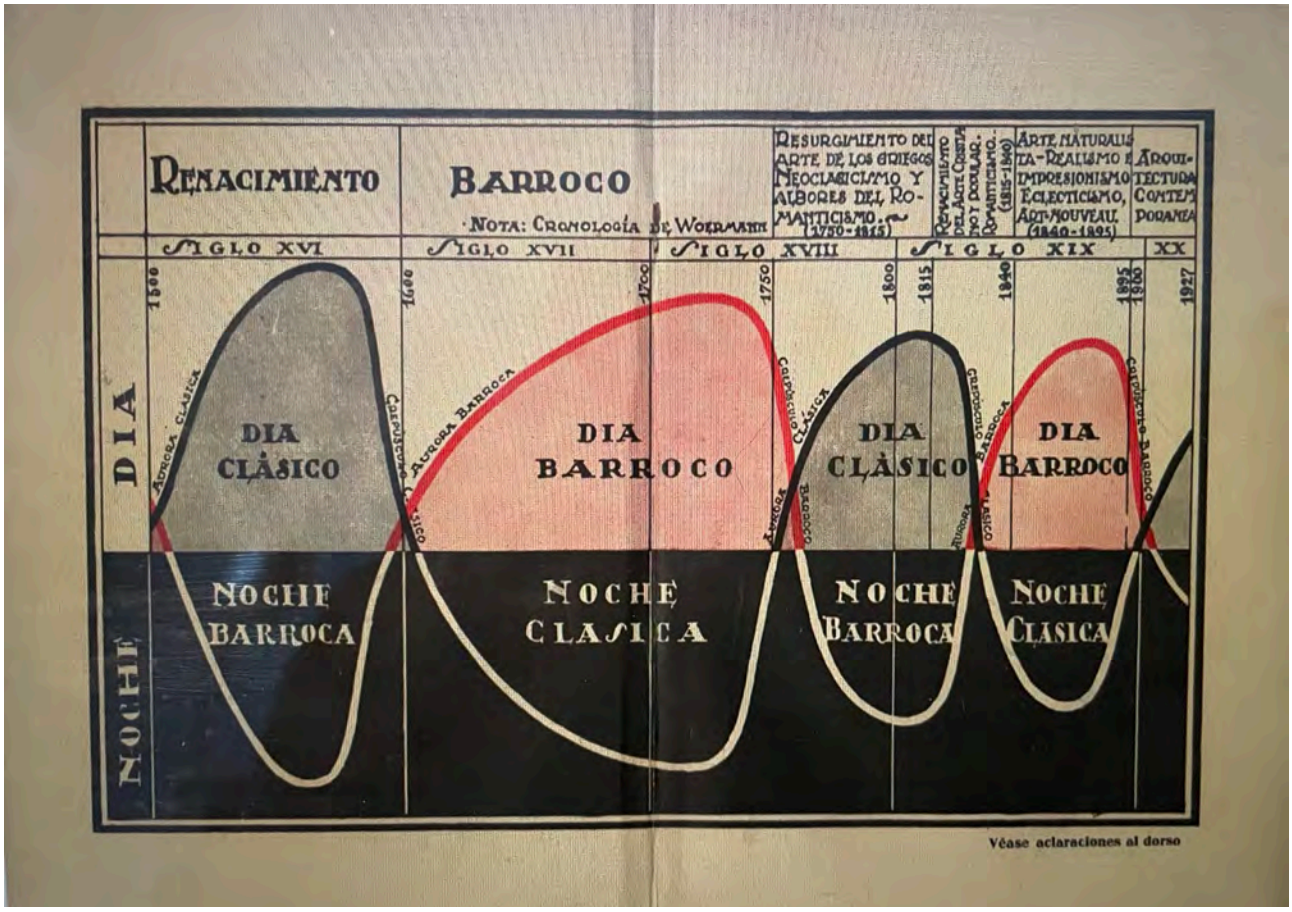


FIG 21 : Angel Guido, Diagram from Guido, *Orientacion,* 1952-1953. Source: PICCOLI, Lucio. « Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido ». *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2o sem. 2017.

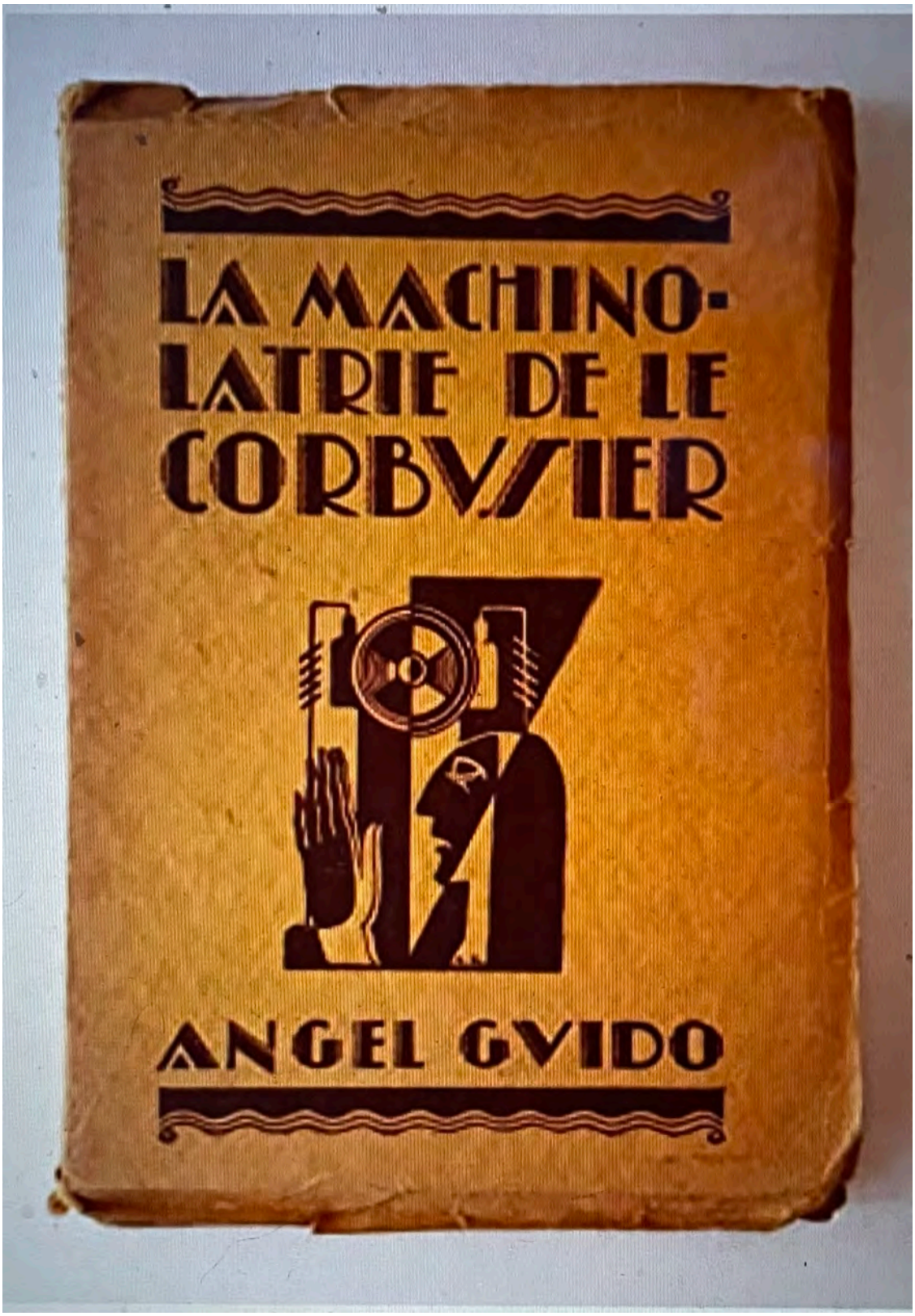


FIG 22 : Première de couverture de l'ouvrage d'Ángel Guido, *La machinolâtrie de Le Corbusier* , Rosario: s.p., 1930. Illustré de photographies de bâtiments de Le Corbusier.

Guido prend la défense de Gropius et avance :

> La relation de la théorie machiniste appliquée à la réalisation architectonique tend à la création par voie objective et par « sympathie symbolique » comme le conseillent les grands états allemands se traduisant chez eux par l' *Einfühlung,* le sens de la dynamique, l'emploi du béton armé, du fer traduisant une sorte d'expressionnisme qui peut être fructueux. Tout ce que peut offrir la machine pour la création architectonique doit s'accepter de manière objective mais par « sympathie symbolique ». Dans le cas contraire, par la voie objective physique uniquement, c'est du fétichisme machiniste. La machine, incorporée à la vie moderne sera ainsi un élément qui enrichira la source d'inspiration de l'artiste[235].

Dans la Revue *Arquitectura* du *Collège des architectes,* il n'existe à l'époque où Porro étudie qu'un seul article rédigé par Le Corbusier et il ne concerne pas l'architecture mais la peinture et la sculpture. Le *corpus* de Joaquin E. Weiss, inspiré de l'oeuvre d'Angel Guido, privilégie Frank Lloyd Wright et Gropius[236]. Nicolas Quintana, ami étudiant de Porro, dans un entretien de Miguel Iturria Savon en 2007, avance d'ailleurs:

> À cette époque (les années 1940 et 1950), le plus simple aurait été de suivre les traces de Le Corbusier, le grand génie de l'époque, et de l'imiter mais nous, les Cubains, avons pris un chemin plus difficile et avons décidé que, sur la base de l'excellence de notre tradition éclectique, nous devions explorer son contenu et trouver une réponse sans tomber dans une nostalgie décadente. Ainsi a commencé la recherche d'un « moderdernisme régional » comme l'appelle Eduardo Luis Rodriguez[237], une architecture qui émerge de ce qui nous était essentiel et s'identifie au Cubain, mais en même temps atteint une excellence capable de la placer dans le cadre de l'architecture du monde moderne. L'objectif a été atteint. Le fleuve de la culture cubaine coulait puissamment dans ce moment créatif[238].

Joaquin E. Weiss donne de nombreuses conférences dans les pays latino-américains à l'occasion des *Congrès Panaméricains,* publiées dans la Revue du *Collège des Architectes*. Avant l'apparition des *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) en Europe, le Comité permanent du *Congrès Panaméricain des Architectes* (CPA) commence à travailler à l'occasion de réunions itinérantes. Lorsque le premier CIAM se tient en 1928 au château de La Sarraz, sous l'influence indéniable de Le Corbusier, trois *Congrès Panaméricains des Architectes* ont déjà eu lieu en Amérique latine : Montevideo (Uruguay, 1920), Santiago du Chili (Chili, 1923) et Buenos Aires (Argentine, 1927). Ils continueront à se tenir après la dissolution des CIAM au Congrès d'Otterlo en 1959. Deux Congrès encadrent la période qui concerne la formation académique de Ricardo Porro, celui de Montevidéo en Uruguay en 1940 et celui de La Havane en 1949.

---

235 Angel Guido, *id.* Chapitre final. « *Crisis del maquinismo en la arquitectura moderna* » « *Todo lo que puede ofrecer la máquina para la creación arquitectónica sean las máquinas, el cemento armado o el hierro- debe siempre aceptarse por vía objetiva, por simpatía simbólica. En caso contrario, por vía objetiva física, es solo maquinolatría, es fetichismo maquinista.Y la máquina, incorporada a la vida moderna, será un elemento que enriquecerá la fuente de inspiración del artista ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

236 Entre 1940 et 1950, il est davantage question de Wright et de Gropius que de Le Corbusier dans la Revue *Arquitectura* du Collège des Architectes.

237 Eduardo Luis Rodriguez, *The Havana Guide : Modern Architecture, 1925-1965*, Princeton Architectural Press, 2000.

238 Miguel Iturria Savon, *« Entrevista a Nicolas Quintana*, *Entre La Habana moderna y el umbral del futuro* », Prensa Independiente, juillet 2007.

La participation de Joaquin E. Weiss au Congrès Panaméricain de 1947 à Lima lui permet d'instaurer en tant que directeur de l'école un renouveau dans le cursus de l'enseignement de l'architecture.

Il est intéressant d'évoquer les conclusions données lors de la session du Congrès destinée à ces approches dans la Revue *Arquitectura*[239]. Ces considérations constituent un dénominateur commun pour les pays d'Amérique et la ligne directrice que se donne Weiss pour l'école. Toute formation professionnelle doit être influencée selon lui par les conditions socio-économiques et culturelles du milieu ambiant. De même, il souligne la nécessité d'organiser les études d'architecture sur une base technico-culturelle donnant les capacités aux élèves de comprendre et de sentir le phénomène complexe et évolutif de la vie contemporaine et dans le même temps, d'acquérir les compétences techniques nécessaires. Ainsi, selon lui, les compositions architectoniques peuvent correspondre à des solutions fonctionnelles qui deviennent « l'expression esthétique actuelle des principes permanents de l'architecture [240]». Weiss insiste également sur le fait que l'enseignement de l'architecture doit comprendre l'investigation et la pratique de toutes les spécialités complémentaires en relation avec l'intégration des aspects organiques, constructifs et fonctionnels dans l'oeuvre architecturale « depuis un point de vue philosophique, technique et artistique ». Il fait alors apparaître deux phases liées à tout problème d'architecture, une phase analytique et une phase synthétique. Afin de pouvoir y procéder, Il préconise de donner à l'élève, à côté des connaissances architecturales nécessaires, une discipline pour composer, valoriser, classifier les facteurs qui entrent en jeu et ainsi développer sa sensibilité et ses capacités créatrices « afin d'exprimer avec fidélité la solution dérivée de son analyse ». De fait, selon lui, « La réalisation d'une éducation architecturale intégrale passe par la connaissance des réalités locales », ainsi que de leurs aspects humains et physiques, par l'étude des matériaux et des techniques constructives. De cette façon, Weiss considère que les problèmes de composition architectonique peuvent être résolus en leur triple aspect urbanistique, plastique et technique. Enfin, il souligne que ce système pédagogique demande une participation permanente, individuelle et collective. Par conséquent, il considère qu'il convient de stimuler une attitude scientifique, de recherche et de curiosité, afin de connaitre la raison profonde et conceptuelle de chaque problème qui se pose.

Les conclusions de ce congrès panaméricain permettent d'insister sur l'importance pour l'étudiant de la connaissance des réalités locales, d'une adaptation de l'architecture à la vie contemporaine, de la pluridisciplinarité et enfin du développement d'une méthode analytique et synthétique qui développe les capacités créatrices. Plus généralement, il y est question d'une uniformisation de l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme dans les pays américains. L'urbanisme est compris comme l'expression la plus large de l'architecture. La ville et les habitations doivent s'entendre en effet comme un tout organique et la solution intégrale à tous les problèmes concernant l'urbanisme doit alors revenir,

---

[239] « *Tendencias actuales en la enseñanza de la arquitectura*», VI *Congreso Panamericano de Arquitectos* », *Revista Arquitectura 2*18, *op.cit.* pp. 16-17.

[240] *id.* p. 17. Les citations suivantes sont issues de la même source.

suivant les conclusions de ce congrès, à l'architecte même s'il est nécessaire qu'il collabore avec d'autres professions.

L'Histoire de l'architecture, les méthodes pour l'enseigner, les références investies dans cet enseignement tracent le chemin vers lequel Ricardo Porro se dirige en tant que futur enseignant de cette discipline. Joaquin E. Weiss participe à la connaissance de l'Histoire de l'Architecture cubaine, à sa spécificité coloniale ainsi qu'à la refonte de cet enseignement qu'il désire plus adapté aux réalités contemporaines. Il est un acteur essentiel dans la circulation des idées — européennes et allemandes le plus souvent —qui font partie intégrantes de son enseignement, notamment celles que véhiculent l'architecte Angel Guido et l'historien de l'art Luis de Soto. Weiss organise également avec Pedro Martinez Inclan une réévaluation de l'enseignement de l'école d'architecture de La Havane dès 1947 en tant que directeur de l'école et est un acteur important des *Congrès Panaméricains des architectes* tout en diffusant dans la Revue *Arquitectura* du *Collège des architectes* ses conférences et les compte-rendus des Congrès. Tandis qu'il défend l'idée de l'existence d'une *tradition* basée sur l'architecture coloniale cubaine, représentée particulièrement par la maison cubaine, l'architecte et urbaniste Pedro Martinez Inclan semble plus radical. Cependant, il s'agit pour chacun d'eux d'adapter les formes internationales et les conditions particulières du climat cubain, réutilisant certains éléments architectoniques et respectant les relations sociales avec l'extérieur, intégrant le style moderniste en cherchant une adaptation au lieu et au climat. À cela s'ajoute la régulation urbaine du territoire dont Pedro Martinez Inclan est le pilier à la fois en tant qu'urbaniste mais également en tant qu'enseignant et directeur de la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane, enseignement que Ricardo Porro choisit de suivre.

I.II.II L'enseignement de l'urbanisme intégré au cursus par Pedro Martinez In clan, professeur (1925-1953) et doyen de la Faculté (1942-1947)

Ricardo Porro suit le cours de Pedro Martinez Inclan[241] intitulé « *Histoire des villes, des parcs et des jardins* »[242], durant les deux dernières années de son cursus. Inclan est un architecte considéré comme le premier urbaniste cubain et un personnage clé dans la participation à l'évolution de la ville de La Havane. Il possède une culture importante et diversifiée qui embrasse l'art, l'architecture, l'urbanisme et le paysage. Il suit les nouvelles idées urbanistiques et architectoniques provenant aussi bien d'Europe que des États-Unis mais n'abandonne pas le concept d'« esthétique urbaine ». Nicolas Quintana, un des participants de la révolte de 1947 et ami étudiant de Porro, à l'occasion d'un entretien de Rafael Fornès dans la Revue *Encuentro de la Cultura Cubana*[243] reconnait les qualités de maître de Pedro Martinez Inclan: « Finalement, j'ai trouvé un grand maître, l'architecte Pedro Martinez Inclan, qui m'a poussé à explorer de façon passionnante l'horizon de l'urbanisme »[244].

Joaquin E.Weiss, successeur d'Inclan à la direction de l'école en 1947 avance en 1949, à l'occasion d'un hommage, que Pedro Martinez Inclan a le mérite d'avoir ouvert le débat théorique et la formulation de propositions urbaines à la Havane dans la première moitié du siècle[245]. Inclan ouvre également avec Weiss celui de l'Histoire de l'architecture en soulevant la nécessité de définir un style national face au « *pastiche historicista* » ainsi que d'autres références importées[246].

> Vos professeurs vous ont inculqué dans notre école le respect pour les oeuvres les plus notables du passé de tous les pays et plus spécifiquement le nôtre. Ils vous ont expliqué la meilleure façon de conserver les monuments et les places qui ont une certaine valeur archéologique ou historique. Mais ils vous ont également enseigné que copier servilement les vieilles maisons est la plus belle offense que l'on puisse faire à un touriste, et est aussi absurde que ce que l'esprit français a appelé « faire du pastiche »[247].

---

241 Voir à ce sujet les documents tirés des archives personnelles de Ricardo Porro précisant les enseignements qu'il a reçus. FIG 9 et 10.

242 Pedro Martinez Inclan, *Arquitectura de ciudades,* Facultad de Arquitectura, Universidad de La Habana.

243 Rafael Fornès, « *Entrevista a Nicolas Quintana* », en Encuentro de La Cultura Cubana 18, Madrid, automne 2000, pp. 23-48.

244 *Id.*p. 14. « Finalmente, tuve un gran maestro en la inolvidable persona de mi profesor, el arquitecto Pedro Martinez Inclan, el cual me impulso a explorar apasionadamente el amplio horizonte del urbanismo »

245Joaquín E. Weiss (1949), « Homenaje al Profesor Emeritus Pedro Martinez Inclan en la Universidad Nacional », *Arquitectura,* XVII, 197, diciembre 1949, La Habana, pp. 351-354.

246 Voir à ce sujet l'article de Carlos Sambricio, "*La Habana, 1925-1950*". *Una reflexión sobre la arquitectura nacional. En Arquitectura de la ciudad de La Habana. Primera Modernidad* Electa, Madrid, 2000, pp.3-21.

247 Pedro Martinez Inclan *« Arqueologia versus Arquitectura »,* revista *Arquitectura* n°150, enero 1946, pp. 6-13. *« Vuestros profesores han inculcado en nuestra Escuela el respecto mas reverente por las obras maestras o mas notables del pasado, en todos los paises y especialmente en nuestra Patria. Se os a explicado el mode de conserver monumentos y plazas de verdadero valor arqueológica o historico. Pero se os ha inculcado también que copiar servilmente casas viejas con un pretexto que constituye la mas cruel ofensa para nuestras turistas, es hacer absurdos que el sprit francés ha denominado pastiches ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

Un article de l'historien de l'architecture Roberto Segre permet de saisir la pensée et de connaître l'enseignement de ce professeur[248]. Fondateur en 1924 de la Chaire d'*Architecture des Villes, Parcs et Jardins* de l'École d'Architecture de La Havane — antérieure à celle créée à Rosario en Argentine par Carlos María Della Paolra en 1929, et au premier cours d'*Urbanisme* dispensé par le spécialiste autrichien Karl Heinrich Brunner à Santiago du Chili en 1930[249] — il diffuse la Charte d'Athènes dans les Caraïbes, en interprétant de manière critique son contenu et en l'adaptant à la réalité latino-américaine dans un ouvrage intitulé , *Carta de Atena, Carta de La Habana*[250], dix années avant que ne sorte en Amérique latine la traduction de la version originale de la Charte d'Athènes de Le Corbusier. Les enseignements et méthodes d'Inclan évoluent constamment pendant plus de vingt ans, s'adaptant aux tendances les plus avancées. Il crée une vraie « école » imprégnée de ses idées, enthousiasmé par l'importance de sa spécialité[251]. Martínez Inclán soulève le besoin d'une formation professionnelle spécialisée dans ce domaine et devient une figure de transition entre deux groupes générationnels — celui de la monumentalisation académique et celui de la première modernité — en cherchant à s'adapter à une réalité ambiante et en établissant un pont entre la première et deuxième génération. Roberto Segre avance:

> Sans aucun doute, Martínez Inclán fut le premier à exprimer la nécessité d'une éducation professionnelle spécialisée dans cette matière et à tenter de créer une conscience urbaine dans la presse et les organes de diffusion populaire, axée sur l'importance des plans régulateurs qui instaureraient un certain équilibre de la ville et de l'ambiance artistique et des relations harmoniques dans la communauté urbaine[252].

En effet, dans un article de la revue *Arquitectura* de Novembre 1948 intitulé « *Fundamentos en la enseñanza de la arquitectura en Cuba* » (Fondamentaux de l'enseignement de l'architecture à Cuba)[253], Inclan déclare:

> L'étudiant doit recevoir un enseignement adapté aux formes nouvelles qui doivent être étudiées du point de vue de leur structure et leur stabilité. Doivent être développées des propositions d'esthétique urbaine en corrélation avec l'étude de tracés régulateurs[254].

---

[248] Roberto Segre, « *La ansiada imagen de una capital moderna* »,*Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000,, p. 122.

[249] Humberto Eliash y Manuel Moreno, *Arquitectura y modernidad en Chile, 1925-1965,* Ediciones Universidad católica de Chile, Santiago de Chile, 1989.

[250] Pedro Martinez Inclan, *Codigo de urbanismo, Carta de Atenas, Carta de La Habana*, Imp. P. Fernadez y Cia, La Habana, 1949.

[251] Voir à ce sujet Weiss, *op.cit.* p. 353.

[252] Roberto Segre, *op.cit. « Sin duda alguna, Martínez Inclán fue el primero en plantear la necesidad de una educación profesional especializada en esta materia e intentó crear una conciencia ciudadana a través de la prensa y los órganos de difusión popular sobre la importancia de los planes reguladores que permitieran un crecimiento equilibrado de la ciudad y un ambiente "artístico" acorde con la necesaria felicidad surgida de las esperadas relaciones armónicas de la comunidad urbana ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

[253] Pedro Martinez Inclan, « *Fundamentos de la enseñanza de la arquitectura en Cuba* », revista *Arquitectura*, noviembre-diciembre 1948, n° 184-185, año XVI, pp. 277-278.

[254] *id.* p. 278.

De fait, les étudiants doivent avoir reçu des cours de planification urbaine et rurale. Il n'existe à cette époque aucun jardin public à Cuba et Inclan pense qu'il est indispensable que le pays en soit doté. Enfin, l'étudiant doit avoir eu une solide formation afin de pouvoir construire des édifices publics et privés. Inclan avance l'impossibilité en six années de parvenir à cela et de devenir à la fois un architecte spécialisé en structures, un architecte paysagiste ou urbaniste, ou encore un architecte de bâtiments publics ou privés, alors que chacune de ces spécialités requièrent au moins cinq années d'études. Inclan déclare ainsi:

> il est temps de créer ces trois spécialités à la *Faculté des Architectes et des Ingénieurs de La Havane* mais dénonce le manque de crédits qui n'augmentent pas au fur et à mesure des besoins pédagogiques. Étant donné que ce n'est pas possible pour le moment, les étudiants choisissent en cinquième année — pour deux ans — un des trois ateliers différents relatifs à une des trois spécialités citées[255].

De plus, il ajoute qu'aucun des étudiants ne soit diplômé sans avoir travaillé durant une période de neuf mois chez un architecte reconnu par la faculté d'Architecture.[256]

La formation et le parcours de Pedro Martinez Inclan sont éclairants quant à la réception de cet enseignant et pour la compréhension des liens qui existent entre sa pensée et l'apport qu'il a lui-même reçu de l'*Ecole des Hautes études urbaines* de Paris. Il obtient son diplôme en 1911 à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de l'Université de La Havane et reçoit une formation académique rigoureuse basée sur la méthode de conception issue des Beaux-Arts, donnée par les professeurs qui ont fondé l'école de La Havane en 1900: Eugenio Rayneri Sorrentino, Aurelio Sandoval García, Antonio Espinal Bestard, Andrés Castellá AbréuIl. Il commence à travailler pour l'état et devient chef en charge de la *Sección de Arquitectura en e*l *Departamento de Fomento del Ayuntamiento* de La Habana, dirigée par l'architecte Rodolfo Maruri[257]. C'est à ce moment qu'il entre en contact pour la première fois avec les problèmes urbains et qu'il se forge une vocation d'urbaniste sans pour autant abandonner les études artistiques et les projets architecturaux, attitude démonstrative d'une perception écologiste de l'environnement urbain. Il prend à cette époque conscience de la nécessité de préfigurer un schéma directeur qui permettrait une unité et une cohérence des multiples structures fonctionnelles de la ville et la coexistence harmonique des divers groupes sociaux. À partir de ce moment, iI part étudier à l'*Ecole des Hautes Etudes Urbaines de Paris*, l'EHEU, fondée en 1919 et rencontre l'équipe dirigée par Marcel Poète qui domine alors la sphère internationale à l'occasion de concours ou de consultations dans diverses parties du monde: l'expérience de Léon Jaussely à Barcelone (1904), de Joseph Bouvard à Buenos Aires (1907), d'Henri Prost à Amberes (1910), de Donat-Alfred Agache à Cambera (1911), de Jacques Gréber à Philadelphie(1917),

---

[255] *id.*

[256] Voir à ce sujet les intitulés des enseignements qu'a reçu Ricardo Porro, FIG 9 et 10.

[257] Ramiro J. Ibern (1957), « El Día Mundial del Urbanismo celebrado en el Ayuntamiento», *Arquitectura, XXV,* 2 diciembre, 1957.

d'Ernest Hebrard en Salicona (1919), et celles d'Eugène Hénard pour les études de transformation de voiries de la ville de Paris ou encore celles de J.C Forestier pour les zones vertes[258].

Ces expériences permettent à Pedro Martinez Inclan d'avoir une vision intégrale de La Havane, basée sur ses caractéristiques spécifiques, naturelles, climatiques, écologiques, culturelles et sociales. iI partage à son retour ses expériences de voyage, sa conception de la ville traditionnelle, à la fois européenne et nord-américaine, et commence son travail pédagogique dans les classes universitaires. Il introduit dans le cadre de ses cours l' *Agrimensura* (l'enquête urbaine)[259]. Il décide d'écrire un premier ouvrage, *La Habana actual. Estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudadades* qui constitue le seul texte écrit[260] pendant la République cubaine analysant les aspects formels, fonctionnels, techniques, sociaux, économiques et esthétiques de la capitale havanaise. Dans ce texte, il conçoit la ville comme un artefact architectonique identifié comme étant proche de la posture énoncée par Camillo Sitte, résumé matériel des diverses manifestations artistiques:

> L'art de l'urbanisme qui comprend tous les autres —l'architecture, la sculpture et la peinture décorative et monumentale, et l'art des jardins —, se propose d'être le grand courant qui devrait étendre au monde entier, les avancées réalisées en divers points du globe[261].

D'où la latitude de ses problématiques pédagogiques fondées sur une approche humaniste et culturelle, qui interprète la ville comme une expression territoriale de l'univers symbolique créé par l'homme. La chaire « M » qu'il dirige à la Faculté d'architecture est composée des matières suivantes : *Ornement et décoration, Histoire de la peinture et de la sculpture ; Architecture des Villes.* Ces cours gardent les mêmes intitulés lorsque Ricardo Porro y assiste de 1942 à 1949[262]. Selon Roberto Segre[263], les problèmes techniques des métropoles modernes n'ont pas encore été intériorisés à cette époque, leur configuration est axée sur le terme d'« Art civique » et les initiatives des commissions portent sur l' « Ornement public ». L'ouvrage d'Inclan se termine par les 47 points proposés pour améliorer la ville et un plan directeur en 26 voies, antécédent au Schéma directeur que réalisera dès 1925, J. C. N. Forestier — largement inspiré des idées de Martínez Inclán [264] et du plan qu'il avait déjà proposé en 1917 [FIG 23]. Ses étudiants travaillent à l'analyse de ces propositions [FIG 24].

---

[258] Roberto Segre, *ibid.*p. 123.

[259] Voir intitulé des cours que reçoit Ricardo Porro. FIG 6 et 7.

[260] Pedro Martinez Inclan, *La Habana actual.Estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudades,* Imp. P . Fernández y Cía., La Habana, 1925.

[261] Pedro Martinez Inclan*, Algunas nociones de estética urbana,* Imp . P . Fernández, La Habana, 1946, p. 10.

[262] Ces cours sont mentionnés sur le document administratif précisant les cours qu'a suivi Ricardo Porro. *Pedro Martinez Inclan, Publicaciones de la Cátedra UM,* Facultad Arquitectura, P . Fernández, La Habana, 1948, p. 3.

[263] Roberto Segre, *op.cit.* p. 124.

[264] Inclan s'épanche à ce sujet dans un article de la Revue *Arquitectura n° 157,* août 1946, pp. 245-248.

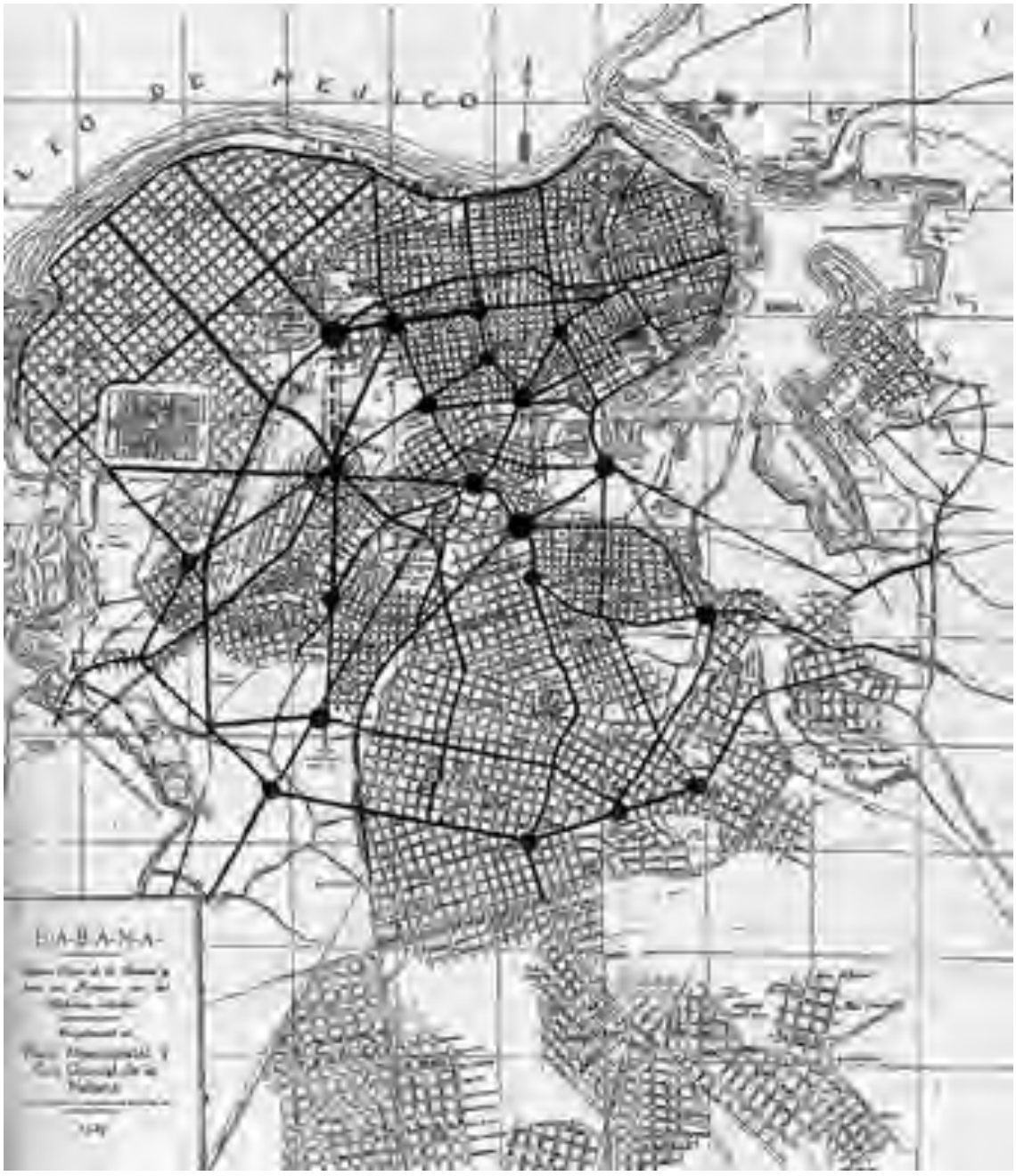


FIG 23 : Pedro Martinez Inclan. Plano de La habana. 1917. Source: Archives Juan de las Cuevas Martínez P. *La Habana Actual*. La Habana: Imprenta P. Fernández y Cía; 1925.



FIG 24 : Analyse urbanistique du Plan de La Havane de Le Forestier- 1924 - Cours de Pedro Martinez Inclan Source: Roberto Segre, « Pedro Martinez Inclan, primer urbanista cubano»,*Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000,, p. 122.

En 1933, Pedro Martínez Inclán a 50 ans. À cet âge, les principes académiques défendus jusqu'alors sont consolidés. Cependant, au tournant de la décennie, le processus de renouveau conçu dans l'architecture et l'urbanisme mondial s'insère et, progressivement, Inclan se dissocie de son appartenance à la génération des années 1920 pour s'intégrer à celle qui a émergé dans les années 1940. À noter que cette génération ne tombe pas dans le piège du néocolonial et le prolongement local des codes académiques comme revalorisation historiciste de l'héritage hispanique et cubain, mais opère une transition rénovatrice vers le Mouvement Moderne, non sans certaines frictions et rejets d'architectes importants, comme Leonardo Morales qui n'a alors pas beaucoup de « foi » dans l'architecture rationaliste. C'est son neveu Victor Morales — enseignant d'atelier de Ricardo Porro — qui reprendra le cabinet « *Morales y cia »,* premier cabinet d'architecture cubain d'importance et y insufflera une voie plus contemporaine. Cette transition qui prend forme est relatée à l'occasion de quelques articles publiés dans la revue *Arquitectura del Colegio de Arquitectos*, par les professeurs d'Histoire de l'architecture, Alberto Camacho et Joaquín Weiss. Martínez Inclán croit au potentiel des avancées technologiques et dit : « La machine incorporée à la vie moderne sera un élément de plus qui enrichira la source d'inspiration de l'Art »[265]. Peu à peu, les codes formels du rationalisme commencent à s'insérer de manière fragmentaire dans les œuvres de cette période et Inclan construit la première maison « blanche » du Vedado en 1931 [FIG 25].

Dans les années 1940, Inclan rejoint le mouvement rénovateur des architectes cubains influencés par José Luis Sert en 1939 qui a quitté l'Espagne pour les Etats Unis. Celui-ci entre à cette occasion en contact avec Eugenio Batista[266]. Est créée alors la filiale cubaine des CIAM[267] , l'ATEC —*Agrupacion Tectonica de Expresion Contemporanea* — en 1941, présidée par Eduardo Montoulieu avec la participation d'Eugenio Batista, Miguel Gaston — chez qui Ricardo Porro travaillera plus tard au milieu des années 1950 pour le plan de La Havane Est— et d'autres. En 1942, Inclan fonde le *Patronato Por Urbanismo*[268] qui réunit architectes, écrivains et journalistes. Conjointement à l'ATEC, il organise une exposition significative à Trinidad en 1942, ville coloniale la mieux conservée de Cuba, pour discuter des problèmes de l'urbanisme moderne et dans le même temps de la préservation du patrimoine historique. Les approches Beaux-Arts sont délaissées et les textes de Saarinen, Hegemann, Kimball, Howard, Unwin,

---

265 Roberto Segre, « Pedro Martinez Inclan »,*Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000, p. 124.

266 Eugenio Batista González de Mendoza (24 décembre 1900, La Havane - 14 février 1992, Miami) est diplômé de l'École d'architecture de l'Université de La Havane en 1924, et a commencé à travailler pour Morales & Co,le principal cabinet à Cuba. Heriberto Duverger, "Eugenio Batista," in Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX. Edited by Jean-Paul Midant, Juan Calatrava Escobar, and José L. López Jiménez. Madrid: Akal, 2004, p. 96. Il est également enseignant à l'école catholique d'architecture de La Havane.

267 A été reconnue la participation active des architectes cubains aux congrès des CIAM. Voir à ce sujet Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960,* Cambridge, The MIT Press, 2000 et Nicolás Quintana, « Evolución histórica de la arquitectura en Cuba », Encyclopédie de Cuba, T. 5. Madrid, 1974, p.93.

268 « El Patronato pro-urbanismo », Revista *Arquitectura*, 106, mai 1942, p. 187.
Se crée une Commission Nationale afin d'étudier les postulats d'un urbanisme moderne à des fins de résoudre le problème de l'habitation, de la croissance urbaine, de la création des maisons-écoles, de la conservation des valeurs historiques et archéologiques.

Geddes, Bardet commencent à se répandre ainsi que les projets de ceintures de verdure du gouvernement Roosevelt, les plans de reconstruction et les villes nouvelles en Angleterre. Dès 1945, alors qu'il fait partie du comité exécutif de la Revue *Arquitectura*, organe officiel du *Collège National des Architectes*, institution nationale cubaine créée en 1916, il diffuse les textes de Gaston Bardet – pas moins de sept textes traduits en 1946[269] – qui concernent l'évolution de l'enseignement de l'urbanisme, les cinq phases de l'établissement d'un plan régulateur, son texte *Urbanisme* et les principes d'un plan national d'urbanisme.

D'autre part, il noue de forts liens d'échange avec l'urbaniste autrichien Karl Brunner[270], qui s'est rendu à deux reprises à La Havane (en 1932 et 1937), héritier de la chaire de Camilo Sitte et dont le *Manuel d'urbanisme*[271] — considéré comme le premier manuel d'urbanisme d'Amérique Latine et publié à Bogotá — est rapidement appliqué dans la chaire à La Havane, et servira de base aux futurs projets et à son enseignement. L'influence de Sitte est réelle en Amérique latine, à travers les transpositions directes des principes de l'ouvrage *Der Städtebau.* Dans le *Manuel d'urbanisme* de Brunner, il est fait non seulement référence à Lewis Mumford mais également à Patrick Geddes, à Pierre Lavedan, Marcel Poète et Gaston Bardet. Cet ouvrage connait aujourd'hui un regain d'intérêt[272] et a été republié en 2016. Roberto Segre avance que Pedro Martinez Inclan s'appuie sur la thèse selon laquelle les architectes seraient responsables de la conception urbaine — thèse partagée avec Karl Brunner — même s'il reconnait la nécessité de travailler en équipe de disciplines différentes tout en n'abandonnant pas les valeurs esthétiques. Brunner, dans un des textes figurant dans son *Manuel d'urbanisme* et publié dans la Revue *Arquitectura*[273], se préoccupe de la formation des futurs urbanistes. Il évoque Jean Royer et le quatrième Congrès national d'urbanisme de 1938. Fondateur de la Revue *Urbanisme*, organisateur des *Congrès nationaux d'Urbanisme*, Jean Royer pose la question de savoir si l'urbanisme est l'affaire de l'architecte, du

---

269 Gaston Bardet, « *Urbanismo* », revista *Arquitectura*, mayo 1946. « *Del urbanismo al acondicionamiento* » , revista *Arquitectura* junio 1946« *Las grandes problemas del urbanismo* », revista *Arquitectura* julio 1946, « *Las cincos fases del establecimiento de un plano de acondicionamiento* », revista *Arquitectura,* août 1946, *« Principios de un plano nacional de urbanismo »,* septiembre 1946, *« El acondicionamiento de las aglomeraciones »* nov-dec 1946.

270Voir à ce sujet Andreas Hofer, *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina,* Bogotá, Ancora /Corporación La Candelaria, 2003.

271 Brunner, Karl H, *Manual de Urbanismo*, Bogotá, Ediciones del Concejo Municipal de Bogotá, Tome 1, 1939 et tome 2, 1940. Pedro MARTÍNEZ INCLÁN, « Una gran conferencia sobre urbanismo » en Arquitectura 133. La Habana; agosto 1944. Silvia ARANGO, *Historia de la Arquitectura en Colombia,* Bogotá, Centro Editorial y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia,1989.
Tout en coordonnant le plan pour Bogotá, Brunner traduit son *Manual de Urbanismo*, premier manuel publié en Amérique latine sur la nouvelle discipline et à incorporer des exemples de villes locales. Basé sur son cours de 1924 à la Faculté nationale d'architecture de Vienne, il met l'accent sur le «système scientifique» de la discipline. Brunner est alors la figure la plus influente de son temps dans l'urbanisme de la région, mais est vite éclipsé par l'influence dominante de Le Corbusier et des CIAM après la Seconde Guerre mondiale.

272 Arturo Almandoz Marte, *«Karl Brunner's contribution to Latin America's urbanismo* » en K. Brunner, Manual de Urbanismo (1939), volumen I, trad. Arturo Almandoz, Routledge, Londres y Nueva York, 2016.

273 Karl Brunner, « *El técnico urbanista, la docencia universiteria* », *Revista Arquitectura* , Organo Oficial de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay, n°202, 1939, pp. 25-30.

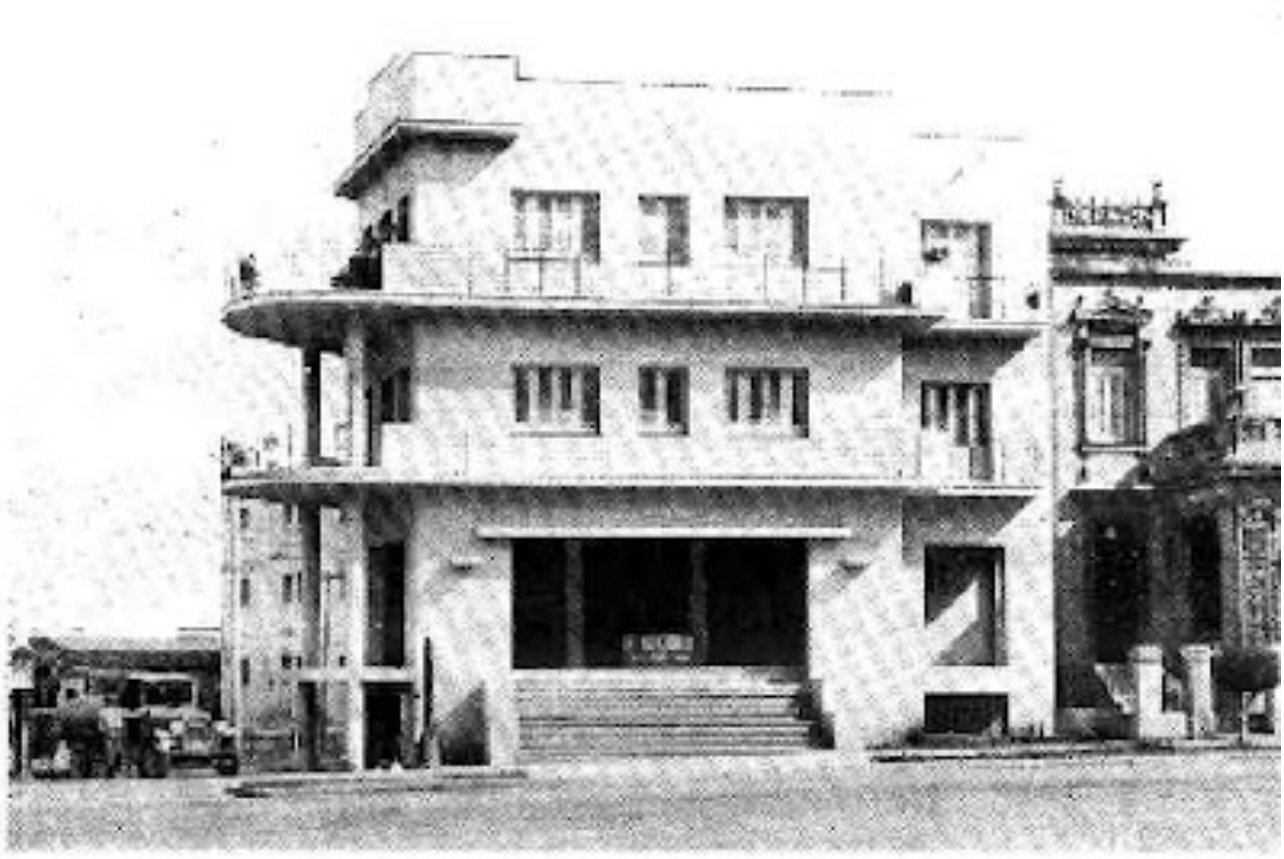


FIG 25 : Pedro Martinez Inclan, Villa, 1931. Source: Revista *Arquitectura Cuba,* février 1947.

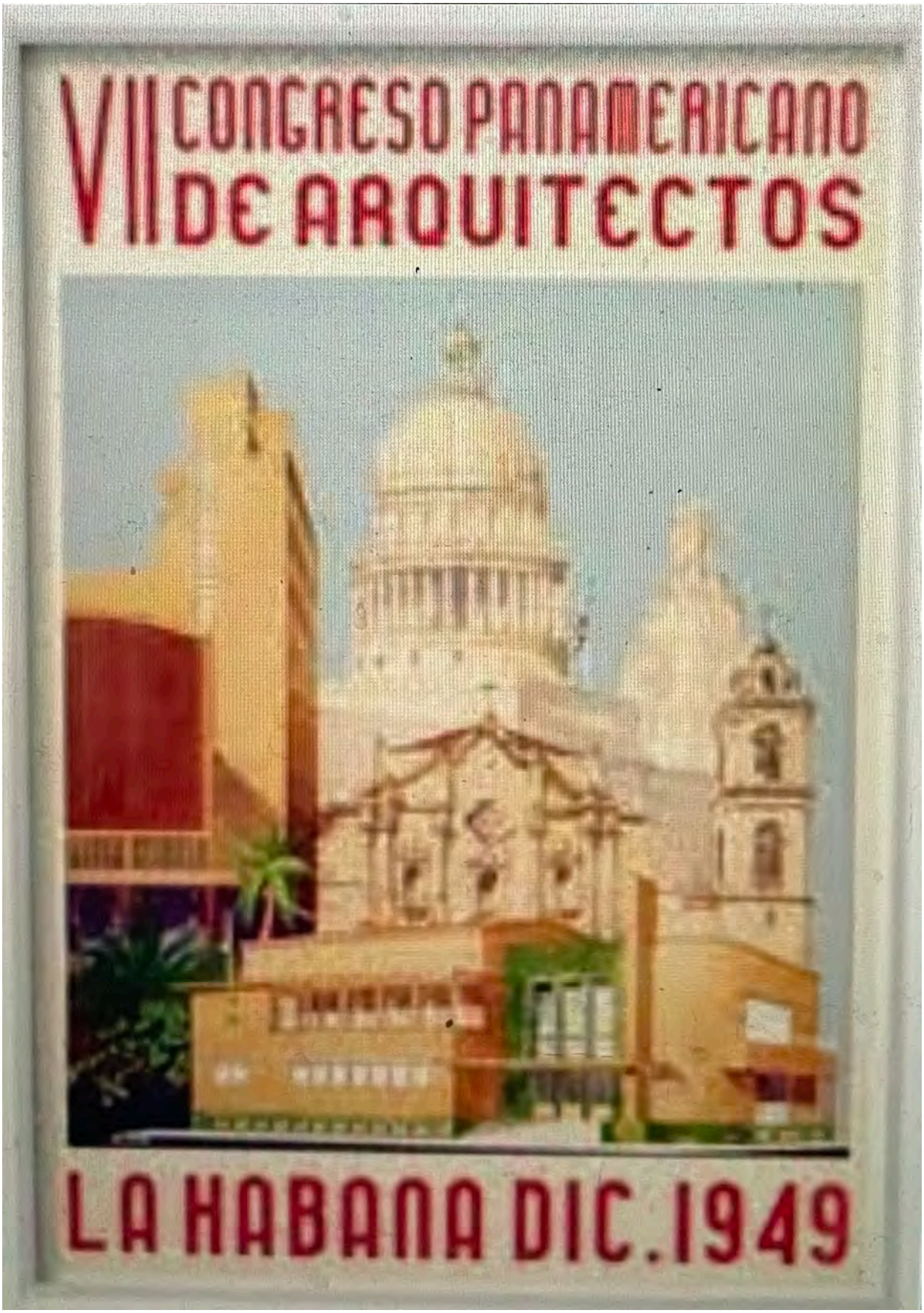


FIG 26 : Affiche du *VII congrès panaméricain des architectes,* La Havane 1949. Source: Revue *Arquitectura Cuba* décembre 1949.

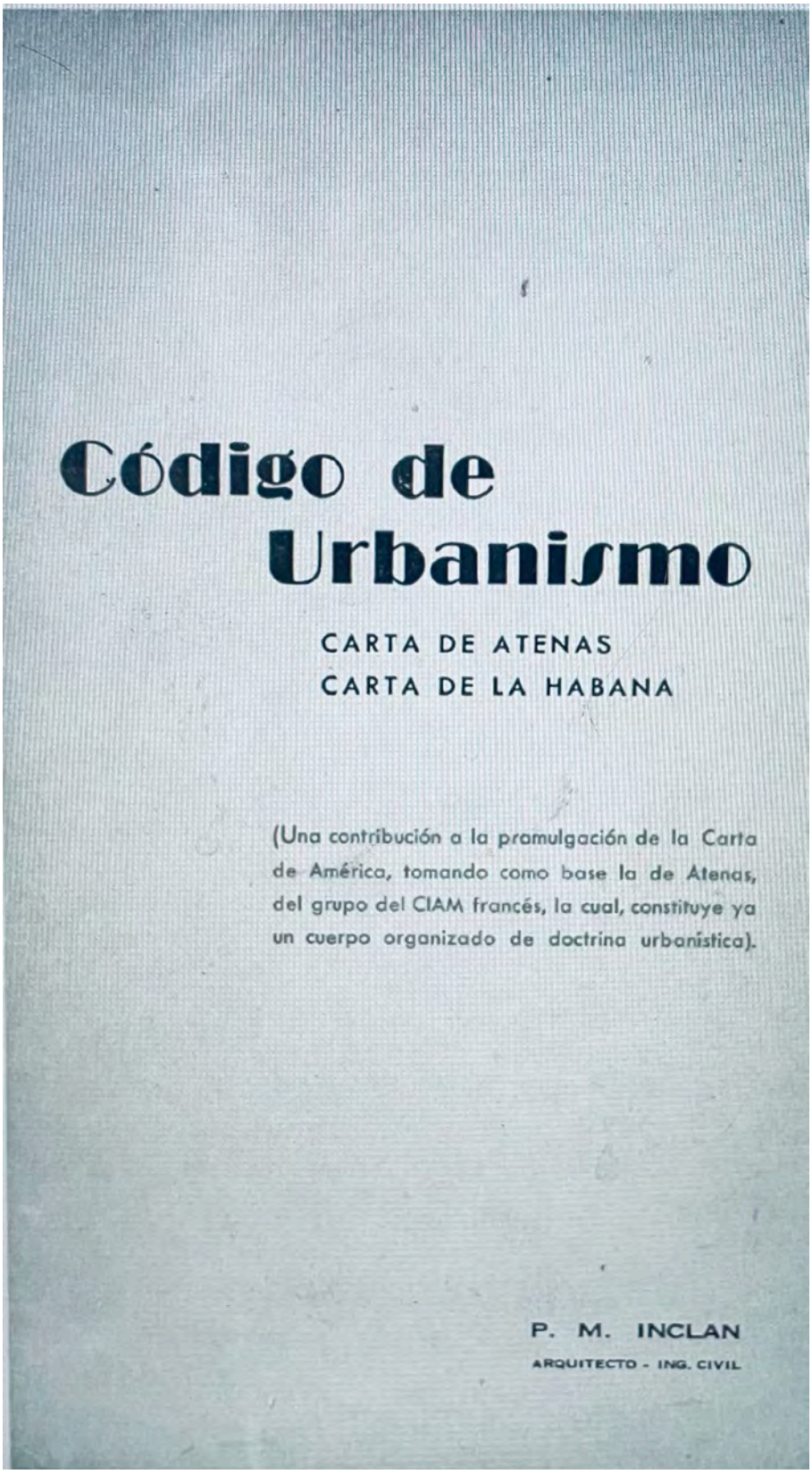


FIG 27 : Première de couverture du Code de l'urbanisme de Pedro Martinez Inclan interprété d'après la Charte d'Athènes. Source: Roberto Segre, « Mestres e discípulos no urbanismo latino-americano (1920- 1960): Buenos Aires e Havana, duas cidades paradigmáticas », in GOMES, MAAF., org. Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960. Salvador: EDUFBA, 2009.

géomètre ou de l'ingénieur. Georges Sébille[274] s'exprime à ce sujet et répond que l'urbanisme est bien la tâche de l'architecte[275]. Brunner propose trois alternatives: la première évoque la nécessité d'un programme d'études spécifiques pour les futurs urbanistes —ce sera le cas pour Ricardo Porro en 1948 et 1949 — dans les deux dernières années du cursus qui pourront être donnés à l'occasion de séminaires. Il propose une seconde alternative, la création d'un Institut spécialisé, la troisième alternative étant d'intégrer des cours d'urbanisme dans les facultés de droit. Brunner a expérimenté la première alternative à Vienne lors de ses séminaires ainsi qu'au Chili par la suite. Il évoque ensuite la seconde alternative qui est la *Graduate School of Design* à Harvard en trois années et qui donne le grade de *Master in City planning* et enfin, la troisième correspondant à l'Institut d'Urbanisme de La Sorbonne à Paris sur le campus de la faculté de droit[276].

> Les cours de cet institut se divisent en deux sections principales: l'Ecole Nationale d'Administration Municipale et l'Institut d'Urbanisme proprement dit. La formation dure deux ans. Il y est question de l'évolution des villes, de leur organisation sociale, de leur organisation administrative, économique et enfin de l'art et de la technique de la construction des villes[277].

Brunner considère alors que cette préparation n'est pas suffisante et argue:

> Ce cours constitue une information encyclopédique sur la matière qu'indique son titre mais naturellement, il ne peut se considérer comme une préparation suffisante afin de donner aux participants la faculté de l'élaboration de projets d'urbanisme[278].

Selon lui, les thèses présentées en fin de cursus à l'Institut d'Urbanisme de Paris se réfèrent quasiment toutes à l'étude de l'évolution et de l'organisation de villes déterminées, auxquelles les élèves appliquent les façons d'analyser enseignées, ou bien à l'étude des problèmes économiques. Le cursus de l'autre section comprend principalement le droit civil, le droit administratif et toutes les matières qui concernent la formation du futur fonctionnaire municipal. Le cours de sociologie urbaine est le seul cours commun à ces deux sections. Selon Brunner, l'analyse historique et sociologique des villes a beaucoup plus d'importance en Europe ce qui est lié à ses nombreuses villes anciennes de situations, développements et organisations distinctes. Il lui parait nécessaire de fonder de vraies écoles de pratique de l'urbanisme, annexées aux écoles d'architecture, indépendantes des facultés de droit qui dispenseraient les cours de sociologie urbaine. Son pays l'Autriche ainsi que l'Allemagne sont selon lui les premiers à organiser la

---

[274] Georges Sébille (1870-1962), architecte diplômé des Beaux-Arts, urbaniste.

[275] Voir à ce sujet la Revue *Urbanisme*, n°64, juin 1938.

[276] Karl Brunner, *id.* p. 33.

[277] *id,* p. 34.

[278] *id.* p. 28. « *Este ultimo curso constituye una información enciclopédica sobre la materia que indica su titulo, pero naturalmente no puede considerarse ni es preparación suficiente para facultar a los participantes a la elaboracion de proyectos de urbanismo* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

préparation académique des urbanistes[279], en créant des séminaires d'urbanisme dans les écoles d'architecture.

Brunner argue que les résultats très satisfaisants de ces écoles allemandes coïncident avec ce qu'a exprimé Pedro Martinez Inclan à l'Université de La Havane:

> Un étudiant en Architecture est parfaitement préparé depuis quatre ans aux projets et à l'art afin de pouvoir suivre la cinquième année les pratiques fondamentales de l'urbanisme ou de l'*Architecture des villes,* cours que nous nommons ainsi dans notre école[280].

D'autre part, Pedro Martinez Inclan embrasse la cause moderniste et dira en 1952:

> Ce siècle a vu arriver dans les arts et particulièrement en Architecture les transformations les plus radicales qui ne se sont vues dans aucune autre époque de l'Histoire. Le jeu de l'*Archéologie* et de la *Tradition* est fini et une architecture nouvelle s'est créée aussi sévère et aussi classique que la romane et aussi rationnelle et fonctionnelle que la gothique[281].

Cette position d'avant-garde l'associe au processus de rénovation qui se produit en 1947 à la Faculté d'Architecture, lorsque des étudiants, parmi lesquels Ricardo Porro, et professeurs s'opposent à la persistance de l'enseignement Beaux-Arts brûlant dans le patio central de l'université les livres de Vignole. Dès lors, les sujets de sa chaire —à laquelle ont participé ses assistants Alberto Prieto[282] et Manuel de Tapia Ruano[283] — abordent les thèmes les plus spécifiques de la ville contemporaine, tels les logements sociaux, les centres civiques, les systèmes de transport — chemins de fer, aéroports, ports et la création de noyaux satellites et de villes nouvelles. L'étude des propositions de Le Corbusier, l'avant-garde russe et l'expérience anglaise des *New Towns* sont intégrées[284]. Sa contribution la plus significative à l'université est la proposition de créer une école de planification urbaine et rurale annexée à la faculté d'architecture avec des cours pour architectes et ingénieurs, basés sur des expériences européennes et nord-amé

---

279 Karl Brunner a étudié à la faculté nationale d'architecture de Vienne où le professeur Karl Mayreder, architecte, a initié au début du XXème siècle les premiers cours universitaires sur le *Staedtebau* (urbanisme).

280 Pedro Martinez Inclan « *El Urbanismo* », *Docencia universitaria,* La habana, mayo de 1938. « *Un estudiante de Arquitectura esta perfectamente preparado después de cuatro anos de estudios del diseño y de arte, para aprender en el quinto ano los fundamentos y algunas practicas del Urbanismo o Arquitectura de Ciudades como decimos en nuestra Universidad de La habana* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

281 Pedro Martinez Inclan, «*Edificio del Retiro Odontológico*» , *Arquitectura,* 226, Año XVII, La Habana , mayo, 1952, p. 193. « *En el presente siglo se ha llevado a cabo en todas las Artes y particularmente en la Arquitectura, las mas radicales transformaciones que se recuerden en ninguna época la Historia... Se ha sacudido el jugo de la Arqueología y Tradicion, y se ha creado une arquitectura nueva, tan severa y tan clásica como la romana y tan racional o funcional como la gotica* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

282 Assistant d'Inclan depuis 1929. Enseigne à l'école plus de trente années. Prend la suite d'Inclan. Voir à ce sujet Alberto Prieto. "ln Memoriam. El arquitecto Pedro Martínez Inclán" en *Arquitectura* 285. La Habana; junio 1957.p. 170.

283 Manuel de Tapia Ruano (1921-2012)

284 Pedro Martinez Inclan, *Arquitectura de ciudades,* Facultad de Arquitectura › Universidad de La Habana., 1947.

ricaines[285]. Bien que cette idée ne se soit pas concrétisée, elle représente un changement conceptuel important lorsqu'on se réfère à la « planification », plutôt qu'à la vision limitée et traditionnelle de « l'architecture de la ville ». Il refuse de renoncer cependant à la primauté des valeurs esthétiques en recherchant un équilibre dans le dialogue « art-science », « *défini par l'articulation des « trois grâces » de l'urbanisme moderne : circulation, beauté et hygiène*[286] ». Son parcours de formation, commencé sous la tutelle de Marcel Poëte, culmine avec la Charte d'Athènes. Avec Victor Morales de Cardenas[287], professeur d'atelier de Ricardo Porro, ils organisent en 1948 le premier *Congrès National d'Architecture* qui traite de l'architecture contemporaine. Il y officialise sa théorie urbaine du *Codigo de urbanismo o La Carta de La Habana* (Code de L'urbanisme ou La Charte de La havane). Au *VIIe Congrès panaméricain des architectes* tenu à La Havane en 1949 [FIG 26], il présente également son « Code de l'urbanisme », composé du texte de la Charte d'Athènes [FIG 27], rectifié pour l'usage latino-américain, avec le titre de *Charte de l'Amérique*[288]. Inclan estime, dans un article de la revue *Arquitectura* datant de mai 1949 :

> J'ai fondé une école dans mon pays dont les principes sont rédigés dans la Charte de la Havane, le plus complet des codes d'urbanisme jamais dicté jusqu'à maintenant à Cuba et qui a été approuvé au Premier Congrès des architectes de La Havane[289].

Il dénonce, lors de cette conférence, les démolitions dans le centre historique à des fins spéculatives et postule pour des villes satellites. Il intègre l'« esthétique urbaine », sujet négligé dans la Charte d'Athènes sous la pression de la « ligne dure » des CIAM au Congrès de 1933. Cette position de Martínez Inclán s'oppose aux radicaux du Mouvement Moderne : Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Ernst May, Karel Teige et Hannes Meyer. Il prône la nécessaire harmonie des bâtiments publics dans les zones centrales, l'attention aux valeurs du paysage naturel et la nécessité de parvenir à une esthétique « participative », basée sur les critères et les aspirations des utilisateurs. Les approches énoncées dans la conférence[290] en 1949 l'année où Inclan est nommé professeur émérite (1949) — à la fin des études de Ricardo Porro — démontrent la nécessité d'une loi de planification nationale et d'un plan régulateur pour La Havane, la diversification des écoles et la création de centres médicaux au niveau du quartier. Le Parque *Residencial Obrero* de Luyano conçu en 1948 par Pedro Martínez Inclán et Antonio Quintana

---

[285] Pedro Martínez Inclán, "*Escuela de Planificación Urbana y Rural*", Arquitectura No. 166, Año XV, La Habana, mayo, 1947, pág. 165.

[286] Pedro Martinez Inclan, «Los jardines públicos y su moderna concepción», *Arquitectura,* 91, febrero 1941, La Habana, p. 318.

[287] Voir Entretien de Juan Luis Morales, Revue *Encuentro de la Cultura Cubana,* n°32, printemps 2004.

[288] Pedro Martinez Inclan a le mérite d'avoir traduit la version originale française de la Charte d'Athènes alors que l'édition espagnole n'est dotée en Argentine qu'en 1957 , *Congresos internationales de Arquitectura moderna* 1957. Il est probable qu'il connaissait la version réduite publiée dans la Revue *Arquitectura y construction,* Santiago de Chile, 1946. Pedro Martinez Inclan, *Código de urbanismo. Carta de Atenas. Carta de La Habana,* P . Fernández, La Habana, 1949.

[289] Pedro Martinez Inclan, « Urbanismo », revista *Arquitectura,* mayo 1949, n° 190, pp.143-150. « *he fundado una Escuela en otro pais, cuyos principios básicos están en la Carta de La Habana, el mas completo Codigo de Urbanismo dictado hasta ahora, y el qual habéis aprobado en el Primer Congreso de Arquitectura de Cuba* ». Les citations suivantes sont issues de la même source.

[290] Pedro Martinez Inclan , *id.*

fournit 1 500 maisons et 8 bâtiments de quatre étages avec dix appartements chacun ; équipé d'un centre scolaire, d'une maison de retraite médicalisée, d'un marché, de locaux d'approvisionnement quotidien et d'espaces verts[291]. Bien que seuls les blocs et 177 maisons aient été achevés, Segre avance: « Inclan démontre l'assimilation naissante des principes CIAM, qui seront appliqués à grande échelle à partir de 1959[292] ». Ce dernier fait confiance au progrès social, identifié au logement, à l'éducation, à l'esthétique et à la science, qui rend possible la qualification de l'environnement bâti.

L'héritage du Maître qu'est Pedro Martinez Inclan nous parait essentiel pour la formation de l'enseignement de Ricardo Porro. En effet, il est l'initiateur d'un enseignement de l'urbanisme prônant une approche globale de l'architecture et de la ville et désire manifestement interpréter les codes modernes à la réalité latino-américaine les intégrant à son enseignement et à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane en tant que directeur. L'urbanisme, le logement, l'architecture des lieux d'éducation et cette approche globale seront présents dans la méthode d'enseignement de Ricardo Porro, d'une part dans l'atelier qu'il créera pour la construction de « la cité des arts » à La Havane et d'autre part dans l'atelier de l'école d'architecture de Lille. Nous pensons que l'influence d'Inclan, enseignant et directeur de l'école, réformateur, à l'initiative de l'élaboration du premier plan régulateur de La Havane — pour lequel Ricardo Porro fera une proposition avec Franco Albini, membre des CIAM et Miguel Gaston en 1955 avant que José Luis Sert n'en propose une à son tour — est sans conteste un apport primordial et initial dans l'enseignement que développera Ricardo Porro pour plusieurs raisons: l'assimilation par Inclan des principes des CIAM et sa prise de conscience de la nécessité d'une adaptation de la Charte d'Athènes à l'Amérique latine et en particulier à Cuba, l'introduction dans les enseignements de « l'enquête urbaine », préalable à toute intervention dans la ville, la connaissance des urbanistes Pierre Lavedan, Marcel Poète (dont il a reçu l'enseignement) et Gaston Bardet, l'évitement de la démolition des centres historiques au profit de la création de villes satellites, et enfin le progrès social qu'Inclan identifie aux plans régulateurs, au logement, à l'éducation et à l'esthétique urbaine. Karl Brunner qui fait l'éloge de l'enseignement de l'urbanisme à l'occasion de séminaires dans les écoles allemandes et dont Inclan véhicule les idées n'est sans aucun doute pas étranger à l'initiative de Ricardo Porro et ses amis étudiants , Nicolas Quintana et Frank Martinez, d'inviter Gropius à La Havane.

---

[291] Voir à ce sujet Roberto Segre, *La Habana: Una Modernidad Atemporal,* Facultad de Arquitectura, ISPJAE, La Habana, Cuba, juillet 1993.

[292] *id. « Inclan demostró la incipiente asimilación de los principios del CIAM, que luego se aplicaron en gran escala a partir de 1959 ».*

II Une participation au débat des CIAM d'après-guerre (1950-1953) : les prémices d'une pensée critique

II.I L'apport germano-américain

II.I.I Un entretien avec Walter Gropius

Ricardo Porro, ses amis étudiants ainsi que Joaquin Weiss, leur directeur et Pedro Martinez Inclan, leur professeur d'urbanisme souhaitent un enseignement adhérant au modernisme. Il semble que les choix portés par *la Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane s'orientent vers l'architecture et l'enseignement des architectes germano-américains, inspirés par le *Bauhaus* et ses anciens directeurs, Walter Gropius et Mies Van der Rohe qui construira un immeuble pour la compagnie Bacardi en 1957 à Santiago de Cuba. Joself Albers viendra également donner une conférence ainsi que Richard Neutra qui construira la *Casa Schultess* en 1954 à La Havane. À la suite de la révolte des étudiants, le directeur Joaquin Weiss se réunit avec Ricardo Porro et deux autres étudiants [293]. Ils décident alors d'inviter Gropius à La Havane afin d'apporter un nouveau souffle à l'enseignement. Les trois étudiants se rendent à Boston. Gropius, alors enseignant à Harvard, accepte l'invitation et vient partager ses idées avec les étudiants et professeurs en 1949. C'est le premier voyage de Gropius en Amérique Latine[294]. En 1919, il avait créé le Bauhaus, fusion de l'école des Arts décoratifs et des Beaux-Arts et en 1930, était devenu le vice-président des C.I.A.M et Mies Van de Rohe prenait la direction du Bauhaus. En 1937, il avait fui l'Allemagne, émigré en Grande Bretagne puis aux Etats-Unis où il était devenu professeur à la *Graduate school of Design* jusqu'en 1952. Il avait alors bouleversé totalement l'enseignement de l'architecture dans ce pays, basé jusqu'alors sur l'école des Beaux-Arts en suscitant un renouveau de l'architecture moderne et faisant connaitre à ses étudiants de Harvard les oeuvres de cet architecte méconnu qu'était alors Franck Lloyd Wright, pourtant ennemi déclaré du Bauhaus. La conception aristocratique de l'architecture de Wright s'opposait alors à l'art démocratique prôné par Gropius. En 1945, celui-ci avait quitté la faculté d'Harvard et s'était associé à huit jeunes architectes pour former la TAC (*The Architects Collaborative*). En 1948 l'année précédente à sa venue à La Havane suite à l'invitation de Ricardo Porro, Walter Gropius venait de concevoir le *Graduate Center of Harvard*, un ensemble de résidences universitaires et de prendre également la direction des CIAM en 1948 — effective jusqu'en 1950 — ainsi que de la Commission III qui concerne la « Réforme de l'enseignement » — direction qu'il garderait jusqu'en 1953. C'est dans ce contexte qu'il accepte de venir à Cuba en 1949 ce qui est un des premiers jalons pour instaurer la modernité comme axe fondamental de l'enseignement de l'architecture à la Havane.

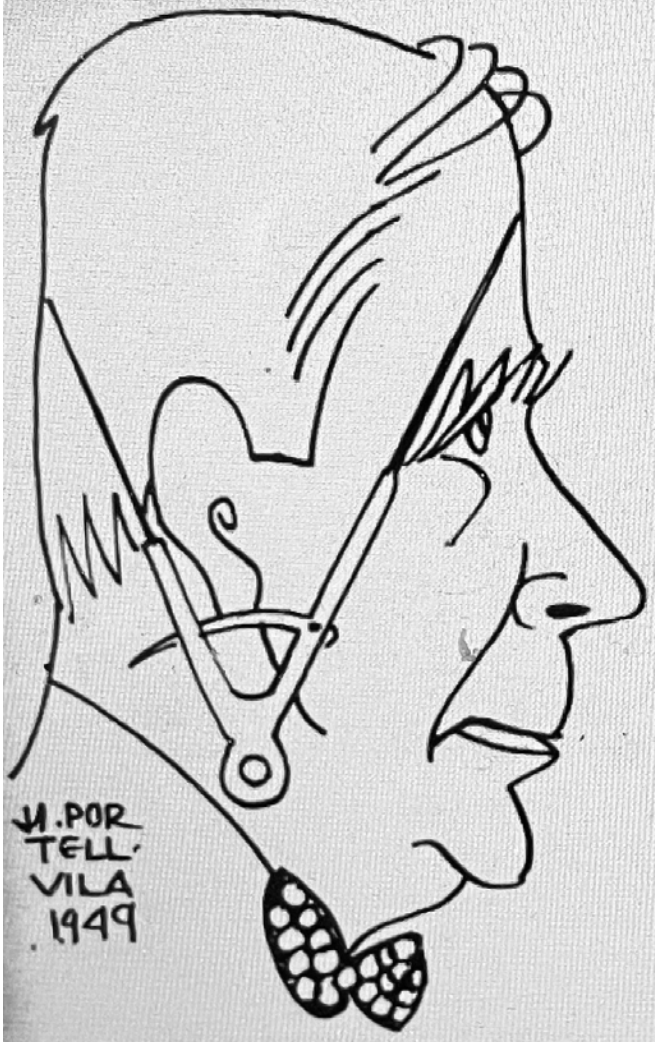
---

[293] Voir à ce sujet Joaquin E. Weiss, «Discurso de présentation de la conferencia de Gropius en el Colegio de Arquitectos » Revista *Arquitectura* n°189, abril 1949.

[294] Voir à ce sujet Gropius Nachlass, « Trip to Cuba », Mappe 187, « Cuba 1949-1959 ».



FIG 28 : Walter Gropius dans les jardins de l'hôtel national de La Havane en avril 1949. À sa droite, le directeur de l'école et historien de l'architecture Joaquin E. Weiss, à sa gauche le recteur Clemente Inclan. Sont présents également del Soto, Manuel Tapia Ruano, Aquiles Capablanca. À l'extrême gauche, sur une estrade, Ricardo Porro avec ses amis Frank Martinez et Nicolas Quintana. Source: Revue *Arquitectura* n°189, avril 1949.



CARICATURA DEL PROFESOR WALTER GROPIUS, POR EL ARTISTA HERIBERTO PORTELL VILA.

EL PROFESOR GROPIUS EN LA HABANA

HOMBRES DEL MOMENTO: WALTER GROPIUS

Lo conocían muy pocos antes de llegar a La Habana, no serán muchos los que se preocupen por su presencia, mañana serán pocos a recordarlo. Nos estamos refiriendo a los profanos de la Arquitectura, aunque en cuestiones arquitectónicas no debiera haber profanos. Todos vivimos bajo su signo, aunque ahora menos que antes. Antaño la Arquitectura era la expresión más objetiva de la manera de vivir de los pueblos. La vivienda tenía relación directa con el paisaje, el clima, el oficio, la clase social, y el aspecto de la ciudad en la expresión general según cultura, vitalidad y destino.

Hoy el cosmopolitismo ha hecho universales las ciudades y de ahí el nuevo estilo llamado internacionalista. Porque nos estamos refiriendo al arquitecto alemán Walter Gropius, ahora profesor de arquitectura en la Universidad de Harvard y actualmente huésped de La Habana a invitación de la Escuela de Arquitectura de nuestra Universidad y a estímulo de los estudiantes.

Como hombre del momento, repetimos, pasará corporalmente pronto; pero su estilo ha de quedar entre nosotros impuesto por su poderosa personalidad y por el entusiasmo con que los futuros arquitectos cubanos estudian sus ideas y tratan de difundirlas.

Más que un hombre del momento actual es un hombre de nuestro más perdurable futuro.

(Cortesía del periódico "Alerta")

LA VISITA DEL PROFESOR WALTER GROPIUS A LA HABANA

Por VICENTE A. DE CASTRO

LOS JOVENES ARQUITECTOS CUBANOS SON REBELDES A LOS CANONES ACADEMICOS

Se encuentra en La Habana el Profesor Gropius, de fama internacional y gran creador. Con ese motivo ofrecemos nuestras columnas al siguiente trabajo de colaboración del Sr. Vicente A. de Castro, secretario de Relaciones Exteriores de la Escuela de Arquitectura y uno de los más decididos admiradores de la obra del distinguido visitante. En el mismo expresa el profesor doctor Gropius que "el secreto del éxito es coordinar construcción y diseño con la economía."

El sábado 2 de los corrientes llegó a La Habana el doctor Walter Gropius, reconocido universalmente como una de las tres figuras más destacadas de la Arquitectura en el Hemisferio Occidental.

El doctor Gropius es profesor de la famosa Universidad de Havard.

Ayer precisamente tuve el gusto de lograr encontrar a nuestro distinguido visitante charlando con un grupo de estudiantes de arquitectura de la Universidad de La Habana. Esta reseña es un reportaje de mi entrevista con el genial arquitecto alemán y antinacista.

98 ARQUITECTURA

FIG 29 : La visite du Professeur Walter Gropius considéré comme « l 'homme du moment » à Cuba en 1949. Source: Revista *Arquitectura n°189*, 1949, p. 98.

Après la révolte de 1947 menée par Ricardo Porro et ses amis étudiants, l'école d'architecture s'éloigne alors de sa tendance Beaux-Arts pour embrasser un programme moderniste et créer un langage architural hybride, entre les tendances du Style International et un langage architectural régionaliste[295]. Joaquin Medina Warmburg, dans son ouvrage récent, *Walter Gropius, proclamas de modernidad, escritos y conferencias*[296] avance que la venue de Gropius à La Havane en 1949 est un événement révélateur puisqu'il montre comment sa présence réveille les attentes à Cuba comme à l'extérieur de Cuba [FIG 29]. L'interprétation la plus commune souligne le fait du combat soutenu de Gropius contre l'Académisme aussi bien au *Bauhaus* comme à la *Harvard Graduate school of Design*. La mission anti-académique de Gropius est sans doute ce qui a motivé Ricardo Porro et ses amis étudiants à rencontrer cet architecte à l'hôtel Nacional de La Havane [FIG 28] et au *Collège des Architectes de La Havane* à l'occasion de sa conférence. Ils ont alors pour objectif de rendre propice la rénovation de la formation des architectes de l'île. De Gropius, dont il est jusqu'alors à peine question dans les revues professionnelles cubaines, sont attendues des directives dans la ligne droite de ses « *Dix concepts basiques pour l'enseignement de l'architecture* »[297] dévoilés la même année par la Revue *Arquitectura* et traduits par le professeur d'atelier de Ricardo Porro, Victor Morales. Suite à la conférence donnée par Gropius au *Collège des Architectes de La Havane* se démarque, selon les mots du directeur de l'école Joaquin Weiss[298], l'idée d'universalité de l'école créée par Gropius. Celui-ci fait pourtant l'éloge de la tradition locale de l'architecture coloniale à Cuba sur laquelle Weiss a publié les ouvrages déjà mentionnés. Le secrétaire des relations extérieures à l'école, Vicente A. Castro relate quelques-unes des remarques de Walter Gropius au sujet de sa rencontre avec les étudiants de l'école le 3 avril 1949, dont Ricardo Porro faisait partie, publiée dans la revue *Arquitectura* d'avril 1949 du Collège National des Architectes. [FIG 29]:

> Je leur trouve une grande soif d'apprendre. Un beau mouvement se forme composé de jeunes gens qui ne désirent plus suivre les idées préconisées par les vieux canons académiques[299].

À la question des étudiants au sujet de l'architecture *criolla* (créole) cubaine, Gropius esquive et avance que l'architecture cubaine a une tradition héritée de l'époque coloniale, les portes, les galeries avec arcades ainsi que les vitraux colorés en attestent selon lui. Il avance qu'une place à Cuba de la

---

[295] Il est bien question de cela lors du Congrès Panaméricain de 1948 en Uruguay auquel assiste Joaquin Weiss.

[296] Joaquin Medina Warmburg, *Walter Gropius, proclamas de modernidad, escritos y conferencias,* Reverté, 2018.

[297] Victor Morales, « *Walter Gropius, Diez conceptos básicos por la enseñanza de la Arquitectura* », Revista *Arquitectura*,n°194, septembre 1949, p. 262 et 263. Cette même revue avait publié un article d'Hermann Scheffauer sur l'oeuvre de Gropius en 1929 tiré de *The Architectural Review,* « *Walter Gropius, Arquitecto de Vanguardia* », Revista del colegio de arquitectos de La Habana, septembre 1929, n°9, pp. 25-28. « *The work of Walter Gropius* », *Architectural Review,* out 1924, n°333, pp. 50-54.

[298] Joaquin Weiss, « Discurso de présentation de Walter Gropius », revista *Arquitectura,* april 1949, n°149, pp. 102-103.

[299] Vicente a. castro, « *La visita del profesor Gropius a la Habana* », in Revista *Arquitectura* n°189, april 1949, p. 99. « *Los encuentro muy ansiosos por aprender. Esto envuelve un bello movimiento mundial entre los jóvenes, que ne su temprana edad son rebeldes a seguir ideas preconizadas por los viejos cánones academico*s ».

même façon qu'à Mexico, est un lieu de réunion pour tous, où il règne un romantisme identique à tous les pays latins.

À la question de savoir s'il existe une différence entre les architectes nord-américains et les cubains, il répond:

> Je crois que l'architecte cubain, de la même façon que l'architecte européen est capable de faire trois choses basiques en architecture, projeter, construire et coordonner la construction avec l'économie. L'architecte nord-américain par contre, projette seulement et un constructeur exécute l'oeuvre[300].

Il insiste ensuite sur la nécessité de visiter le lieu où va se situer l'édifice construit. Il ne doit pas être possible de dessiner celui-ci à la table à dessin sans connaître préalablement le site. De plus, construire dans un style ancien, même si le projet frôle la perfection, en essayant de parvenir à l'adapter aux nécessités contemporaines, c'est, selon Gropius, « *faire de l'archéologie pas de l'architecture* [301]». Les étudiants lui demandent ce qu'il pense de Le Corbusier et Mies Van der Rohe. Il répond ainsi: « *Le premier a sans doute un esprit aussi riche que le second. Mies Van der Rohe, figure principale de l'Illinois Institute of Technology conçoit une architecture pure qui évite la claustration*[302] ».

Vicente Castro ne relate qu'en partie l'entretien. L'architecte Manuel Carrera[303] qui accompagne les étudiants le relate de façon plus précise dans la Revue *Arquitectura* d'Avril 1949[304]. Il est également publié dans la *Revista nacional de Arquitectura* (Madrid) de janvier 1950. Carrera montre sa méconnaissance des C.I.A.M alors qu'il relate l'entretien: « *Je crois que C.I.A.M s'écrit ainsi, je sais peu de ce mouvement*[305] » . Gropius informe les étudiants:

> Ces congrès ont démontré leur raison d'être en raison des difficultés rencontrées dans certains pays de sorte que le dit groupement a rendu l'initiative constructive et a amené à une amélioration sociale et professionnelle. Cependant, ces résultats positifs sont isolés et doivent être réactivés. Il propose que les C.I.A.M se pour-

---

300 *id. « Creo quel arquitecto cubano, al igual que lo europeo, capacitado para poder hacer las tres cosas básicas en la arquitectura: diseñar, construir, y poder coordinar construcción y diseño con la economía. El arquitecto norteamericano, en cambio, solamente diseña y un constructor ejecuta el obra ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

301 *id.*p. 99. « *No es arquitectura, es arqueologia* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

302 *id. « Ustedes me preguntan especialmente sobre Le Corbusier y Mies Van der Rohe; pues bien, el primero tiene posiblemente une mente tan rica que el segundo. Mies Van der Rohe, figura principal del Instituto de Diseño de Chicago, ha conseguido una arquitectura pura, evitando el enclaustramiento ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

303 Manuel Carrera a étudié à l'école des architectes et des ingénieurs de La Havane pour ensuite poursuivre ses études à l'Université de Columbia qui commence à expérimenter un changement radical dans l'enseignement et dont l'un des professeurs était Joseph Hudnut à l'origine de la venue de Walter Gropius et de Marcel Breuer à Harvard. Hudnut sera nommé en 1936 premier directeur de la *Harvard Graduate School of Design*.

304 Manuel Carrera, « *Charla con Gropius* » , Revista Arquitectura 189, abril 1949, pp. 100-101. « Ricardo Porro, « Charla con Gropius », *Revista nacional de Arquitectura,* 97, Enero 1950, p. 39-42.

305 *id.* p. 39. « *Creo que C.I.A.M se escribe asi, poco se de este movimiento* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

> suivent et s'attaquent aux problèmes urbains, qu'ils se limitent dans un premier temps aux problèmes locaux afin d'obtenir des résultats concrets.[306].

Lors de cet entretien, différents thèmes dont se souvient Manuel Carrera sont abordés. Voici l'un des premiers: « *Il existe trois aspects importants dans une oeuvre: l'esthétique, la pratique constructive et l'économie. Il s'agit de tenir compte de ces trois aspects* »[307]. D'emblée, Ricardo Porro et ses amis étudiants demandent à Gropius si son architecture ne s'éloigne pas de la nature par sa géométrie. Ils avancent qu'*a contrario* des architectes comme Franck Lloyd Wright font davantage de projets qui sont en symbiose avec la nature. À cela, Gropius répond :

> Je pense que les choses faites pour l'homme ont des formes géométriques comme le requiert la pratique constructive, tandis que dans la nature, les arbres, par exemple s'inclinent et changent de formes à cause des agents extérieurs. De fait, les oeuvres des hommes doivent, par la nature même de leur exécution, avoir des formes géométriques définies. Cependant cela ne veut pas dire que ces formes ne tirent pas parti le plus possible des accidents du terrain, pour un avantage esthétique tout en tenant compte des réalités économiques[308].

Gropius cite le Japon, pays qui, bien qu'il intègre des troncs ou branches d'arbres gardant leurs formes naturelles dans l'architecture, continue néanmoins à utiliser la ligne droite dans toutes ses constructions. Est alors question dans l'entretien de la préfabrication qui entrainerait une ère de maisons monotones et identiques que l'on peut commander sur catalogue. À cela, Gropius répond :

> La préfabrication n'est pas une révolution dans le but qu'un jour le marché devienne envahi de maisons préfabriquées mais bien une évolution qui, peu à peu, et plus chaque jour, entrainera la production, dans les ateliers, d'unités modulaires, correspondant au génie créateur de l'architecte utilisant ces unités couplées à des formes et des solutions distinctes, selon les cas requis. Par conséquent, loin de produire cette monotonie de formes égales, il est très probable qu'il s'établisse un champ de formes nouvelles qui vont répondre aux besoins fondamentaux et la science, dans sa bataille continuelle, concrétisera ses efforts pour donner un meilleur confort à l'usage de ses bâtiments[309].

De plus, Gropius ne s'oppose ni au progrès qu'entraine la machine, ni à la beauté des choses faites à la main. Celui-ci sera inspiré par l'art issu de la main créatrice de l'homme, animé par le désir de son développement personnel et sa soif de beauté: les roues dentellées, les poulies et le mécanisme technique des machines.

---

[306]Manuel Carrera, « *Charla con Gropius* », *op.cit.* p. 100. « *El momiento tenia demostrada su rayon de existir que ha habido dificultades en algunas partes del mundo para que dicha agrupación rindiera la labor constructiva y de mejoramiento social y de la profesión, pero que estos eran casos aislados y que habría que volver a empezar siempre, hasta que se lograron resultados positivos* ».Traduction de l'auteure dans le texte.

[307] *id.*p. 100. « *Hay tres cosas importantes en une obra: la estetica, la practica constructiva y la economía y las tres hay que tenerlas en cuenta. En arquitecto bebe proceder desarrollando el Proyecto teniendo en cuenta estos tres factores* ».Traduction de l'auteure dans le texte.

[308] *id. « Creo que las cosas hechas por el hombre tienen formas geométricas porque así lo requiere la practica constructiva, mientras en la naturaleza los arboles se inclinan y cambian de formas por los agentes exteriores como el viento y el sol, las obras del hombre tienen por la naturaleza propia de su ejecución que tener formas no se aprovechen lo mas posible de los accidentes del terreno sacándoles el mayor partido posible tanto por las ventajas estéticas que se pueden derivar de esto como por las realidades economicas ».*Traduction de l'auteure dans le texte.

[309] *id. « Me parece que la prefabricación no era una revolución es que un día para otro el mercado se encontrara invalido por casas prefabricadas, sino mas bien evoluciona en que poco a poco y cada di mas, se irán produciendo en los talleres « unidades modulares » y que corresponderá al ingenio creador del Arquitecto el usar esas unidades acopladas en distintas formas y soluciones, según el caso lo requiera, por lo tanto lejos de producirse esa monotonía de formas iguales es muy probable que aun se amplíe mas el campo de formas nuevas, según las necesidades que van a llenar, y que la ciencia en su continuo batallar ira concretando para anadir mayor confort al uso de los edificios ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

> Il convient peut-être d'insister sur le fait que les époques où l'homme s'est vu esclave de la machine sont des époques de déception, de matérialisme, et que l'esprit, fatigué de créer, s'est reposé. L'élan vital revient toujours de lui-même et le caractère indépendant du génie créateur revient afin de créer et révolutionner. De nouvelles formes et de nouvelles machines apparaissent destinées à stimuler l'imagination de l'homme, dans un devenir constant[310].

Gropius avance ensuite que l'architecte doit faire un projet en tenant compte du lieu où il va construire, en particulier des bâtiments anciens et en ne projetant rien qui, par ses matériaux et ses formes, ne s'harmoniserait pas au contexte. Il pense que chaque époque exprime son message et qu'elle possède ses propres formes et matériaux. Ainsi, chaque génération contribue à de nouvelles solutions architectoniques.

La préoccupation suivante est celle de la *tradition*. Pour les étudiants, elle s'assimile à de l'*archéologie* qui permet de préserver les formes traditionnelles d'une architecture et considèrent que l'on ne peut appeler cela de l'architecture. Gropius donne une réponse à leur préoccupation:

> La *tradition* doit être préservée dans les cas où les formes et solutions d'un autre temps sont plus pratiques et acceptables que celles d'aujourd'hui et cite en exemple les places entourées d'arcades. C'est très agréable de pouvoir voir les places de certains villages latins entourées d'arcades en leurs quatre côtés. Sur ces places, les citoyens sortent la nuit et le jour afin d'avoir des discussions et d'autres divertissements. Les formes traditionnelles, lorsqu'elles sont utiles, doivent être préservées sans perdre de vue qu'elles ne doivent pas être dissociées de leur premier usage[311].

Il est ensuite question de l'architecture organique. Selon Gropius, une architecture organique est une architecture qui est produite avec un certain ordonnancement dans lequel sont pris en compte tous les facteurs, sans en écarter un seul.

> Elle est celle qui contribue — en imaginant et modifiant les volumes que forment l'oeuvre, en employant des matériaux spécifiques ainsi que les fluides comme l'eau, le gaz, l'air conditionné, le tout à l'égout, la circulation verticale des ascenseurs — à un système articulé de causes à effets dans lequel tous les facteurs sont pris en compte: l'esthétique, le constructif, l'économie. L'oeuvre forme une unité intégrale créant un contraste harmonique entre chaque partie servant et ordonnant les besoins fondamentaux afin qu'elle soit créée à la façon d'un organisme végétal ou animal dont chaque organe a une fonction qui complète l'ensemble unitaire[312].

---

310 *id.*p. 101.*« Puede que en algunas épocas de la conquista que es de la civilization, aparezcan trastocados los papeles u se vea al hombre esclavo de la machina, pero esas son épocas de desaliento, de materialidad, en que el espíritu cansado de crear descansa para siempre, vuelve el impulso vital por sus fueros proprios y el carácter independiente del genio creador vuelve a crear y evolucionar y entonces es la maquina lo que queda como un pedazo de chatarra en el polvo del camino , y vuelven nuevas formas y nuevas maquinas a interpretar y cautivar la imaginación del hombre en un continuo devenir »* . Traduction de l'auteure dans le texte.

311 *id.* p. 101. « *La tradición debe conservarse en aquellos casos en que las formas y soluciones de otros tiempos sean aun practicas y aceptables en los actuales, por ejemplo: las manzanas rodeadas de arcadas. Es muy grato poder ver las plazas de algunos pueblos latinos rodeadas de arcadas en sus cuatro costados, en dichas plazas el publico sale por las noches y durante el día a tener un rato de agradable esparcimiento, creo que las formas tradicionales, cuando son utiles deben seguir teniendo su vigencia y no ser détachés por el mero hecho de que va han sido usadas* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

312 *id. « Arquitectura organica sera aquella en la cual al imaginar y componer los espacios, que forman la obra, especificar los materiales, la clase de aberturas, los servicios mecánicos del Edificio, como agua, luz, aire acondicionado, tubos de basura, circulación vertical mecánica para elevadores, etc., se han ido colocando las cosas por una concatenación articulada de causa y efecto en que todos los factores se tienen en cuenta, el estetico, la practica constructiva, el económico y los servicios mecánicos de manera que el todo forme una unidad integral, con el contraste armónico de cosas distinctas, pero que así ordenadas sirven y satisface para las necesidades que fueron creadas, como en un organismo vegetal o animal cada órgano tienen une función que completa el conjunto unitario».*. Traduction de l'auteure dans le texte.

A contrario, l'architecture inorganique est selon Gropius celle qui est conçue en une ou plusieurs parties mais qui ne montre pas une continuité entre l'intérieur et l'extérieur.

> Ainsi, il est possible de voir des bâtiments qui ont une présence agréable mais quand nous les examinons en détail, nous pouvons voir que l'extérieur n'a pas été conçu logiquement avec l'intérieur et qu'il n'y a pas de relation harmonique entre eux[313].

Gropius recommande alors aux étudiants deux ouvrages de Siegfried Giedon, *Space, time and Architecture*[314] et *Mechanization takes command*[315]. Le groupe des étudiants qui l'accompagnent et dont Ricardo Porro fait partie présentent dans le même temps une exposition sur l'oeuvre de Gropius au troisième étage de l'Ecole des Ingénieurs et des Architectes de La Havane. Cette exposition comprend de multiples photographies des oeuvres de l'architecte. Les questions posées lors de cet entretien préfigurent la pensée de Ricardo Porro sur l'architecture et l'urbanisme et sont orientées vers l'éloignement de la nature par une trop grande géométrie, la méfiance vis à vis d'une trop grande rationalisation et la préfabrication, la recherche de l'adoption d'une forme d'architecture en rapport avec la nature et d'une organicité, la question fondamentale de la *tradition* et de la *modernité*.

Alors que Gropius donne une conférence dont le directeur de l'école, Joaquin Weiss, fait le discours de présentation, il semblerait que celle-ci ait une importance décisive pour la future méthode de conception qu'élaborera Ricardo Porro. Weiss explique les circonstances de la venue de Gropius en ces termes:

> Cela fait approximativement une année que notre école a décidé de revoir son orientation programmatique et pédagogique afin de maintenir son efficacité face aux changements constants et progressifs qui se sont manifestés dans le champ professionnel [316].

Weiss énonce que Gropius est le mieux qualifié en tant qu'architecte, professeur, et directeur d'école pour venir parler de ses idées aux étudiants et aux professeurs parce qu'il a montré une importance dans la genèse du développement du mouvement architectural contemporain. Il pensait sincèrement que sa venue à La Havane serait hors de ses possibilités. Il raconte l'anecdote :

---

313 *id. « Asi vemos Edificios que aparentemente tienen una presencia agradable, pero que cuando lo examinamos en detalle vemos que el exterior no fue concebido lógicamente con el interior y que no hay una relación armónica de una a otra parte ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

314 Siegfried Giedon, *Space, Time and Architecture, Espace, temps, architecture* [« Space, Time and Architecture - Harvard, Cambridge Univ. Press »] (trad. de l'allemand par Françoise-Marie Rosset), 1941, Denoël, coll. « Médiations », 1978.

315 Siegfried Giedon*, Mechanization takes command,* New York Oxford University Press, 1948.

316 Joaquin E. Weiss, «Discurso de présentation de la conferencia de Gropius en el Colegio de Arquitectos » *op.cit,* p. 102. « *Cuando aproximadamente un ano nuestra facultad decidió revisar una vez mas su orientación programática y pedagógica, a fin de mantener su eficacia frente a los cambios constantes y progresivos que sa han venido manifestando en el campo profesional, surgido entre los primeros el nombre de nuestro ilustre huésped, como una de aquellas personas mejor cualificadas para asesorarnos en esta tarea, que aspirábamos a realizar del modo mas concienzudo y concluyente que fuera posible dentro del marco de nuestras posibilidades* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

> Trois étudiants — il s'agit de Ricardo Porro, Nicolas Quintana et Frank Martinez — ont passé leurs vacances l'été dernier aux États-Unis et ont eu la charge de rendre visite à Gropius et de lui transmettre une invitation. Gropius les a alors reçus avec attention à Boston[317].

Après avoir rappelé qui est Gropius, Weiss énonce:

> Ses oeuvres ont réussi à montrer des méthodes constructives et esthétiques idéales et ont rapidement fait « école » au point que pour la première fois dans l'Histoire de l'Architecture un style a atteint l'universalité…. Le travail de Gropius en matière d'enseignement des arts appliqués et de l'architecture est aussi important que ne le sont ses oeuvres architecturales[318].

Weiss rappelle ce qu'était l'idée du *Bauhaus*. L'organisation et le fonctionnement de cette école obéissaient à cette conviction de Gropius, à savoir que « *l'architecte ne peut réaliser ses idées s'il ne peut influencer les industries de son pays de façon que surgisse une nouvelle école de design*[319] ». Ainsi, le Bauhaus, selon les propos énoncés de Weiss, a pour finalité « *de faire coopérer des collaborateurs et des assistants à la réalisation d'un objectif commun* [320]». Weiss avance que Gropius est un fonctionnaliste mais un fonctionnaliste pour qui la fonction structurelle de l'architecture et la concentration de solutions concises et économiques représentent seulement « *l'aspect purement matériel duquel dépend la valeur pratique de la nouvelle architecture* [321]». Il ajoute en effet qu'il existe un autre aspect, la satisfaction esthétique de l'âme humaine, aspect aussi important que le premier. De fait, Gropius considère que l'avance intellectuelle qui a rendu possible une nouvelle conception spatiale est plus importante que l'économie structurelle et son accent fonctionnel en architecture. Il montre que « *la construction est une question de matériaux et de méthodes, l'architecture, elle, implique le domaine de l'espace* [322]». Cette introduction à la conférence de Gropius par Weiss insiste sur l'importance des idées réalisées de Gropius en matière d'enseignement mais la retranscription de la conférence de Gropius par Rafael Marquina[323] nous permet de comprendre plus précisément ce qu'a transmis cet architecte à Ricardo Porro et aux étudiants de l'école en 1949. En quatorze points, Marquina résume les

---

[317] *id. « El verano pasado tres alumnos de esta escuela que pasaban sus vacaciones en los Estados Unidos recibieron el encargo de sus compañeros de visitar a Gropius y llevarle un mensaje de salutación y de admiración en nombre del estudiantado cubano ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

[318] *id.*p. 103. « *Sus obras han logrado plasmar de tal modo los ideales constructivos y estéticos de nuestra época que rápidamente han formado « escuela », al punto que por primera vez en lz Historia de la Arquitectura un estilo o modalidad determinados ha alcanzado completa universalidad …. Tan importante como sus obras* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

[319] *id.* « *el arquitecto no puede esperar realizar sus ideas a no ser que logre influir sobre las industrias de su pais de modo que surja una nueva escuela de diseño* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

[320] *id. « I asi la Bauhaus tenia como finalidad proveer el gran ejercito de colaboradores y asistentes que, a veces anónimamente, cooperan con el arquitecto al logro de un fin comun ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

[321] *id. « El aspecto puramente material del cual depende el valor practico de la nueva arquitectura ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

[322] *id. « La construction es cuestion simplemente de materiales y métodos, la arquitectura implica el dominio del espacio ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

[323] Rafael Marquina, « La conferencia de Walter Gropius », revista *Arquitectura n°189,* 1949, pp. 103-104. Rafael Marquina (1884-1964) architecte péruvien. En 1955, Rafael Marquina sera nommé doyen de la Faculté d'Architecture de l'Université nationale d'Ingénierie, la première faculté d'Architecture du Pays. Il est un des pionniers de l'architecture moderne péruvienne.

idées professées par Gropius. Dans un premier temps, Gropius tente, lors de cette conférence, de définir l'architecture moderne qui selon lui est « *la nouvelle architecture* » et met en garde de penser que « *tout le « moderne » est nouveau* [324]». Walter Gropius dit qu'il pense l'architecture comme « *l'expérimentation du bonheur* », qu'elle doit procurer à l'homme la meilleure façon d'harmoniser les circonstances extérieures, matérielles et environnementales, avec ses désirs intimes, satisfactions auxquelles il a droit. L'architecture doit ainsi structurer la vie humaine dans un souci d'efficacité et de beauté. De science de la construction, elle s'est ainsi convertie en art de vivre , en philosophie de la vie. Le génie de Gropius, selon Marquina, est de donner une structure rationnelle à la maison de l'homme, à la ville de l'homme sans faire l'impasse sur les critères esthétiques et les théories scientifiques et structurelles et en fonction de l'époque, des tâches quotidiennes et des préoccupations spirituelles de l'homme. Ainsi Gropius ne se limite pas à l'étude de la maison mais se préoccupe de la collectivité. Deux réalités fondamentales paraissent l'inspirer:

> La première est le nouveau rythme dû à la vie guidée par la machine et la nécessité d'adapter la vie aux nouvelles réalités, l'idée de l'architecture vue comme un service davantage qu'une esthétique, même si celle-ci ne doit pas être oubliée, et la seconde est la tendance à la suppression du mur[325].

Ce sont les deux aspects fondamentaux des théories de Walter Gropius exposés durant la conférence organisée par l'école d'architecture de l'université de La Havane et dictée au local du *Collège des Architectes* pour finir par un tonnerre d'applaudissements. La conférence est illustrée par des projections de projets, de plans. À mesure que Gropius avance dans sa conférence, il dénonce les codes, les obstacles, les routines qui s'opposent à la transformation et qui mettent en ordre l'habitation et la ville en fustigeant les egos surdimensionnés. Ainsi, Marquina comprend que, pour Gropius, ce qui est le plus nécessaire et le plus urgent est la fusion de tous les éléments qui concourent à l'architecture et à l'urbanisme, le travail en commun et sous cette unité de conception, il entend mettre l'accent sur les réalités contemporaines et les nécessités et les droits de la vie humaine. Ainsi, Marquina rappelle ce que Gropius définit comme le « noyau génétique » de sa conception. De fait, c'est dans cette définition que l'apport considérable de Gropius chez Ricardo Porro — pour ce qui constituera vraisemblablement la genèse de son enseignement — peut être mesuré :

> Le noyau génétique, la première cellule si je peux m'exprimer ainsi, de la vaste conception de Gropius est celle qui s'appelle « Unité de voisinage », groupe d'habitations pour communautés réduites où les habitants se trouvent à distance piéton du travail, du théâtre, de l'église, etc… et à distance des champs de production agricole[326].

---

[324] *id.*p. 103. *« La arquitectura moderna sigue siendo, lo es plenamente, la nueva arquitectura. … Es decir: no todo lo « moderno » es nuevo ni- y esto es mas grave- todo lo « nuevo » es moderno ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

[325] *id.* p. 104. *« El nuevo ritmo impreso a la vida por la dictadura maquinista y la necesidad consiguiente de adaptar la vida a nuevas realidades. Y en el orden técnico, la idea de un servicio mas que de una estética(aunque sin olvidar que todo debe lograrse con belleza), y la tendencia a la supresión del muro ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

[326] *id. »El nucleo genetico, la primera cellule, por decirlo así, de la vasta concepción de Gropius es la que llama « unidad vecinal », grupo de viviendas para comunidades reducidas donde los habitantes tienen a « distancie de peaton » sus talleres, teatros, iglesias, etc., y en lo posible, en los alrededores, campos de producción agricola ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

Selon Marquina, ce point est détaillé minutieusement lors de la conférence de Gropius et abonde de dates, de statistiques et considérations techniques, urbanistiques et sociologiques. Il adapte à la vie complexe sa conception d' « unité de voisinage » et y intègre les dimensions politiques et administratives. Le thème de la préfabrication y est abordé et illustré d'exemples très persuasifs. Marquina souligne tout de même leur sévérité. La meilleure des solutions, selon Gropius, est l' « unité de voisinage » qui donne à l'homme toutes les nécessités et satisfactions.

De fait, ce qui semble être intéressant de retenir de cet apport, ce sont certaines définitions et principes de base abordés par Gropius dans l'entretien et dans la conférence de 1949. Ceux-ci paraissent fondamentaux et représenter une des sources de la pensée dufutur enseignant que sera Ricardo Porro. Outre la problématique de la *tradition* et de la *modernité*, thème qui nous parait essentiel dans la compréhension de la fabrique de l'enseignement de Ricardo Porro, l'apport le plus important issu de la leçon de Gropius est sans conteste ce concept d' « unité de voisinage », concept que Ricardo Porro développera tout au long de sa carrière d'enseignant et ce, dés sa première expérience comme assistant de Carlos Raul Villanueva à l'université de Caracas en 1958, confortée dans l'atelier TABO. Toutefois, même si l'enseignement de Ricardo Porro retiendra cet apport fondamental[327], il est à noter qu'il ne s'agira pour lui que de l'adaptation du principe, voire même de sa reconstruction. En effet, Ricardo Porro dit, lors de l'entretien qu'il a accordé à François Chaslin en 2011, avoir « remercié » Gropius d'être venu puisque celui-ci lui a ouvert les yeux sur « ce qu'il ne voulait pas faire ».

> Il m'a fait un bien énorme. Nous étions trois jeunes à l'époque et nous étions plus ou moins à la tête de toute la révolte et les deux autres ont montré d'abord leurs projets à Gropius, projets qui étaient très *Bauhaus*. J'arrive avec un projet qui n'était pas *Bauhaus*, qui était autre chose. Et Gropius m'a critiqué et m'a dit « non, il faut faire une architecture beaucoup plus tranquille, comme mes élèves, the *Architects Collaborative*. Et j'ai eu vraiment une rage, c'était grotesque mais finalement, ça m'a aidé énormément[328].

À l'occasion d'un autre entretien donné par Francis Rambert à la *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*, il dit:

> J'étais ennuyé de tout cela, je voulais autre chose, pour moi, l'architecture moderne c'est autre chose, deux choses, Frank Lloyd Wright et Gaudi, s'il y a un apprentissage selon moi, je le prendrais en effet de Wright et de Gaudi[329].

En effet, deux aspects fondamentaux du futur enseignement que dispensera Porro sont issus d'abord de la forme de l'architecture — forme dont il revendiquera dans son atelier l'expressionnisme qu'a alors depuis longtemps rejeté Gropius lorsqu'il donne sa conférence de 1949 — et le goût pour la métaphore architecturale. Le second aspect est lié au premier et à l'expressionnisme puisqu'il concerne le contenu de son architecture — c'est-à-dire ce qui est lié au sens et au langage de l'architecture — aspect de son

---

[327] Le principe de l' « unité de voisinage » développé par Porro est abordé au second chapitre avec des études de cas précis à l'occasion de travaux d'atelier lorsqu'il sera notamment enseignant à Strasbourg et Lille.

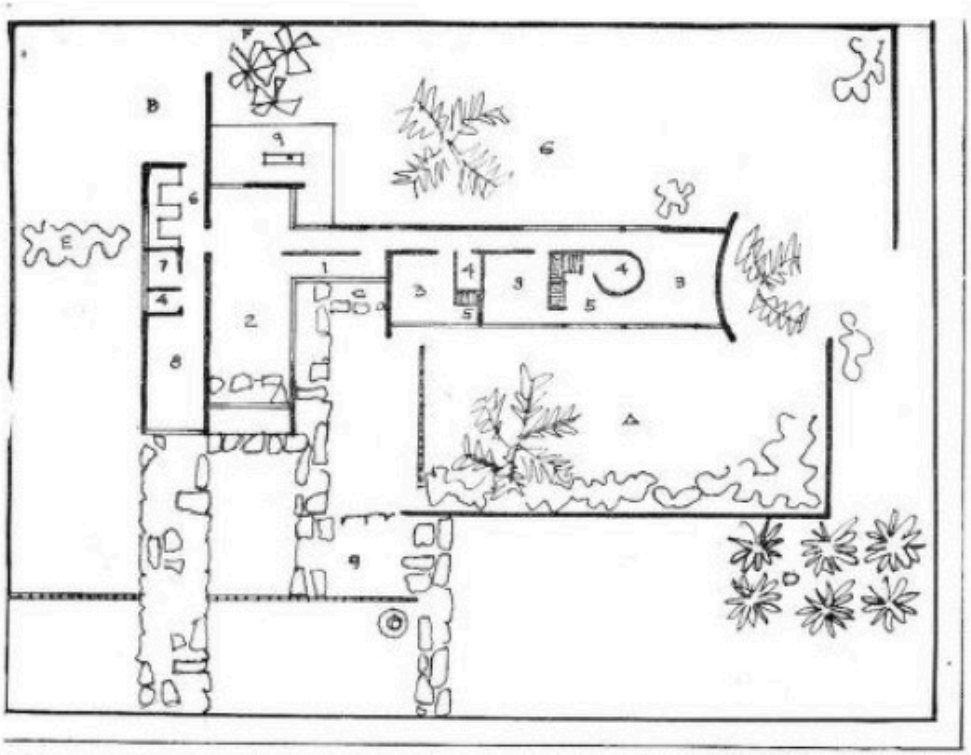
[328] Entretien de Ricardo Porro donné par François Chaslin dans l'émission *Les Jeudis de l'architecture* sur France Culture le 9 juin 2011. Propos tenus à 16mn15.

[329] *id.* Propos tenus à 8mn de l'entretien.



Una Obra del Arq. Ricardo Porro

Arquitecto Ricardo Porro, que ha obtenido una beca otorgada por el Gobierno Francés para cursar estudios superiores de arquitectura en París. También el Colegio Provincial de Arquitectos de la Habana en premio a sus relevantes méritos le concedió una "Bolsa de Viaje" a fin de que amplíe sus conocimientos en los principales centros de Europa.



PLANTA DE LA RESIDENCIA CONSTRUIDA EN LA AVE. DEL BOSQUE Y AVE. LA LISA, EN EL REPARTO BILTMORE, MARIANAO. 1. VESTIBULO. 2. SALA-COMEDOR. 3. HABITACION. 4. BAÑO. 5. VESTIDOR. 6. COCINA. 7. CUARTO SIRVIENTES. 8. GARAGE. 9. TERRAZA. B. PATIO DE LAS HABITACIONES. B. PATIO DE SERVICIO. C. ESTANQUE. D. PALMAR. E. CAÑAS BRAVAS. F. PLATANAR Y G. PATIO SOCIAL. RICARDO PORRO, ARQUITECTO.

474 ARQUITECTURA

FIG 30 : Projet de diplôme de Ricardo Porro 1950 Source: Revue *Arquitectura* n°220, novembre1951, p. 474.

enseignement qu'il développera et tentera d'épuiser véritablement. Ces deux aspects ne concernent en rien l'apport qu'a pu donner Gropius lors de sa venue. Ainsi, les questions posées par Ricardo Porro lors de l'entretien ou lors de l'exercice donné par Gropius augurent déjà d'une grande personnalité et de choix personnels, notamment pour la forme de l'architecture ou celle de l'urbanisme puisqu'il donnera, une interprétation très personnelle de l' « unité de voisinage » entendue comme noyau génétique de conception. Après la venue de Gropius, Ricardo Porro s'attèle à son diplôme, un projet de villa qui sera influencé par l'architecture de Mies Van der Rohe, primé et construit en 1950.

II.I.II Un diplôme miesien

Ricardo Porro obtient son diplôme en 1950 [FIG 30 et 31] à l'occasion duquel il conçoit sa première oeuvre moderne qui est une villa privée — la Villa *Gustavo Armenteros* — et choisit de s'inspirer de l'architecture de Ludwig Mies Van der Rohe. Il avouera une admiration pour le Pavillon de Barcelone dont il dira:« je trouve que c'est un des bâtiments les plus exquis que l'on ait fait au XXe siècle [330]». Eduardo Luis Rodriguez dit du premier projet de Porro dans la Revue *Arquitectura Cuba* en 1998:

> C'est une recherche de la métaphysique, un essai de construction minimaliste pour lequel le plus important est davantage l'immatériel que le solide, l'espace contenu plutôt que l'expression de son contenant[331].

Une série de plans verticaux — murs, écrans végétaux, cloisons virtuelles — séparent les différentes zones. L'espace se définit mais ne se limite pas. Il s'écoule à partir d'une composition équilibrée, avec une forte horizontalité et un dynamisme certain et est couvert d'une toiture basse d'apparence légère qui comporte des débords importants. Il s'agit d'un exercice de perception visuelle dans lequel aucun espace n'est totalement fermé par des murs, un essai dans lequel triomphe l'abstraction miesienne représentée par des arrêtes, des angles droits combinés à quelques murs courbes, l'utilisation intensive du verre transparent, un plan d'eau, associés à quelques gestes de début de tropicalisation comme une peinture murale de René Portocarrero — disparue aujourd'hui — la plantation de palmiers, et l'installa

---

[330] *id.* propos tenus à 10mn.

[331] Eduardo Luis Rodriguez, « Casa de Gustavo Armenteros - La Habana Cuba - 1950-1951, Lo que cuenta es el vacío », Revista *Arquitectura Cuba,* n°377, 1998, p. 8. « *La primera obra construida por Ricardo Porro es una búsqueda en lo metafísico, un intento de construcción minimalista en el que es mas importante lo inmaterial que lo solido, el espacio contenido que la expression de su contenidor* ». Traduction de l'auteure dans le texte.



REPUBLICA DE CUBA

El Rector
de la
Universidad de la Habana

en uso de las facultades que le confieren los Estatutos de esta Universidad y a propuesta del tribunal correspondiente, expide el presente

Título de Arquitecto a favor de

Ricardo Carlos Porro Fidalgo

en consideración a los ejercicios de grado realizados por el mismo en veinte de Julio de mil novecientos cincuenta

En testimonio de lo cual, y para que surta todos los efectos legales procedentes, autoriza y suscribe este Título conjuntamente con el Decano de la Facultad respectiva, en la Habana, a veintinueve de Julio de mil novecientos cincuenta

Decano.

Rector.

Visado:

Ministro de Educación.

Refrendado:

Secretario General.

Registrado al folio 156 número 131 del libro correspondiente de la Secretaría General de la Universidad
Registrado al folio 9 número 142 del libro correspondiente de la Facultad de Artes Técnicas
Registrado al folio 25 número 3494 del libro correspondiente del Ministerio de Educación

FIG 31 : Diplôme de Ricardo Porro reçu le 29 Juillet 1950 et signé de la main de Weiss (directeur) et de celle du Recteur de l'Université Clemente Inclan.

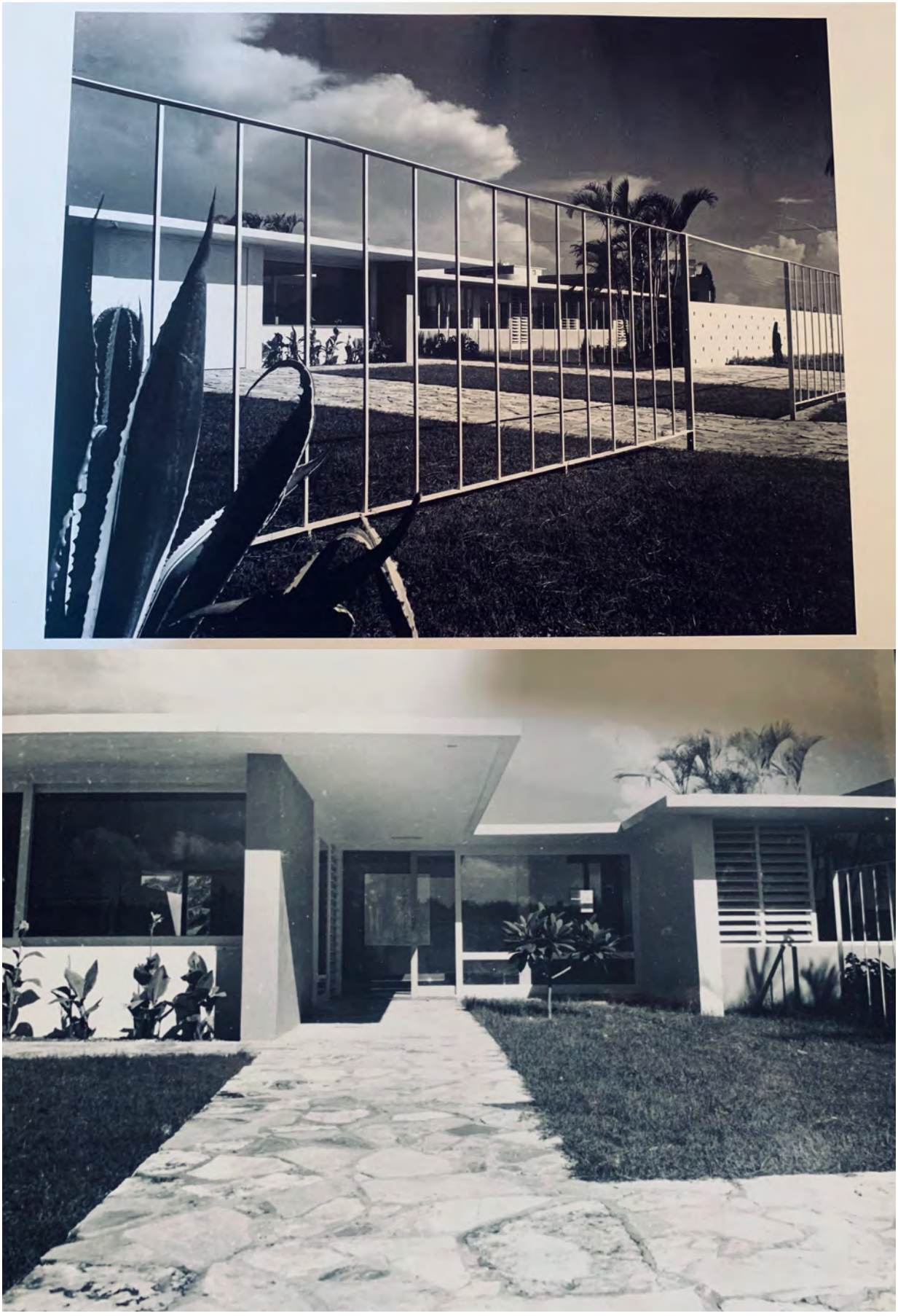


FIG 32 et 33 : Photographies de Paolo Gasparini. Archives personnelles de l'architecte. Vues sur l'entrée. Source : archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

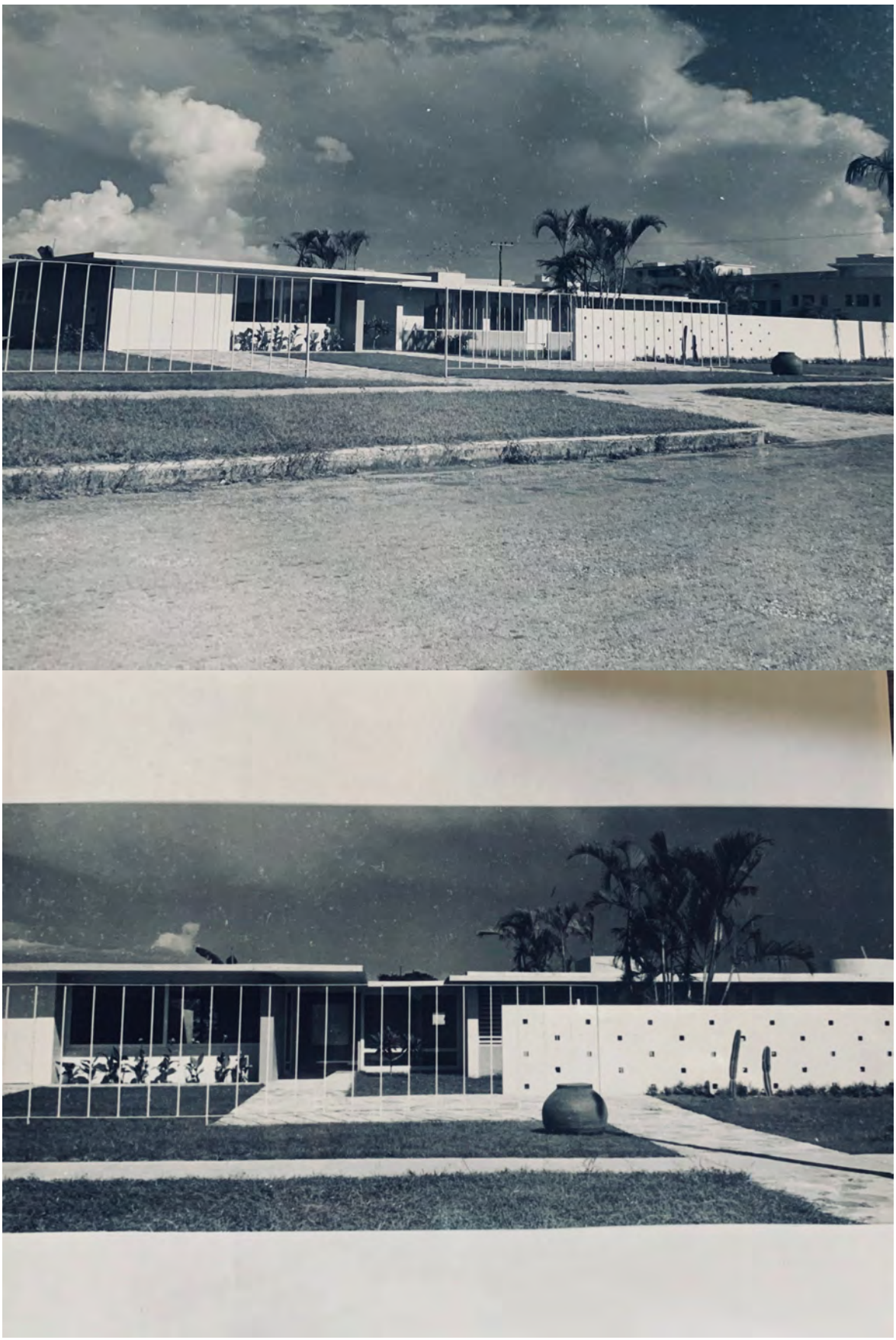


FIG 34 et 35 : Photographies de Paolo Gasparini. Archives personnelles de l'architecte. Façade avant et *Tinajon* (jarres typiques de la ville de Camaguey). *Courtesy* Gabriela Porro.

tion de *tinajones* [FIG 35] (grandes jarres de terre cuite) camagueyens, qui évoquent la ville d'origine de Ricardo Porro. Ce projet lui permet d'obtenir une bourse du gouvernement français afin de poursuivre ses études à Paris, à l'Institut d'Urbanisme et à la Sorbonne pour étudier la philosophie et ce durant deux années de 1950 à 1952. Le *Collège des architectes* lui octroie également une « bourse de voyage ». Le projet est publié dans la Revue *Arquitectura*[332] de novembre 1952 [FIG 30]. Le projet sera photographié par Paolo Gasparini, photographe d'architecture d'origine italienne, l'un des plus prestigieux d'Amérique latine[333] [FIG 32, 33, 34 et 35]. Ricardo Porro reniera par la suite complètement et définitivement ce projet dont il parlera en ces termes: « *c'est l'oeuvre d'un jeune qui n'avait pas de style personnel et qui recevait l'influence des grands noms de l'époque* [334] » ou encore « *Aujourd'hui, je préférerais que tout le monde l'oublie. Elle témoigne de l'influence que nous avions tous à cette époque : celle de Mies Van der Rohe* »[335] .

Même si Ricardo Porro rejète un temps violemment l'enseignement qu'il reçoit de la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane, notamment le cours de *Dessin* de styles académiques et les cours de *Structures,* de *Construction* et de *Mathématiques* – communs aux ingénieurs — cette révolte révèle surtout une envie de liberté créative de la part des étudiants. De fait, il semblerait qu'à l'occasion de la révolte de 1947, ils protestent davantage contre la perte de temps due aux cours de dessins académiques que contre l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme dispensé alors. Leurs enseignants sont déjà sensibilisés et ouverts à l'architecture et à l'urbanisme moderne et leurs recherches portent sur l'intégration des idées modernes à la réalité latino-américaine et à la sauvegarde du patrimoine historique. De nombreux aspects de l'enseignement que reçoit Ricardo Porro sont issus d'écoles parisiennes à l'image de l'*école des Beaux-Arts* de Paris pour l'enseignement du dessin des styles classiques, l'atelier de maquettes, de sculpture et de modelage – apport important dans la carrière d'enseignant que deviendra Porro et dont nous développerons l'aspect – mais également de l'*Ecole des Hautes Etudes Urbaines* dont les cours ont été suivis par Pedro Martinez Inclan, directeur et professeur d'Urbanisme. *La Faculté des Ingénieurs et des Architectes* est professionnalisante puisqu'elle dispense des cours de construction communs avec les ingénieurs et oblige les étudiants à un stage de fin d'études de neuf mois minimum chez un architecte.

Cet enseignement constitue ainsi pour Porro une des sources non négligeables de sa carrière d'enseignant et d'architecte. Trois paramètres s'en dégagent et font partie intégrante d'une assimilation sélective de la part de Ricardo Porro: l'initiation à l'Urbanisme de Pedro Martinez Inclan qui, petit à petit, adapte les thèses modernistes à la réalité cubaine, diffuse également les textes de Gaston Bardet

---

[332] Ricardo Porro, « Una obra del Arquitecto Ricardo Porro », Revue *Arquitectura* n°220, novembre 1951, pp. 474-475.

[333] Considéré comme l'un des plus grands artistes de photographie contemporaine. Ses oeuvres peuvent être admirées au MoMa. Il était également l'ami de Ricardo Porro.

[334] Eduardo luis Rodriguez, *op.cit.* Cette citation provient d'une carte qu'a reçu Eduardo Rodriguez de Ricardo Porro le 11 mai 1992.

[335] Juan Luis Morales, *Entrevista con Ricardo Porro. ibid*, p. 14. « *Hoy preferiría que todo el mundo se olvidara de ella. Tenía la influencia que teníamos todos nosotros en aquella época: la de Mies van der Rohe* ». Traduction de l'auteure dans le texte.



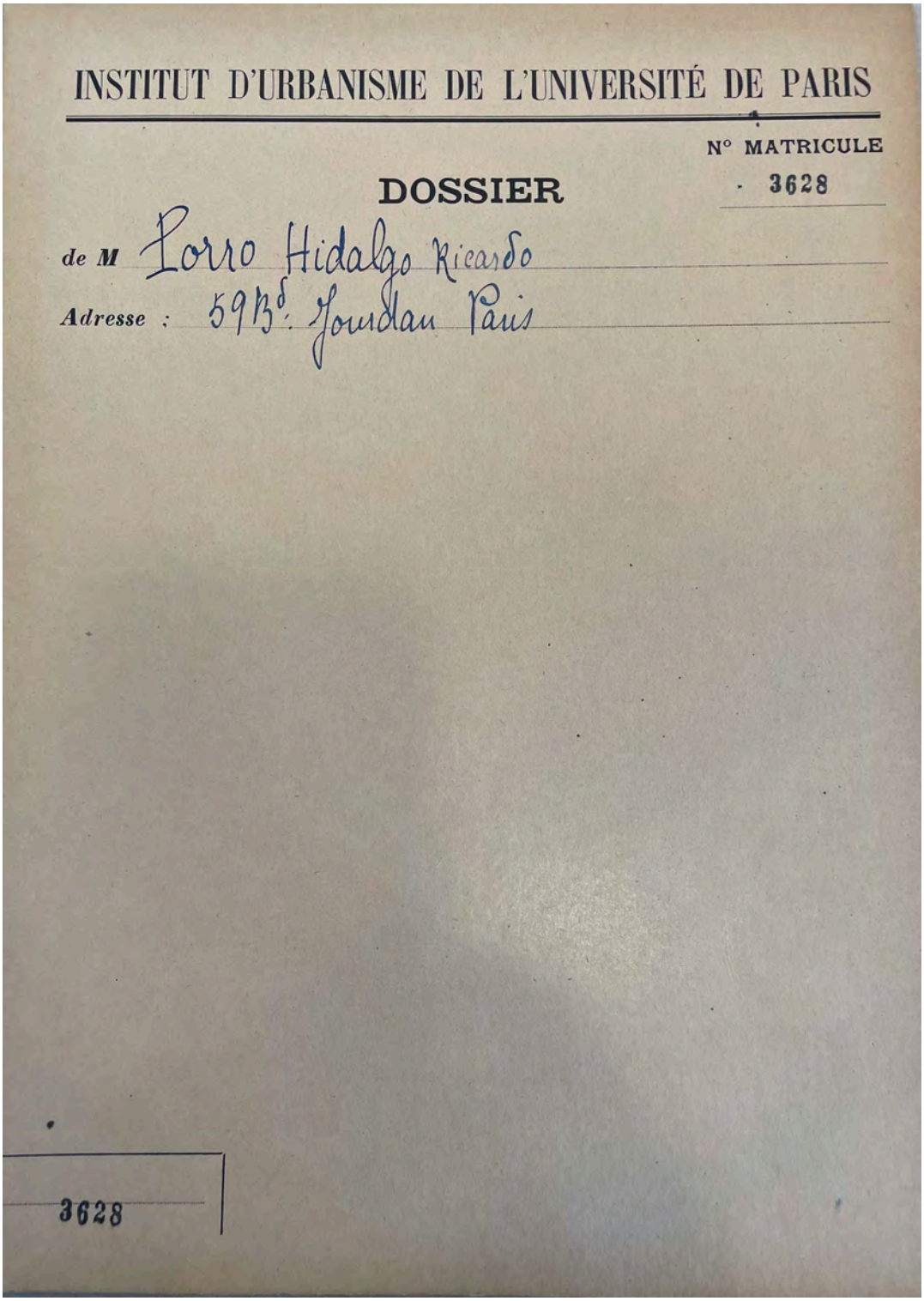
FIG 36 : Gaston Bardet (1907-1989) *circa* 1951. Architecte et urbaniste. Source : Cliché anonyme. Collection particulière Annie Bardet. Fonds Gaston Bardet. SIAP/CAPA.Archives d'architecture du XX ème siècle. 161 ifa 27/2.
FIG 37: Frank Lloyd Wright (1867-1959) *circa* 1952. Source : Photo © Fred Stein / Bridgeman Images
FIG 38 : Antonio Gaudi. Source inconnue.
FIG 39: Ricardo Porro à Stockholm. 1952. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

dans la Revue du *Collège des Architectes*, et conforte son enseignement de l'urbanisme en prêchant pour les plans régulateurs et pour le concept d' « unité de voisinage » conforté par Gropius lors de sa venue à La Havane. Puis, l'enseignement de l'Histoire de l'art et de l'architecture de Joaquin E. Weiss qui initie Ricardo Porro aux thèses des historiens de l'art germanique et à la nécessité d'une adaptation de l'architecture à la réalité cubaine. Et enfin, le caractère artistique de l'atelier de maquettes, de sculptures et modelages en argile aura des impacts particuliers sur l'une des méthodes employées par Ricardo Porro en atelier.

Plus largement, la principale question qui encourage le développement de ce chapitre est de comprendre le sens que le terme *moderne* a acquis dans l'enseignement de l'architecture en Amérique Latine à cette époque et dans les projets, débats et écrits, le plus souvent publiés dans les revues d'architecture entre 1945 et 1960 et en particulier le sens que Ricardo Porro va lui donner. Cette périodisation est déterminée par le consensus scientifique de l'assimilation complète des principes de l'architecture moderne dans le contexte culturel local délimitée par l'année de clôture de la décennie la plus prolifique pour l'architecture moderne dans les Caraïbes. Il est intéressant de constater que les débats auxquels les revues consacrent le plus d'articles, peuvent être classés en trois catégories, ou thèmes récurrents : le rapport entre *tradition* et *modernité*, qui traite de la définition du caractère de l'architecture ; l'expansion des villes et le besoin de planification urbaine, qui regarde les exigences d'une organisation rationnelle de la ville et de ses fonctions afin de délimiter la substance de la métropole moderne; et enfin la pénurie du logement qui place celui-ci comme l'élément le plus important de l'agenda politique, économique et professionnel à l'époque. Les progrès dans le domaine résidentiel et le caractère donné aux structures d'habitation définissent l'image moderne des nations. Ces trois débats issus des C.P.A et des C.I.A.M et présents dans les revues latino-américaines constitueront le fondement et l'une des sources de l'enseignement de Ricardo Porro.

Dès la fin de sa formation à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane, Ricardo Porro commence à manifester une adhésion à une pensée organique et métaphorique à l'image de celle de Franck Lloyd Wright et d'Antonio Gaudi et va façonner son expérience d'architecte et d'urbaniste à partir de l'interprétation de formes organiques et depuis la pensée de Gaston Bardet, urbaniste culturaliste opposé à la Charte d'Athènes et diffusant en France la théorie de l'unité de voisinage. Les choix qu'opère Ricardo Porro et qu'il affine dans une formation post-diplôme à l'extérieur de son pays vont être déterminants dans l'élaboration de sa pensée et de sa pédagogie. Chaque expérience, visite, rencontre et moments passés avec l'art, l'architecture et l'urbanisme durant cette période de dix ans permettent la sélection de critères précis et constituent autant d'éléments qui forment cette pensée.

Le débat des CIAM qui opère un tournant à l'occasion des écoles d'été organisées par leurs membres italiens, Samona, Rogers, Albini et ce durant cinq ans (1952-1957) est particulièrement déterminant ainsi que la leçon de Carlos Raoul Villanueva – membre des CIAM qui vient de projeter la *Cité universitaire de Caracas* et la *Faculté d'architecture et d'urbanisme* – qui offrira à Ricardo Porro son premier poste d'enseignant à l'Université de Caracas.



INSTITUT D'URBANISME DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

N° MATRICULE

DOSSIER

3628

de M Porro Hidalgo Ricardo

Adresse : 59 Bd. Jourdan Paris

3628

FIG 40 : Dossier étudiant de Ricardo Porro témoignant de son inscription à l'Institut d'urbanisme à la fin de l'année 1951. Source : Archives de l'Institut d'urbanisme - Créteil- Dossier d'étudiant 3815W28P.

II.II L'*Institut d'Urbanisme* de Paris : Gaston Bardet vs Le Corbusier (1951-1952)

Ricardo Porro se rend à Paris en 1951 après la construction de son projet de diplôme qui lui a valu d'obtenir une bourse afin de compléter sa formation en urbanisme. Paris est considéré alors comme l'épicentre de cet enseignement. Il loge à la Cité universitaire – à La Fondation *Rosa Abreu de Grancher* dont le bâtiment est créé par l'architecte Albert Laprade et qui accueille les étudiants cubains – dans le 14ème arrondissement et s'inscrit à l'*Institut d'urbanisme* à la fin de 1951 [FIG 40 et 41], dont le directeur est alors Pierre Lavedan[336]. Il assiste à ses cours ainsi que ceux de Robert Auzelle, qui véhicule les idées de Marcel Poète – créateur avec Henri Sellier de l'Institut – et de Gaston Bardet[337], à l'origine de la création d'un atelier d'urbanisme et d'une doctrine globale en 1941 intitulée *Problèmes d'urbanisme.* Celui-ci enseigne à l'Institut jusqu'en 1942. Après-guerre, Bardet fonde l'*Institut International et Supérieur d'Urbanisme Appliqué* de Bruxelles en 1947 et n'enseigne plus à Paris s'étant brouillé avec ses collègues de l'*Institut d'urbanisme* de Paris. Lorsque Ricardo Porro fin 1951 assiste aux cours de l'Institut, deux courants urbanistiques imprègnent la formation, celui qui concerne les idées issues de la Charte d'Athènes de Le Corbusier et celui qui concerne les idées de Marcel Poète et Gaston Bardet qui montre une orientation plus organiciste. Ricardo Porro affirmera en 2011 à l'occasion d'un entretien mené par François Chaslin: « La façon dont Gaston Bardet structure une ville a beaucoup compté pour moi[338] ». Il a déjà été sensibilisé aux idées de cet urbaniste par l'intermédiaire de son professeur d'urbanisme Pedro Martinez Inclan qui avait publié à la fin des années 1940 les chapitres issus de l'ouvrage *Problèmes d'urbanisme* de Bardet dans la Revue *Arquitectura[339]* [FIG 42]. Bardet est en lien avec ses anciens élèves d'Amérique Latine et y donne des conférences dont celle qu'il avait déjà donnée en 1949 pour le *Patronato pro urbanismo* de La Havane, organisme créé par Inclan en 1942[340]. Ricardo Porro était alors encore étudiant. L'Institut d'urbanisme diffuse son enseignement auprès des nouvelles générations d'urbanistes latino-américains principalement à travers les traductions des textes de Marcel Poëte, Pierre Lavedan et Gaston Bardet. La plupart des architectes latino-américains qui ont étudié à l'Institut d'urbanisme comme c'est le cas pour Ricardo Porro agissent effectivement en passeurs d'une culture urbaine filtrée par l'ex

---

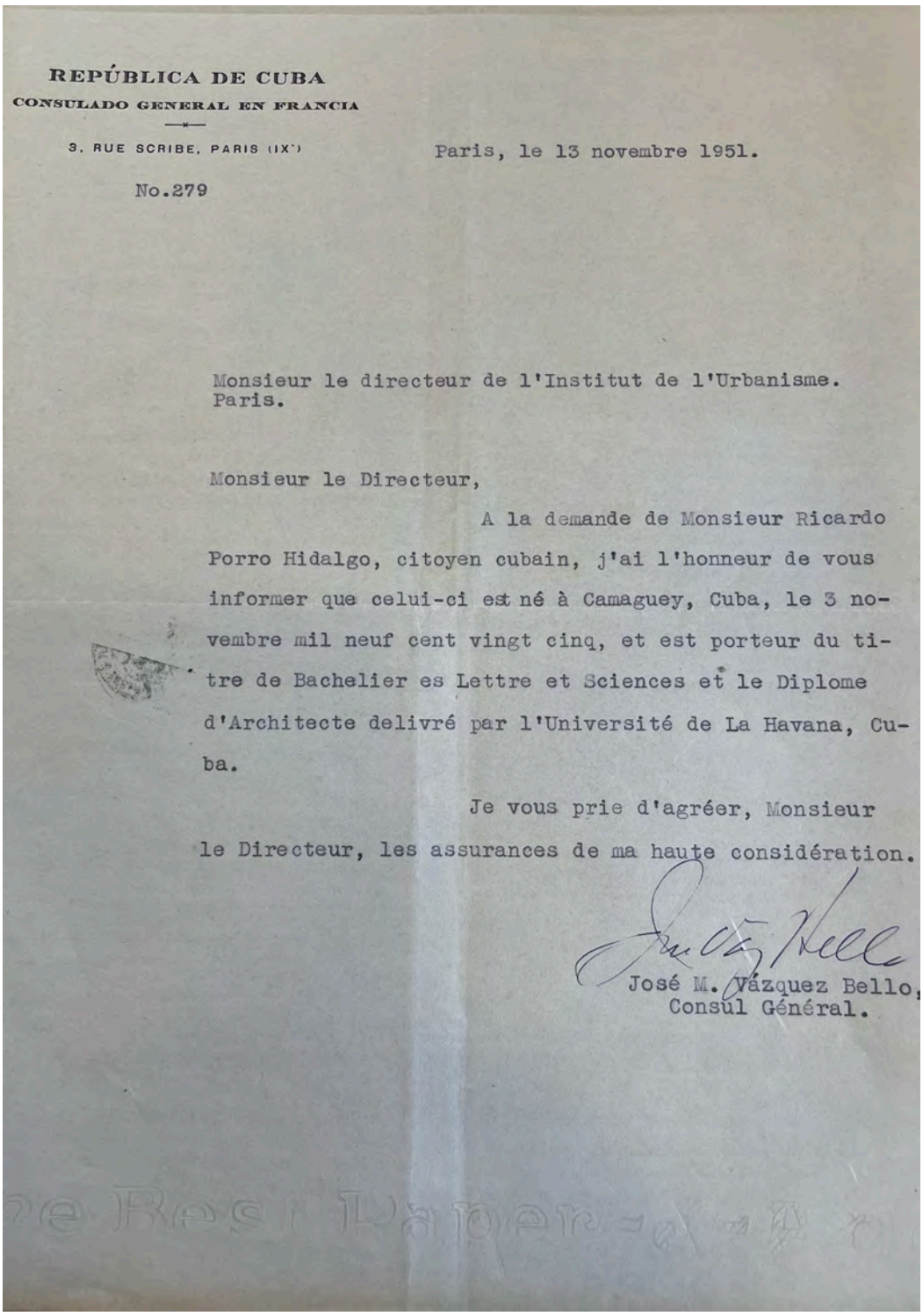
336 Le fonds d'archives de l'Institut d'Urbanisme a subi d'importantes pertes notamment dans les années après-guerre. Le dossier de Ricardo Porro ne comporte qu'une lettre de recommandation de l'ambassadeur cubain attestant du diplôme d'architecte de Ricardo Porro à des fins d'inscription.

337 Diplômé en 1932, élève et beau-fils de Marcel Poète, Gaston Bardet est nommé en 1937 assistant de Pierre Lavedan qui reprend les cours de Poëte.

338 Entretien mené par François Chaslin en 2011 sur France Culture dans l'émission *Les Jeudis de l'architecture, «* Rencontre avec l'architecte Ricardo Porro *»,* à 21mn47.

339 Voir à ce sujet les pages 84 à 98 de cette thèse qui renseignent sur l'apport du professeur d'urbanisme de Ricardo Porro, Pedro Martinez Inclan.

340 Voir le Fonds de Gaston BARDET (1907-1989) 161 IFA.



REPÚBLICA DE CUBA
CONSULADO GENERAL EN FRANCIA

3, RUE SCRIBE, PARIS (IX')

Paris, le 13 novembre 1951.

No.279

Monsieur le directeur de l'Institut de l'Urbanisme.
Paris.

Monsieur le Directeur,

A la demande de Monsieur Ricardo Porro Hidalgo, citoyen cubain, j'ai l'honneur de vous informer que celui-ci est né à Camaguey, Cuba, le 3 novembre mil neuf cent vingt cinq, et est porteur du titre de Bachelier es Lettre et Sciences et le Diplome d'Architecte delivré par l'Université de La Havana, Cuba.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, les assurances de ma haute considération.

José M. Vázquez Bello,
Consul Général.

FIG 41 : Lettre de recommandation du Consulat cubain afin d'entrer à l'Institut d'Urbanisme en 1951. Source: Archives de l'Institut d'urbanisme. Créteil. Dossier d'étudiant 3815W28P.

périence française, en professionnels, qu'ils soient architectes, ingénieurs et urbanistes ayant été formés par les jeunes facultés d'architecture latino-américaines[341].

Hostile à tout diagnostic standardisé et aux pensées toutes faites, Bardet revendique l'idée d'une ville comme communauté sociale et humaine et met au point des méthodes d'analyse à partir de l'enquête. Son opposition à Le Corbusier expliquera en partie son retrait du terrain national, sa marginalisation et son oubli[342]. Oubli regrettable selon Jean-Louis Cohen[343] puisque Bardet reste l'un des théoriciens majeurs de l'urbanisme en France, cité par Françoise Choay comme culturaliste dans une simple note infrapaginale, consacrée à l'impact des idées de Bergson en urbanisme, mais félicité pour avoir été « quasiment le seul depuis les années 1930 à prendre position contre les idées réifiantes de Le Corbusier et (conformément aux thèses bergsoniennes), à préconiser un contact véritable avec le réel[344] ». Bardet est en effet nourri du vitalisme de Bergson[345] et de l'organicisme de Marcel Poëte dont il illustrera l'ouvrage, *Paris, son évolution créatrice* en 1937 ce qui semble avoir été à l'origine de l'affinité que lui portera Ricardo Porro.

> C'est sans doute pour avoir été l'élève, le fervent disciple et le collègue de Marcel Poëte que Gaston Bardet reprend à son compte et enrichit cette idée toute bergsonienne que la ville est un être en constante évolution. Les métaphores biologiques qui témoignent des difficultés de conceptualisation de l'urbain comme objet de la pratique urbanistique et des sciences sociales gagnent ici en légitimité, dans la mesure où il s'agit moins d'opérer la dissection d'un corps malade pour identifier le rôle de ses divers organes — comme dans les raisonnements du fonctionnalisme — que de rendre compte d'une évolution créatrice due à l'action de sujets sociaux. […] Gaston Bardet entend bien, en premier lieu, combattre "l'urbanisme formel" d'un Le Corbusier auquel il reproche sa brutalité, le caractère sommaire de ses analyses, l'internationalisme homogénéisant de son architecture et le fonctionnalisme réducteur de son urbanisme, pour appuyer au contraire "l'urbanisme essentiel" de Poëte dans l'espoir de réconcilier l'être et la forme[346].

En 1937, à l'occasion de la publication de son diplôme *La Rome de Mussolini* apparaissent déjà entre les lignes les premières critiques contre « les fenêtres en longueur », ou surtout contre les « les hommes standardisés ». Dans ce mémoire, Bardet trouve sa méthode, consistant à associer analyse urbaine et critique urbanistique. Dès lors, il propose sa doctrine globale, intégrant des considérations techniques, sociales et formelles en 1941. Acceptant sans réticence les techniques contemporaines, il intègre alors la vision organiciste d'un développement des villes proposé par Poëte et se fait l'interprète des méthodes

---

341 Voir à ce sujet Andrés Ávila-Gómez, « *Estudiantes latinoamericanos en el Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris (1923-1941)* », *Revista de Arquitectura*, vol. 21, núm. 2, pp. 44-56, 2019.

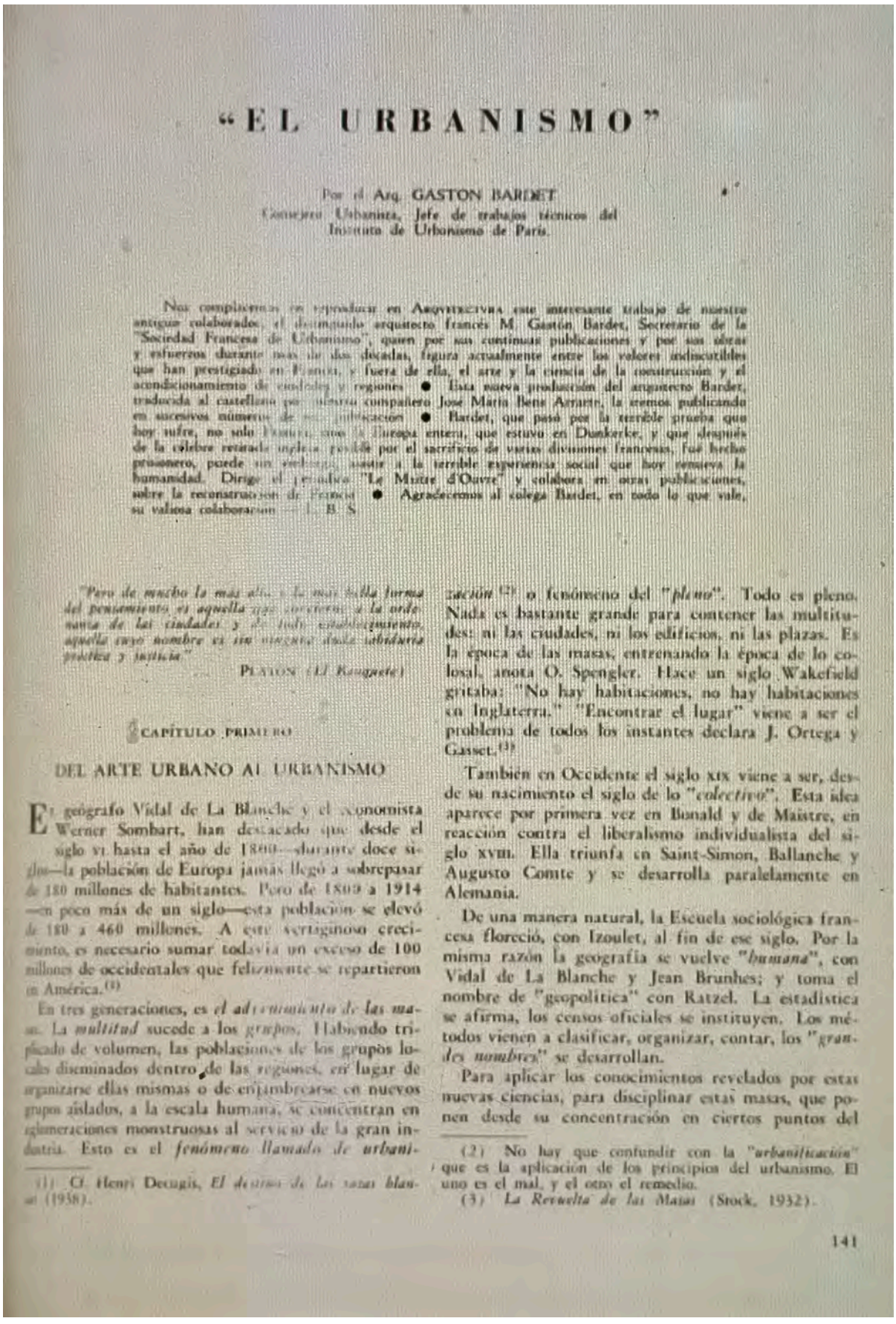
342 Jean-Louis Cohen. « Gaston Bardet, un humanisme à visage urbain » in *Architecture, Mouvement,Continuité* n°44, février 1978, pp. 74-85.

343 Jean-Louis Cohen, « Ville sur Ville, le destin de Gaston BARDET » in *Architecture d'Aujourd'hui* n° 265, octobre 1989.

344 Françoise Choay, *Urbanisme, utopies et réalités.* Une anthologie, Seuil , Paris, 1965.

345 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1941. Premières lignes de l'introduction : « De la conscience des êtres vivants aux conditions d'existence qui leur sont faites devrait résulter cette conséquence que notre intelligence est destinée à assurer l'insertion parfaite de notre corps dans son milieu, à se représenter les rapports des choses extérieures entre elles, enfin à penser la matière ».

346 Frey, J-P. (2011), Gaston Bardet. in T. Paquot (dir.), « Les faiseurs de villes », Gollion: Infolio Editions, pp. 101-112.



"EL URBANISMO"

Por el Arq. GASTON BARDET
Consejero Urbanista, Jefe de trabajos técnicos del Instituto de Urbanismo de París.

Nos complacemos en reproducir en ARQUITECTURA este interesante trabajo de nuestro antiguo colaborador, el distinguido arquitecto francés M. Gastón Bardet, Secretario de la "Sociedad Francesa de Urbanismo", quien por sus continuas publicaciones y por sus obras y esfuerzos durante más de dos décadas, figura actualmente entre los valores indiscutibles que han prestigiado en Francia, y fuera de ella, el arte y la ciencia de la construcción y el acondicionamiento de ciudades y regiones ● Esta nueva producción del arquitecto Bardet, traducida al castellano por nuestro compañero José María Ibáñez Arrarte, la iremos publicando en sucesivos números de nuestra publicación ● Bardet, que pasó por la terrible prueba que hoy sufre, no solo Francia, sino la Europa entera, que estuvo en Dunkerke, y que después de la célebre retirada inglesa perdió por el sacrificio de varias divisiones francesas, fue hecho prisionero, puede sin embargo contar a la terrible experiencia social que hoy remueve la humanidad. Dirige el periódico "Le Maître d'Oeuvre" y colabora en otras publicaciones, sobre la reconstrucción de Francia ● Agradecemos al colega Bardet, en todo lo que vale, su valiosa colaboración. — N. B. S.

"Pero de mucho lo más alto y lo más bella forma del pensamiento es aquella que concierne a la ordenanza de las ciudades y de todo establecimiento, aquella cuyo nombre es sin discusión doble sabiduría práctica y justicia."

PLATÓN (*El Rangante*)

CAPÍTULO PRIMERO

DEL ARTE URBANO AL URBANISMO

El geógrafo Vidal de La Blanche y el economista Werner Sombart, han destacado que desde el siglo VI hasta el año de 1800—durante doce siglos—la población de Europa jamás llegó a sobrepasar de 180 millones de habitantes. Pero de 1800 a 1914 —en poco más de un siglo—esta población se elevó de 180 a 460 millones. A este vertiginoso crecimiento, es necesario sumar todavía un exceso de 100 millones de occidentales que felizmente se repartieron en América.(1)

En tres generaciones, es *el advenimiento de las masas*. La *multitud* sucede a los *grupos*. Habiendo triplicado de volumen, las poblaciones de los grupos locales diseminados dentro de las regiones, en lugar de organizarse ellas mismas o de enjambrearse en nuevos grupos aislados, a la escala humana, se concentran en aglomeraciones monstruosas al servicio de la gran industria. Esto es el *fenómeno llamado de urbanización* (2) o fenómeno del "*pleno*". Todo es pleno. Nada es bastante grande para contener las multitudes: ni las ciudades, ni los edificios, ni las plazas. Es la época de las masas, entronando la época de lo colosal, anota O. Spengler. Hace un siglo Wakefield gritaba: "No hay habitaciones, no hay habitaciones en Inglaterra." "Encontrar el lugar" viene a ser el problema de todos los instantes declara J. Ortega y Gasset.(3)

También en Occidente el siglo XIX viene a ser, desde su nacimiento el siglo de lo "*colectivo*". Esta idea aparece por primera vez en Bonald y de Maistre, en reacción contra el liberalismo individualista del siglo XVIII. Ella triunfa en Saint-Simon, Ballanche y Augusto Comte y se desarrolla paralelamente en Alemania.

De una manera natural, la Escuela sociológica francesa floreció, con Izoulet, al fin de ese siglo. Por la misma razón la geografía se vuelve "*humana*", con Vidal de La Blanche y Jean Brunhes; y toma el nombre de "geopolítica" con Ratzel. La estadística se afirma, los censos oficiales se instituyen. Los métodos vienen a clasificar, organizar, contar, los "*grandes nombres*" se desarrollan.

Para aplicar los conocimientos revelados por estas nuevas ciencias, para disciplinar estas masas, que ponen desde su concentración en ciertos puntos del

(1) Cf. Henri Decugis, *El destino de las razas blancas* (1938).

(2) No hay que confundir con la "*urbanificación*" que es la aplicación de los principios del urbanismo. El uno es el mal, y el otro el remedio.

(3) *La Revuelta de las Masas* (Stock, 1932).

FIG 42 : Traduction d'un chapitre de l'ouvrage *Problèmes d'urbanisme* de Gaston Bardet. Source : « El urbanismo » Revista *Arquitectura* n°154, mai 1946, p. 141.

d'enquête proposées par Geddes au début du siècle en résumant *Cities in evolution* dans *Problèmes d'urbanisme*. Bardet est un observateur attentif de l'évolution créatrice des villes et tente de représenter de façon schématique leur croissance. Celles-ci sont considérées comme de véritables organismes urbains. Les projets d'aménagement sont fondés sur la prise en compte et la reconnaissance de l'originalité de chaque quartier qui intègrent la vision d'une ville composée de collectivités humaines et sur une organisation hiérarchique d'échelons communautaires, qu'il s'agisse d'intervenir sur des quartiers existants ou de quartiers neufs donnant alors l'image instantanée d'une communauté complexe.

Gaston Bardet conteste les propos de Marcel Lods sur la Charte d'Athènes dans un débat que publie *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1947 et considère la ville de Le Corbusier comme non pas « radieuse », mais « ombreuse »[347]. Devenu *persona non grata* en France, il exporte ses idées en Algérie où il crée un *Institut d'urbanisme* et donne régulièrement des cours en Argentine. Reçu en Amérique Latine à bras ouverts, il est pratiquement exclu de la reconstruction et choisit de se consacrer à des études historiques comme celle des plans de Paris. Pourtant, l'urbanisme qu'il promeut va séduire Ricardo Porro. En effet, Bardet est à l'origine de la diffusion du concept d' « unité de voisinage » en France, concept auquel Porro a déjà été sensibilisé lors de la conférence de Gropius à La Havane en 1949. L'unité de voisinage est un instrument de planification urbaine élaboré aux Etats-Unis entre les années 1910 et1920[348]. Porro s'exprime à ce sujet dans un entretien mené par François Chaslin en 2011:

> Bardet commence par l'unité de voisinage, qu'est-ce que c'est? comment grouper les gens et autour de quoi? Combien d'habitants? Comment faire pour l'exprimer formellement en urbanisme? J'ai passé toute ma vie à faire quelque chose à partir de cela. Bardet a eu une véritable influence sur moi pour ce qui concerne la façon de « faire » une ville[349].

Discutée dans la sociologie urbaine américaine, l'unité de voisinage est fondée sur les rapports interpersonnels et quotidiens. Elle connaît une large diffusion en Grande Bretagne, en Italie, en Suède et en Allemagne durant la reconstruction. Selon Hélène Jannière,

> La notion de voisinage invoquée par les architectes et les urbanistes d'après-guerre — via l'instrument *unité de voisinage* —a parfois été appliquée comme si, de fait, elle avait le pouvoir d'instaurer des relations de sociabilité[350].

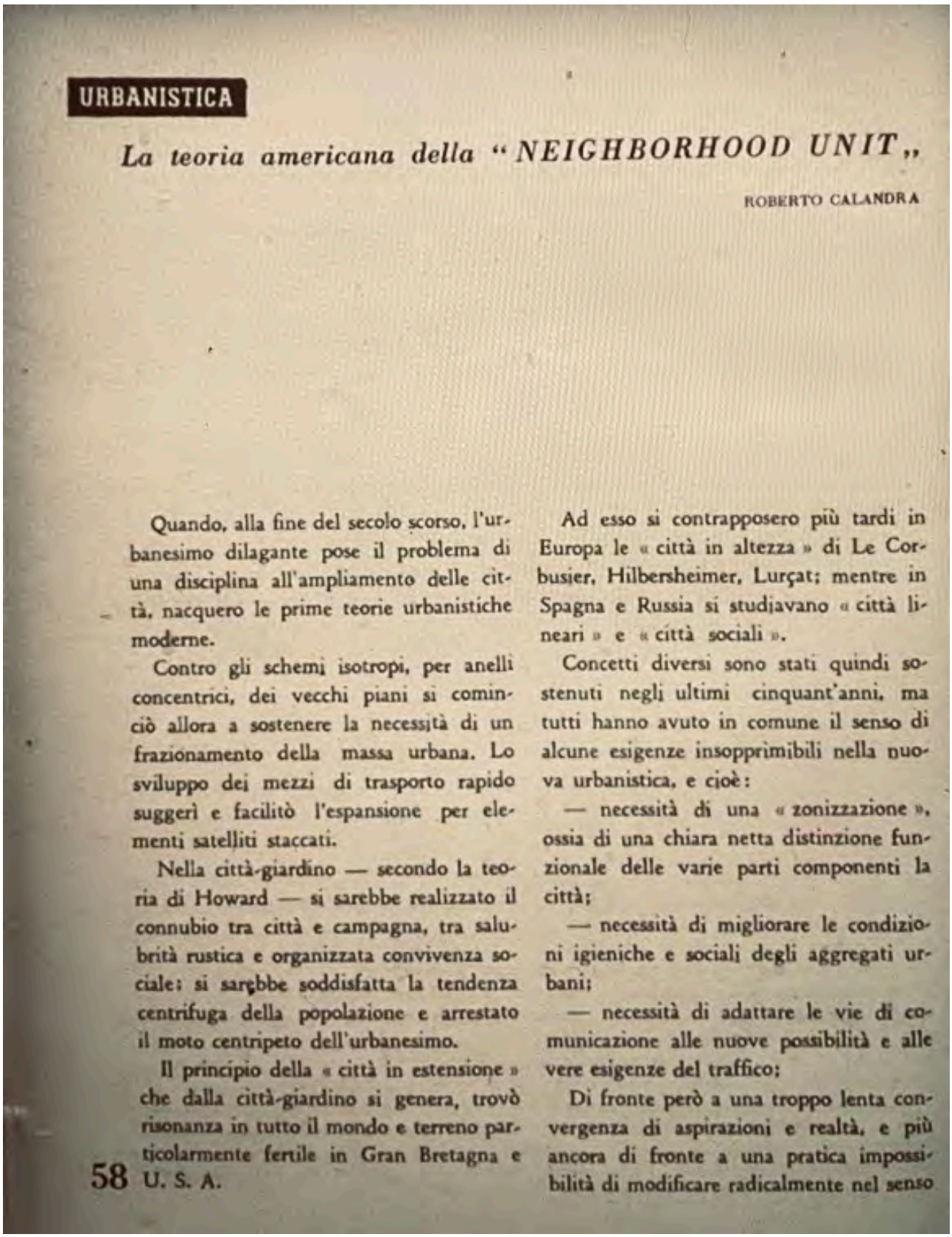
---

347 Antoine Perron, « La Pensée technocritique de Gaston Bardet », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 20 | 2024, mis en ligne le 17 mai 2023, consulté le 18 août 2025. URL : http://journals.openedition.org/craup/14299 ; DOI : https://doi.org/10.4000/11paq

348 Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dirs), *L'école de Chicago - naissance de l'écologie urbaine*, Aubier, Paris, 1990 [1re édition : Les éditions du Champ Urbain - CRU, 1979]

349 Entretien mené par François Chaslin, *op. cit,* à 33 mn .

350 Hélène Jannière, « Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965) », *Strates*, 14 | 2008, pp. 21-38.



URBANISTICA

La teoria americana della "NEIGHBORHOOD UNIT"

ROBERTO CALANDRA

Quando, alla fine del secolo scorso, l'urbanesimo dilagante pose il problema di una disciplina all'ampliamento delle città, nacquero le prime teorie urbanistiche moderne.

Contro gli schemi isotropi, per anelli concentrici, dei vecchi piani si cominciò allora a sostenere la necessità di un frazionamento della massa urbana. Lo sviluppo dei mezzi di trasporto rapido suggerì e facilitò l'espansione per elementi satelliti staccati.

Nella città-giardino — secondo la teoria di Howard — si sarebbe realizzato il connubio tra città e campagna, tra salubrità rustica e organizzata convivenza sociale; si sarebbe soddisfatta la tendenza centrifuga della popolazione e arrestato il moto centripeto dell'urbanesimo.

Il principio della « città in estensione » che dalla città-giardino si genera, trovò risonanza in tutto il mondo e terreno particolarmente fertile in Gran Bretagna e U. S. A.

Ad esso si contrapposero più tardi in Europa le « città in altezza » di Le Corbusier, Hilbersheimer, Lurçat; mentre in Spagna e Russia si studiavano « città lineari » e « città sociali ».

Concetti diversi sono stati quindi sostenuti negli ultimi cinquant'anni, ma tutti hanno avuto in comune il senso di alcune esigenze insopprimibili nella nuova urbanistica, e cioè:

— necessità di una « zonizzazione », ossia di una chiara netta distinzione funzionale delle varie parti componenti la città;

— necessità di migliorare le condizioni igieniche e sociali degli aggregati urbani;

— necessità di adattare le vie di comunicazione alle nuove possibilità e alle vere esigenze del traffico;

Di fronte però a una troppo lenta convergenza di aspirazioni e realtà, e più ancora di fronte a una pratica impossibilità di modificare radicalmente nel senso

58

FIG 43 : Article publié dans la Revue italienne *Metron*. Source : Roberto Calandra, « La teoria americana della « Neighborhood Unit », Revue *Metron*, Volume 6-12, 1946, p. 58.

L'unité de voisinage permettrait ainsi de promouvoir des qualités de « vie en commun », aurait des potentialités de cohésion communautaire, d'échanges, de rencontres. Ainsi, Jannière avance que pour Lewis Mumford, l'un des partisans de l'unité de voisinage

> le voisinage ne réside pas dans une origine commune ou des buts communs de ses habitants mais dans la proximité spatiale, celle-ci se manifestant dans « la conscience de l'autre », la vue, la communication, l'association et la coopération en cas de crise[351].

Pour Mumford, c'est Clarence Arthur Perry qui donne naissance à l'unité de voisinage en redonnant à la notion de voisinage les fonctions qui avaient commencé à tomber en désuétude, ou qui, depuis le déclin de la ville médiévale, étaient devenues à tort centralisées. Ceci le mène alors, à partir de l'idée d'une pure cohabitation, à la création d'une nouvelle forme et de nouvelles institutions destinées à une communauté urbaine moderne[352].

En France, aucun quartier construit avant la seconde guerre mondiale ni même avant 1950 ne se nomme unité de voisinage. La théorie entre dans la conception des grands ensembles, s'associant ainsi à une vision fonctionnaliste de la conception des quartiers d'habitation alors qu'en Italie, Bruno Zévi, dont Ricardo Porro appréciera la pensée architecturale organique, publie dans sa revue *Metron*[353] [FIG 43] la théorie de l'unité de voisinage et de nombreux quartiers italiens en périphérie romaine ou turinoise obéissent à cette prescription[354]. À cette structuration est associée sur le plan architectural une rupture avec le langage rationaliste de l'avant-guerre au profit d'un langage vernaculaire considéré comme expression spontanée du peuple. En Allemagne, des modèles théoriques de ville organique dédensifiée et organisée en petites communautés remettent à l'honneur la notion de voisinage après 1945. Seul Gaston Bardet en France se rapproche des conceptions anglo-saxonnes de l'unité de voisinage avec sa théorie des échelons[355] et sa volonté de préserver le caractère organique des tissus urbains. C'est la leçon d'urbanisme de Gaston Bardet que Ricardo Porro retiendra davantage que celle de Le Corbusier qui termine sa première unité d'habitation, celle de Marseille. Cependant comme Bardet, il reconnaitra le talent d'architecte de Le Corbusier et vouera une admiration pour la chapelle *Notre Dame du Haut* de Ronchamp, à l'architecture expressive et organique, dont il ira visiter le chantier en 1952.

---

351 L'architecte et critique Bruno Zevi publie dans sa revue *Metron* (1945-1954) la théorie de l'unité de voisinage en 1946 . L'article de Roberto Calandra est intitulé *la Teoria americana della Neighborhood Unit* et publié dans la revue *Metron*, anno 1946, Volume 6-12, p. 58-68.

352 Mumford L., 1968, « *Neighborhood and the Neighborhood Unit* », *Town Planning Review*, janvier 1954, repris in *The Urban Prospect*, New York, Harcourt, Brace and World, p. 56-78.

353 Roberto Calandra, *op.cit.*

354 Par exemple Giovanni Astengo, Alessandro Molli-Boffa, Mario Passati, Nello Renacco et Aldo Rizzotti (urbaniste). Quartier INA-Casa « *La Falchera*»,Turin,1950-51.

355 Trois échelons (patriarcal, domestique et paroissial) composent en s'emboîtant une communauté organique. Voir à ce sujet Gaston Bardet, « Caractère organique des tissus urbains », revue *Urbanisme* n°54, p. 85-92.



FIG 44 : Catalogue d'exposition de l'oeuvre de Frank Lloyd Wright : Paris, avril 1952, École nationale supérieure des beaux-arts / [notes biographiques d'Oskar Stonorov ; essai introductif et extraits de textes de Frank Lloyd Wright]. Extrait de la préface au livre "Quand la démocratie construit" adapté par Frank Lloyd Wright pour l'exposition de ses oeuvres à Florence

La même année en avril, Ricardo Porro visite l'exposition itinérante *Sixting years of architecture, the work of Frank LLoyd Wright*[356] à la salle Melpomène des Beaux-Arts de Paris [FIG 44] qui est une rétrospective de l'oeuvre du grand architecte[357], il est très marqué par les projets qu'il découvre, notamment celui de *Broadacre City* et il dit, lors d'un entretien mené par François Chaslin en 2011, qu'avoir visité cette exposition lui « a ouvert un monde énorme ». En effet, Franck Lloyd Wright et Antonio Gaudí — Porro visitera également le parc *Güell* et la *Sagrada Familia* à Barcelone cette même année — ont trouvé la source de leur inspiration, chacun dans son propre style, dans les principes formateurs de la Nature. Cette recherche les a conduit à produire des formes libres et expressives, dans un registre expressionniste et organique. Il ne s'agit pas pour autant d'une imitation de la Nature, mais plutôt d'une approche humaniste visant à considérer l'être humain comme une entité vivante et créatrice.

Dans un texte publié dans le catalogue d'exposition et intitulé « L'architecture organique regarde l'architecture moderne », [FIG 40], Wright avance que l'Amérique est « pionnière en matière d'architecture organique » et que « c'est cette architecture qui doit être appelée architecture moderne ». Un concept apparaît selon lui: « une architecture comparable à la croissance des arbres ». Un autre: « chaque bâtiment ne doit plus faire qu'un avec son site ». L'architecture organique est basée selon lui-sur des principes structurels et fondamentaux humains, c'est-à-dire selon les rapports qu'entretiennent la nature et la culture. Un organisme culturel doit ainsi grandir et grandir lentement. Ce texte reprend les principes wrightiens de l'architecture organique écrits dès 1894. Puis, en mars 1908, à l'occasion d'un article publié dans la Revue *Architectural Record* et intitulé *« In the cause of architecture »*[358], Wright soutient cette thèse:

> La nature fournit les matériaux essentiels pour les motifs architecturaux depuis lesquels les formes architecturales peuvent être développées. Le sens de l'organisme est indispensable à l'architecte et il peut l'obtenir grâce aux arbres[359].

Le jeune professeur Bruno Zévi que Wright rencontre à Venise en 1951 commence à critiquer les CIAM dont la huitième édition vient d'avoir lieu à Hoddesdon et prend sa défense. Dans le même temps, Ricardo Porro décide de ne pas travailler pour Le Corbusier cette même année. Voici les raisons qu'il invoque et qu'il dévoile à François Chaslin, six décennies plus tard en 2011, sur France Culture:

---

356 Cette exposition après l'organisation d 'une preview à Philadelphie en janvier 1951 est organisée ensuite au Palais *Strozzi* de Florence en juin 1951, puis en Suisse, en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, à Mexico, à NYC en 1953, et enfin Los Angeles et Chicago.

357 André Chastel, dans un article du journal *Le Monde* d'avril 1952 indique que « Cette grande figure de bâtisseur et de poète est révélée par un choix de photographies géantes et de dessins originaux, dans la grande salle, toute rajeunie de l'école des Beaux-Arts, où, nous l'avions compris, sa vocation ne l'appelle pas ». André Chastel, « L'architecture organique regarde l'architecture moderne », Revue *Le Monde,* 12 Avril 1952.

358 Franck Lloyd Wright, « *In the cause of architecture* », in *Architectural Record*, Mars 1908, p. 155-165.

359 *id.*



FIG 45 : Franco Albini (1905-1977) *circa* 1952, architecte, designer et urbaniste, enseignant. Source : latitude nord.com
FIG 46 : Giuseppe Samona (1898-1983), architecte, enseignant, directeur de l'IUAV. Source : Architectuul.com
FIG 47 : Le Corbusier (1887-1965). Source: Fondation Le Corbusier.
FIG 48 : Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Source : alchetron.com
FIG 49 : Ignacio Gardella. Source : alexandrequillemain.com
FIG 50 : Ricardo Porro en Italie. 1952. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro.

> Je suis allé voir Le Corbusier, je lui ai montré la première villa que j'avais projetée à l'occasion de mon diplôme, il m'a dit : « très simple, très bien, combien de temps vous voulez travailler avec moi? ». Je lui ai dit : « Un an » et il m'a répondu : « je vous prends pour cinq ans ou je ne vous prends pas ». Il m'a dit alors de revenir dans trois mois quand un autre architecte latino-américain partirait, je ne me souviens plus de qui il s'agissait[360]. Entre temps, j'ai commencé à fréquenter et à devenir ami avec les élèves de Le Corbusier qui travaillaient à l'atelier et j'ai réalisé que, même quand ils faisaient un petit croquis, c'était exactement le croquis de Le Corbusier. J'ai alors décidé que je n'irai pas travailler chez lui. Je préférais voir ses projets et ne pas venir à l'agence travailler. Je l'ai eu comme professeur par la suite à Venise mais je n'étais pas en accord avec lui[361].

De nombreux collaborateurs de Le Corbusier viennent d'Amérique Latine à l'époque. Après une recherche dans divers fonds particuliers et bibliothèques de dix pays, Ingrid Quitana Guerrero n'a pu vérifier la présence que de vingt et un collaborateurs latino-américains rue de Sèvres en trente-trois ans, dont quatre Colombiens, quatre Chiliens, trois Uruguayens, trois Mexicains, deux Argentins, deux Brésiliens, un Péruvien, un Vénézuélien et un Portoricain[362]. Aucun cubain n'aurait travaillé chez Le Corbusier. Les enseignants cubains de Ricardo Porro privilégiaient davantage à cette époque l'enseignement du germano-américain Walter Gropius et prenait un peu de distance avec l'urbanisme de Le Corbusier à er à l'instar de Bruno Zévi en Italie qui lui prônait l'architecture de l'américain Frank Lloyd Wright[363].

II.III Le contexte de réflexion de l'école d'été des C.I.A.M à Venise

C'est dans un contexte de débats entre, d'une part l'urbanisme de Le Corbusier et celui de Gaston Bardet et d'autre part la remise en cause par Wright d'une « certaine architecture moderne » qui devrait selon lui « être organique » – réaffirmée en la personne de Bruno Zévi et celle de Carlo Scarpa en Italie – que Ricardo Porro, de plus en plus attiré par l'urbanisme et l'architecture entendus comme unité de conception, décide de participer à l'école d'été organisée par les C.I.A.M à Venise. Cette expérience et cette ville auront une résonance particulière dans le fondement de son enseignement. L'*Institut Universitaire d'Architecture* de Venise dirigé alors par Giuseppe Samona, membre des C.I.A.M, est réputé progressiste, diffuse les théories de Le Corbusier et les concepts de Wright sur l'architecture organique et rejette, selon Tafuri, « les oukases de l'architecture rationaliste courants dans l'Italie fasciste[364] ».

Afin de saisir ce qui est en jeu pour l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme à cette époque et ce qu'a pu en retenir Ricardo Porro, il paraît opportun de resituer sa participation dans le

---

360 Voir à ce sujet l'ouvrage d'Ingrid Quintana Guerrero, *Hijos de la Rue de Sèvres: los colaboradores americanos de Le Corbusier en París [1932- 196 5] / Children of rue de Sèvres: Latin American collaborators of Le Corbusier in París [1932-1965] ,* Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2018. Il s'agit sans doute de Rogelio Salmona.

361 Entretien mené par François Chaslin en 2011 sur France Culture dans l'émission *Les Jeudis de l'architecture, «* Rencontre avec l'architecte Ricardo Porro », à 16mn40

362 Ingrid Quitana Guerreo, *op. cit.*

363 Voir à ce sujet l'article de Luca Guido, « Bruno Zévi ou Le Corbusier : another way to an organic architecture », *Universitat politecnica de Valencia*, Congres international Le Corbusier 50 years later, 2015.

364 Voir à ce sujet Manfredo Tafuri, *History of italian architecture,* 1944-1985, Cambridge, Mitres, 1989, p. 22.

contexte des C.I.A.M qui se préoccupent alors de diffuser leurs idées par l'éducation de la jeune génération d'architectes et de reconsidérer l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme. Le premier Congrès des C.I.A.M s'était constitué en Suisse en 1928 afin de réunir un premier groupe international d'architectes modernes avec la volonté de diffuser par la suite leurs idées dans divers pays, notamment celles qui sont issues de la Charte d'Athènes de 1933, établissant la responsabilité sociale de l'architecte et jetant les bases de l'urbanisme moderne. Le C.I.A.M 6 de Bridgwater en 1947, réaffirmait après-guerre cet esprit de collaboration qui était alors la raison d'être et la force morale des C.I.A.M. La rencontre de deux générations d'architectes y démontrait la possibilité d'une collaboration qui oeuvrait pour la continuité du mouvement. La reconnaissance croissante de l'importance d'une méthode scientifique pour le développement de l'architecture entraînait un progrès évident des techniques constructives. S'ajoutait à cela une tendance à la réintégration des arts plastiques, peinture et sculpture, et une meilleure compréhension des formes artistiques contemporaines. Ainsi, à Bridgwater en 1947, les C.I.A.M avaient redéfini les volontés de leurs membres en ces termes: « Travailler pour la création d'une ambiance physique pourra satisfaire les besoins émotionnels et matériels de l'homme et stimuler son développement intellectuel ». Afin de produire cette ambiance dans laquelle l'homme et la communauté pourraient trouver plus facilement un équilibre vital, il semblait alors nécessaire aux membres des C.I.A.M que les architectes superposent à l'idéalisme social la planification scientifique et l'usage de toutes les techniques constructives et, dans le même temps, qu'ils élargissent et enrichissent le langage esthétique de l'architecture. De fait, avec un accroissement considérable du groupe, la thématique s'élargissait jusqu'à l'introduction de thèmes forts délicats comme l'esthétique et des points de vues contradictoires se développaient dès Bridgewater (1947) et ne faisaient que s'affirmer[365].

II.III.I L'application du *Plan pour un enseignement de l'architecture* de Gropius par les membres italiens des C.I.A.M

Le problème de la formation éducative de l'architecte est pour la première fois formulé à Bridgwater, repris au septième congrès de Bergame en 1949 et amplement traité au Congrès d'Hoddesdon en 1951. Le rapport de Walter Gropius[366] écrit en 1950, alors que celui-ci est chargé du développement de l'enseignement pour les C.I.A.M et qu'il est enseignant à Harvard, trace la voie pour la rénovation du système éducatif qui doit alors tenir compte de la responsabilité croissante de l'architecte du monde moderne. De la définition du schéma organique et pratique pour l'éducation de l'architecte que

[365] Voir à ce sujet l'ouvrage d'Eric Mumford, *The CIAM Discourse on urbanism,* 1928-1960, The MIT Press, Cambridge, London, 2000.

[366] Walter Gropius, *Scope of totale architecture,* chapitre « Blueprint of an architect's education », Collier Books, NYC, 1949. Walter Gropius, « Plan pour un enseignement de l'architecture », Revue *Architecture d'Aujourd'hui, n°28,* février 1950. il précise en 12 points son « plan transitoire d'éducation architecturale ».

fait Gropius, Gino Valle[367], à l'occasion d'un article datant de décembre 1952 relatant les conditions dans lesquelles s'est déroulée cette première école d'été à Venise[368] [FIG 51 et 52] re tient deux points fondamentaux du programme mis en pratique durant ce mois d'école. L'un est l'affirmation de l'importance de l'acquisition d'une méthode expressive qu'il comprend de cette façon :

> À l'ère de la spécialisation, la méthode est plus importante que l'enregistrement des informations. L'éducation d'un architecte devrait être concentrique et les enseignements ne devraient pas être divisés tout au long de la période, l'étudiant gagnant ainsi progressivement la confiance nécessaire afin de traiter les problèmes, acquérant une clarté de pensée et la connaissance de la façon d'y parvenir. Elle devrait viser à lui donner une conviction de base le conduisant à la persévérance dans l'effort et à l'indépendance dans la pensée[369].

L'autre point retenu par Gino Valle concerne le fait que Gropius insiste sur la nécessité d'habituer les élèves à travailler en groupe, y compris avec des étudiants de disciplines connexes, ceci de façon à les préparer à « devenir les coordinateurs des différentes activités impliquées dans la conception architectonico-urbanistique [370]». Gropius ajoute dans son rapport: « la nature du travail en équipe amènera les étudiants à concevoir une architecture solide, anonyme plus qu'une spectaculaire « expression per sonnelle » [371] » ce qui aurait à la fois conforté et perturbé le jeune Ricardo Porro en 1949, qui n'est pas à une contradiction près, lorsque Gropius avait corrigé son travail. Il y a en effet pour Gropius une volonté d'un travail commun qui doit entrainer une abnégation de soi, une architecture commune. Il semble intéressant de préciser ce que pense Gropius à ce sujet et qui est, selon lui, en total désaccord avec la pensée de Frank Lloyd Wright :

---

[367] Gino Valle (1923-2003) diplômé de l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise en 1948. Va étudier ensuite à la Harvard Graduate School of Design qu'a fondée Gropius jusqu'en 1951. Première expérience d'enseignement lors de cette école d'été des CIAM à Venise.

[368] Gino Valle, « Il collegamento venezia-terraferma, tema per il CIAM », Rivista *Pirelli*, Année V, n°6, diciembre 1952.

[369] Walter Gropius, *op.cit.* pp. 55-56. Le texte original publié en langue anglaise est celui-ci: « *In an age of specialization, method is more important than information. The training of an architect should be concentric rather than sectional. In essence it should be all-inclusive throughout its duration, gaining in certainty of approach-that is, in clearness of thought and in the know-how of its realization. It should aim at teaching the student that it is through a creative attitude and independence of conception that he will arrive at basic convictions, not by accepting ready-made formula* ». Traduction de l'auteure dans le texte.

[370] *Id.* p. 56. Le texte d'origine, publiée en langue anglaise, est celui-ci: « *The students should be trained to work in teams-also with students of related techniques-in order to learn methods of collaboration with others. This will prepare them for their vital task of becoming co-ordinators of the many individuals involved in the conception and execution of planning and building projects*». Traduction de l'auteure dans le texte.

[371] *Id.* p. 56. « *The nature of teamwork will lead the students to good well-co-ordinated architecture rather than to flashy "stunt" design* ».

IL COLLEGAMENTO VENEZIA-TERRAFERMA
tema per il C.I.A.M.

Il "Congres Internationaux d'Architecture Moderne" ha tenuto quest'anno a Venezia un corso estivo per architetti. È stato il primo esperimento dell'applicazione pratica dei principi programmatici espressi dal Congresso

L'istituto Universitario di Architettura di Venezia ha ospitato dal 10 settembre al 10 ottobre la Scuola Estiva del C.I.A.M., il primo corso di questo genere nel campo formativo per l'Architettura e Urbanistica in Italia. I gruppi C.I.A.M. (Congres Internationaux d'Architecture Moderne), costituitosi nel 1928 in Svizzera per riunire un primo gruppo internazionale di architetti moderni con lo scopo comune di affermare il loro Movimento nei diversi paesi, ha con la Charte d'Athenes del 1933 ristabilito la responsabilità sociale degli architetti e gettato le basi dell'Urbanistica moderna. Il Congresso C.I.A.M. di Brigwater nel 1947, riunendo i gruppi di tutto il mondo dopo la guerra, ha riaffermato lo spirito di collaborazione che è sempre stato la ragion d'essere e la forza morale del C.I.A.M.; i gruppi C.I.A.M. erano già divenuti un'organizzazione mondiale e l'incontro tra le due generazioni di architetti presenti ha dimostrato la possibilità di collaborazione tra di esse dando fiducia per la continuità del movimento attraverso i giovani.

Molte delle idee affermate durante i primi venti anni di esistenza del C.I.A.M. erano state accolte, come l'accettazione generale dell'idea della pianificazione sociale e in molti paesi l'adozione di una legislazione per essa; il riconoscimento sempre crescente dell'importanza di un metodo scientifico nello sviluppo dell'Architettura che è risultato in un progresso evidente della tecnica costruttiva.

Insieme a questa la tendenza alla reintegrazione delle arti plastiche, architettura, pittura e scultura e quindi una migliore comprensione delle forme artistiche contemporanee. Il Congresso C.I.A.M. di Bridgwater, pur mantenendo le precedenti dichiarazioni le ha completate ridefinendo gli scopi del C.I.A.M. in questi termini: « Lavorare per la creazione di un ambiente fisico che potrà soddisfare i bisogni emozionali e materiali dell'uomo e stimolare il suo sviluppo spirituale ». Per produrre questo ambiente dove l'uomo e la comunità potranno più facilmente raggiungere un equilibrio vitale, sarà compito degli architetti unire a un idealismo sociale la pianificazione scientifica e l'uso di tutte le tecniche costruttive; e nello stesso tempo allargare e arricchire il linguaggio estetico dell'architettura.

Per raggiungere questi scopi il problema della formazione educativa dell'architetto è stato per la prima volta formulato a Bridgwater, ripreso nel 7° Congresso di Bergamo 1949, e ampiamente trattato nell'8° Congresso di Hoddesdon nel 1951. Il rapporto di Walter Gropius traccia la via per un rinnovamento del sistema educativo che possa tener conto delle sempre crescenti responsabilità dell'architetto nel mondo moderno.

Nella definizione di uno schema organico e pratico per l'educazione d' l'architetto, i punti programmatici fondamentali sono stati:

a) L'affermazione dell'importanza del metodo espressa nel primo punto in questi termini « in un'era di specializzazione il metodo è più importante che la informazione o l'abilità; l'educazione di un architetto dovrebbe essere concentrica più che a sezioni. In essenza dovrebbe contenere tutte le parti durante tutto il periodo, guadagnando gradualmente in sicurezza nell'affrontare i problemi — ad esempio nella chiarezza di pensiero e nella conoscenza di come realizzarlo. Dovrebbe mirare a dare allo studente una convinzione base portandolo a perseveranza nello sforzo e indipendenza nelle convinzioni ».

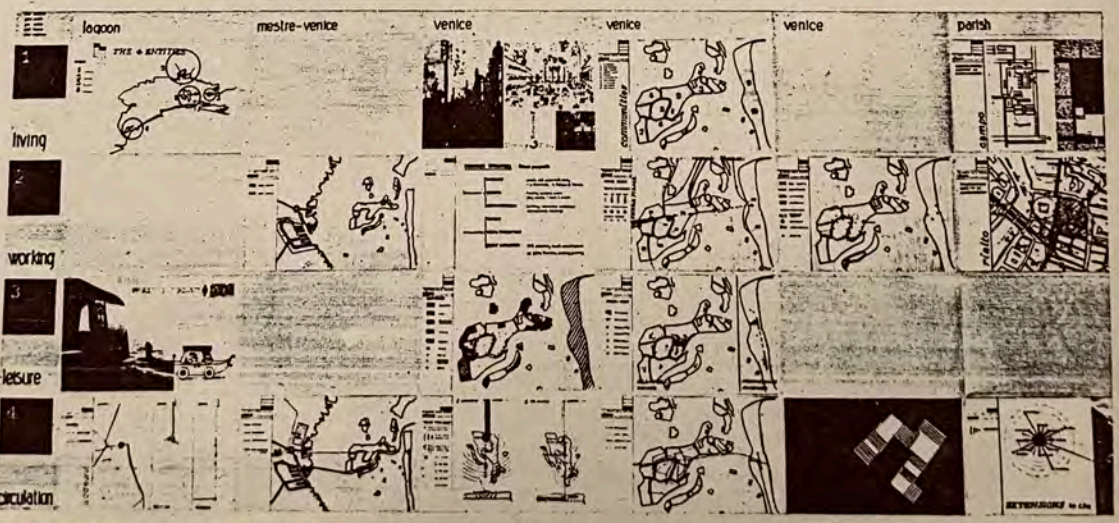
b) La necessità di abituare gli studenti a lavorare in gruppi anche con studenti di tecniche correlate in modo che possano apprendere metodo di collaborazione con altri. Questo li preparerà per il loro compito di diventare coordinatori delle diverse attività che intervengono nella progettazione architettonico-urbanistica. La importanza di questo punto viene sottolineata da Gropius nella frase: la natura del « team work » porterà gli studenti a una buona architettura « anonima » più che a una spettacolare « espressione personale ».

Questo 8° Congresso di Hoddedsdon, ha deliberato che la scuola estiva internazionale del C.I.A.M. 1952 avesse luogo a Venezia, quale primo esperimento della applicazione dei principi programmatici espressi.

Venezia rappresenta un terreno ideale di esperienza e arricchimento per l'architettura e la scienza urbanistica; città che si raggruppa con un organismo unico in una scala squisitamente umana. Venezia è sì un caso particolare ma appunto per questa sua unicità e la polarizzazione dei suoi problemi nel settore umano, può provocare più valide e profonde reazioni nello studente.

L'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, grazie all'illuminata e giovanile guida del suo Direttore, prof. G. Samonà, ha potuto, dopo la guerra rinnovarsi, chiamando a raccolta i più bei nomi dell'architettura italiana e ottenere un riconoscimento mondiale come una delle più moderne scuole.

In questa sede è stato possibile realizzare il corso estivo internazionale C.I.A.M. grazie all'aiuto concreto del Comune di Venezia e di diversi Enti cittadini. La scuola, come era stato deciso dalla Conferenza di Hoddesdon è stata diretta da un gruppo di Architetti del C.I.A.M. italiano: Albini, Gardella, Rogers, Samonà, coadiuvati da uno scelto gruppo di assistenti, giovani architetti italiani e stranieri. La partecipazione degli studenti è stata quanto mai numerosa assommando a 68 studenti e 22 auditori, architetti laureati nei due ultimi anni o studenti dell'ultimo corso, provenienti complessivamente da ventun paesi diversi. Tra questi soltanto dieci italiani; il gruppo degli stranieri era diviso in parti pressochè uguali tra le lingue inglese e francese che



UN ESEMPIO DELLE PROPOSTE del gruppo che ha voluto riportare Venezia nella sua condizione di isola tagliando addirittura i collegamenti. Questo gruppo è arrivato alla conclusione di considerare: Venezia, Mestre e le comunità della Laguna come tre entità interrelate sì, ma non bisognose di un collegamento fisico maggiore di quello dato dalle acque della Laguna. Nella tavola, ai nomi delle località (in testa) e alle condizioni di vita, lavoro, svago e circolazione, e di fianco, corrisponde lo schizzo delle soluzioni. Gruppo di architetti inglesi, svizzeri e olandesi.

FIG 51 : Article de Gino Valle dans la Revue *Pirelli. n°6, décembre 1952, « Il collegamento Venezia-Terra ferma, tema per il CIAM ».* Source : Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

> L'opposition célèbre entre Wright et le Bauhaus avait eu son origine, je crois, dans leurs conceptions profondément différentes de l'enseignement. Ceci devient évident si je compare nos méthodes de former des étudiants: Wright, artiste ingénieux et inventif, plein de théories stimulantes, poursuivait l'idée que la dissémination de son style formel pouvait donner naissance au style de notre époque. Son école de Taliesin, Wisconsin, était destinée à consolider ses modules personnels en style universel. En 1961, je visitai cet établissement, maintenu courageusement par sa veuve, après sa mort. Je vis les travaux de plusieurs groupes d'étudiants reproduisant sans exception, des designs d'après le vocabulaire de leur illustre maître. Je ne vis aucun projet indépendant. Cette méthode autocratique d'approche ne peut être appelée créatrice, car elle invite à l'imitation. Elle aboutit à former des assistants, non des artistes indépendants. Assurément, le contact de l'étudiant avec une personnalité aussi rayonnante que celle de Wright a du être une expérience inestimable et inoubliable, mais j'essaie ici de comparer des méthodes d'enseignement et des objectifs qui ne doivent pas être confondus avec le potentiel artistique du professeur. Un grand architecte ne crée pas nécessairement une méthode éducative efficace[372].

Gropius arrive à la conclusion qu'une approche autocratique et subjective bloque l'expression spontanée, à peine éclose, d'élèves différemment doués, si le professeur, même dans les meilleurs intentions impose le fruit de son travail et de sa pensée personnelle. Quant à Le Corbusier, voici ce qu'il évoque dans une lettre à Gropius en Mai 1952, un peu avant l'école d'été:

> Il me semble que le fruit de notre travail, les CIAM, mûrit maintenant. C'est pour cela que les fruits tombent. Les fruits mûrs, c'est nous. Heureuse maturité. La règle, c'est que les fruits soient mangés, surtout s'ils sont bons[373].

C'est dans ce contexte de position et de réflexion sur l'enseignement, lors du huitième congrès d'Hoddesdon qu'est décidée la création de l'école d'été internationale des C.I.A.M à Venise en 1952 à laquelle assiste Ricardo Porro et qui est, selon Gino Valle, « la première expérimentation de l'application de ces principes programmatiques et de leur expression [374]». Gino Valle est assistant à l'école, diplômé de l'*Institut universitaire d'architecture* de Venise et a suivi l'enseignement de Gropius à Harvard. Venise représente selon lui un terrain idéal d'expérience et d'enrichissement pour l'architecture et la science urbanistique :

> C'est une ville qui regroupe plusieurs entités en un seul organisme, à échelle humaine, qui représente un cas particulier mais qui, précisément à cause de sa singularité et de la polarisation de ses problèmes liés à cette échelle, peut provoquer des réactions intéressantes et plus poussées chez l'étudiant[375].

---

372 Walter Gropius, *Apollon dans la démocratie, La nouvelle architecture et le Bauhaus,* La Connaissance s.a., Bruxelles, 1969, p. 150.

373 *id.* p. 158.

374 Gino Valle, *op.cit.*p. 20.

375 *Id.*

Il collegamento Venezia-Terraferma tema per il C.I.A.M.

(segue da pag. 21)

fessori Raghianti, Piccinato, Astengo, Argan, Bettini, Van Der Broeck, Takamaso, Franco, Rogers, Bottoni, Zevi.

Le Corbusier presente a Venezia, ha tenuto per iniziativa dell'U.N.E.S.C.O. una applaudissima conferenza su Venezia, alla sala del Ridotto.

Alla loro volta gli studenti hanno avuto modo di poter prender parte al Convegno Internazionale delle Arti dell'U.N.E.S.C.O. all'isola di S. Giorgio e alle varie manifestazioni artistiche culturali del settembre veneziano.

Per perfezionare la conoscenza della Regione circostante Venezia, gli studenti hanno avuto modo nei giorni festivi di recarsi in gruppo a visitare le città di Vicenza, Padova, Treviso, Rovenna con pullman organizzati dalla scuola. Inviti a Torcello e a Murano hanno completato la calda ospitalità che Venezia ha tanto sugli studenti.

G. V.

sono state le lingue usate nella scuola.

Il problema che è stato proposto agli studenti, attraverso l'illustrazione « griglia Ciam »: il Collegamento Venezia-Terraferma, pur essendo il più possibile concreto è tale da investire tutti gli aspetti della vita di Venezia nella sua essenza estemporanea e nella sua vita attuale. Problema quindi di enorme complessità e sopratutto, ripetiamo, esistente in un ambiente che per la sua unicità ha avuto una presa emozionale sugli studenti da cui questi sono stati prima sopraffatti e poi eccitati o viceversa.

La scuola è stata intesa come gruppo di lavoro di cui facevano parte studenti; professori e assistenti come un tutto unico. Non c'è mai stato il sentimento, purtroppo comune in tutte le scuole, in cui gli studenti si sforzano di trovare con il loro lavoro una risposta al problema posto, che il Corpo insegnante conosce già.

Fin dai primi giorni, subito dopo l'illustrazione del problema e le prime prese di contatto; gli studenti si sono divisi in gruppi di al massimo cinque, formatisi spontaneamente in genere fra elementi di nazionalità diverse. Gruppi che, pur essendo liberi di scindersi e di riformarsi dopo la primissima fase di lavoro sono rimasti fino in fondo sostanzialmente gli stessi.

Il problema è stato affrontato con la collaborazione di tutti e a parità di condizioni. L'apporto dato agli studenti dal corpo insegnante ha riguardato nel campo pratico, le informazioni sui dati di fatto, ma sopratutto nel settore educativo l'impostazione di un metodo di lavoro. Questo, date le condizioni ambientali e psicologiche in cui si è svolta la scuola, ha giocato una parte importantissima nel successo di essa. Nell'affrontare un problema di così vasta complessità, cura maggiore del gruppo insegnante nella collaborazione con gli studenti, è stata di mantenere o rendere ben chiaro negli studenti le premesse ideologiche e nello stesso tempo le limitazioni pratiche del corso che data la sua brevità doveva limitarsi nei risultati all'impostazione di un « progetto di ricerca » da parte dei vari « team ».

Questa delicatissima fase più o meno istintiva o inconscia che precede pur facendone parte, la progettazione pratica in architettura e urbanistica, è stata in questo corso per la prima volta collettiva... affrontata come metodologia.

Per rendere più chiaro questo punto esaminiamo un momento questa fase del « progetto di ricerca ». Nell'architettura è più celata, specialmente nel caso di architetto singolo in diretto rapporto con il suo progetto; comincia a manifestarsi nel caso di progettazione in team in cui chiunque ne abbia l'esperienza può riconoscerla nel lungo lavoro di discussione e successivo chiarimento comune che precede la progettazione. Nell'urbanistica che è tipicamente lavoro di team, questa fase assume un'importanza grandissima tanto di venir riconosciuta in una sua metodologia del progetto di ricerca.

Le ragioni pratiche di questo riconoscimento, che pertanto non è avvenuto a priori ma viene ora stabilito a posteriori dopo il lungo periodo di esperienza, sono evidenti. Per la natura della progettazione urbanistica che richiede l'opera di molti specialisti in campi differenti e distanti si manifesta la necessità di un piano di lavoro che scaturisca da una prima presa di contatto con il problema esistente, in atto o in potenza, nel dato di fatto. Questa presa di contatto che quindi determina una prima direzione di lavoro, o più di esse, deve essere quindi non individuale, perchè rischierebbe di cadere nell'arbitrio, ma collettiva e prodotta da tutto il team fino dal principio.

Questa prima presa di contatto del team intorno al progetto di ricerca sarà la forma migliore per cementarlo e farle un effettivo gruppo di lavoro ponendo in luce le varie personalità e reazioni specializzate di fronte al problema posto. Il corso C.I.A.M. estivo affrontando il problema urbanistico del collegamento di Venezia con la terraferma si è svolto secondo queste premesse e non ha prodotto affrettate soluzioni scolastiche, ma proposto diverse soluzioni, che, benchè differenti e limitate a questa impostazione, hanno in sè una logica consistente essendo derivate da un raffinamento e consolidamento degli indirizzi dei vari gruppi attraverso la discussione comune.

Il prodotto del lavoro dei vari team non è stato quindi volto nella stessa direzione, nè influenzato dal corpo insegnante più che per l'accettazione del metodo comune e un approfondimento delle varie direzioni tentate che si sono manifestate più liberamente secondo le caratteristiche base dei vari gruppi. La Scuola del C.I.A.M. ha costituito per gli studenti che vi hanno partecipato e per il Corpo insegnante un'esperienza quanto mai ricca e stimolante.

Studenti provenienti da tutto il mondo si sono trovati, molti per la prima volta, a Venezia non come turisti, ma come architetti riuniti insieme di fronte al problema stesso della città.

Il lavoro in collaborazione ha posto in contatto questi giovani di diversi paesi ognuno con una diversa formazione ed esperienza, dando luogo a reazioni nuove e utili scambi d'informazione.

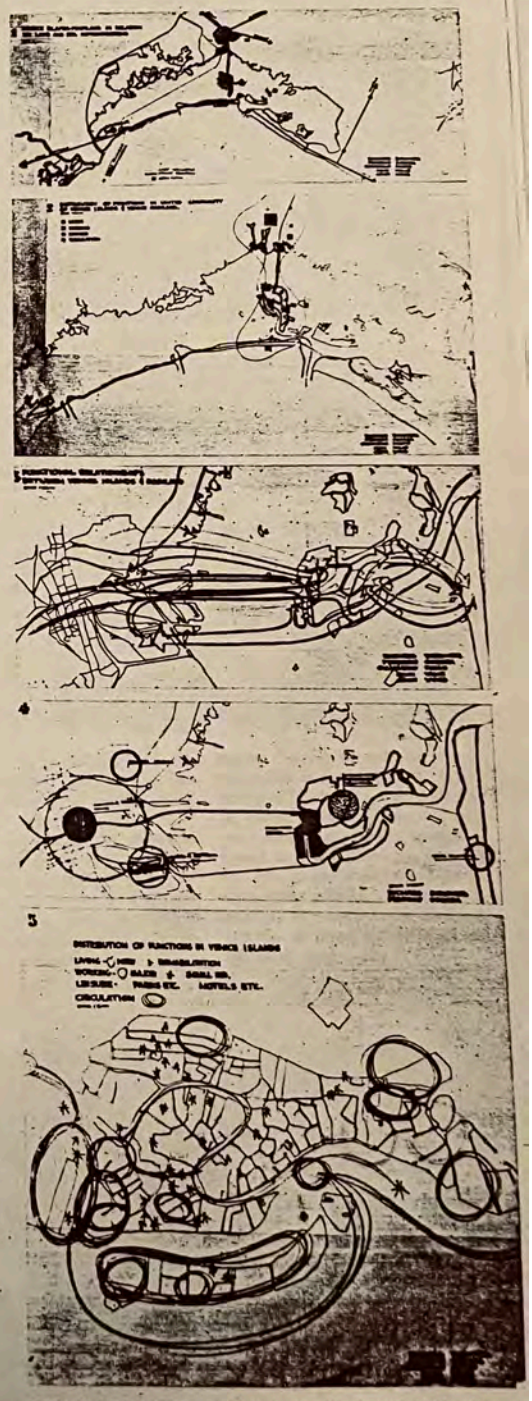
Ma qualcosa di più del solo contatto è stato dato dal lavoro comune con il gruppo insegnante nell'unità di metodo, che è stato gradualmente assorbito da tutti in modo che, pur svolgendosi nel breve periodo di un mese, la scuola ha raggiunto un fervore di comunità di lavoro.

Il programma didattico è stato integrato da conferenze e lezioni di personalità della cultura e dell'arte, italiane e straniere.

Dopo una lezione iniziale della prof. Trincanato sui vari aspetti di Venezia, nel corso del mese hanno parlato agli studenti sui vari argomenti dell'architettura e dell'urbanistica i pro-

GINO VALLE

(il testo segue a pag. 61)



ECCO UN ESEMPIO, tra i tanti progetti riguardanti la sistemazione di Venezia, curato da un gruppo composto di nordamericani, italiani e spagnoli. In esso la complessità dell'interrelazione tra Venezia e Mestre come entità complementari, ma di diverso carattere e funzione, è stata accuratamente esaminata, portando ad un approfondimento del problema del collegamento con terra ferma.

FIG 52 : Suite de l'article de Gino Valle dans la Revue *Pirelli*. Source: Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

II.III.II Vers un bilan critique de l'héritage du mouvement moderne : *Quo vadis* C.I.A.M?

Selon Gino Valle, l'*Institut Universitaire d'Architecture* de Venise aurait été capable de se renouveler après la guerre, « convoquant les plus grands noms de l'architecture italienne et obtenant la reconnaissance mondiale pour représenter une des écoles les plus modernes [376]». Il rend en tous les cas possible l'organisation de cette école d'été que Giuseppe Samona, directeur de l'*Institut universitaire d'architecture de Venise* s'apprête alors à diriger avec trois architectes italiens membres des C.I.A.M, Franco Albini, Ignia cio Gardella et Ernesto Nathan Rogers [FIG 54] aidés par un choix d'assistants, jeunes architectes italiens et étrangers, comme Egle Trincanato, Franco Berlanda, et Gino Valle lui-même. Le nombre d'étudiants est limité à soixante-huit dont vingt-deux auditeurs libres. Une des conditions pour être sélectionné est de ne pas être diplômé depuis plus de deux ans à l'inscription ce qui est le cas pour Ricardo Porro à cette date. Les étudiants viennent de vingt-et-un pays différents. Parmi dix italiens seulement, le groupe d'étrangers est divisé en deux parties égales parmi ceux de langue anglaise et ceux de langue française, ces deux langues étant celles qui sont utilisées lors de cette école d'été [FIG 55].

Le programme des cours comprend le développement d'un thème architectural [FIG 54 et 55] et urbanistique touchant un problème existant et concret de la ville de Venise, des conférences de professeurs visiteurs italiens et étrangers sur des sujets d'intérêt général, des visites de monuments de Venise et des environs, des leçons et enfin un examen critique des projets par une Commission incluant, outre la direction, Le Corbusier, Aalto et d'autres architectes éminents.

II.III.III Points de vue, apports et limites de l'enseignement

Il semble intéressant à ce stade de croiser deux points de vue sur la forme et les contenus pédagogiques de cette première école d'été des C.I.A.M à Venise en 1952: celui d'assistants comme Gino Valle et Franco Berlanda[377] qui encadrera le groupe de Ricardo Porro, et celui d'un étudiant participant, Ionel Schein, proche de Ricardo Porro jusqu'à son décès. Le journal de Schein[378] [FIG 56]– considéré comme un « enfant de Le Corbusier », inscrit également en 1951 à l'*Institut d'Urbanisme de Paris* et qui

---

[376] *Id.* p.21.

[377] Franco Berlanda participe au Congrès des CIAM de Bergame et aux écoles d'été de Londres et de Venise. Il sera l'assistant du groupe de Ricardo Porro. Revue *Prospettive* n°5 de mars 1953.

[378] Ionel Schein, *Journal de l'école d'été de Venise,* 1952. Fonds Ionel Schein du FRAC Centre Orléans. Non répertorié.

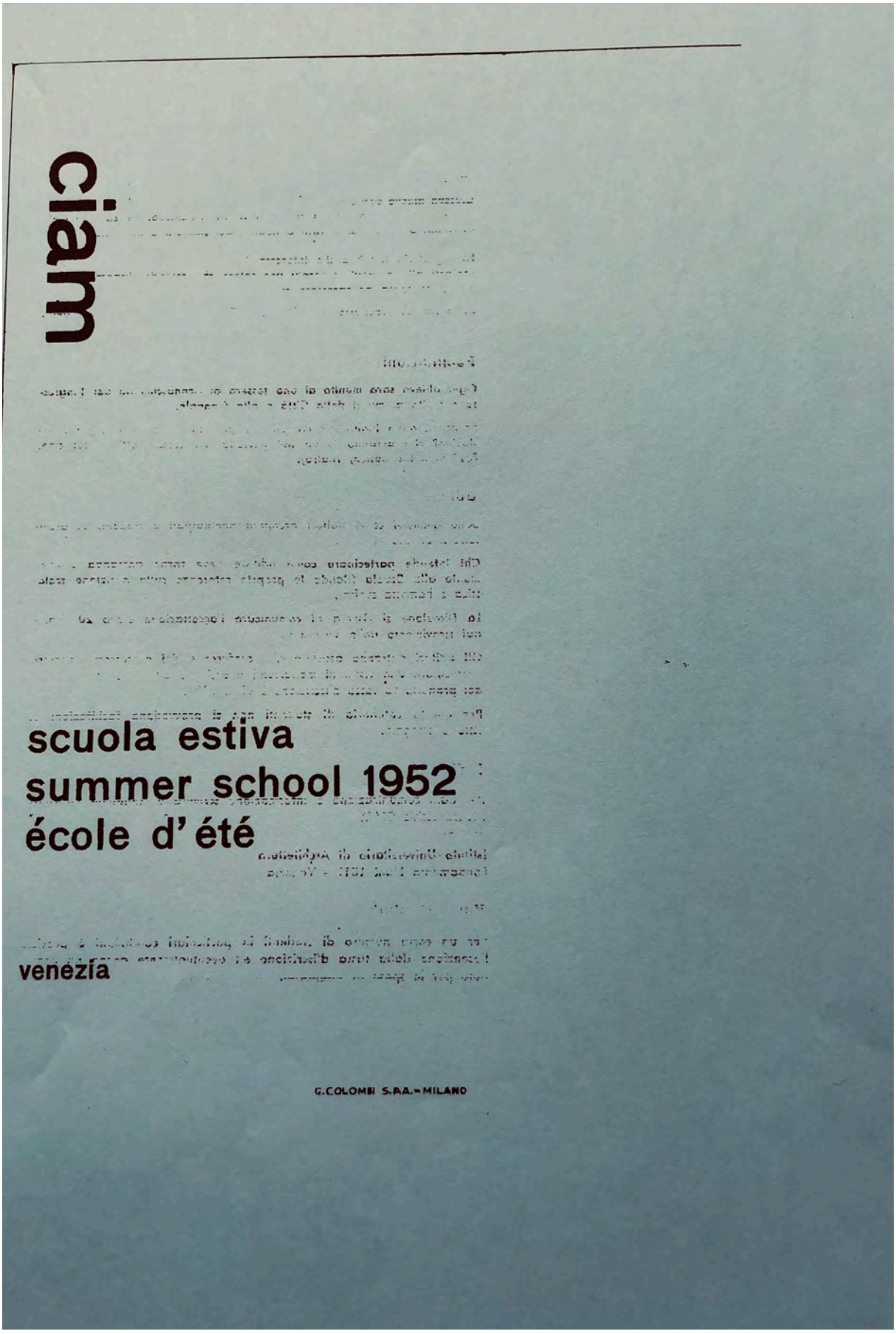
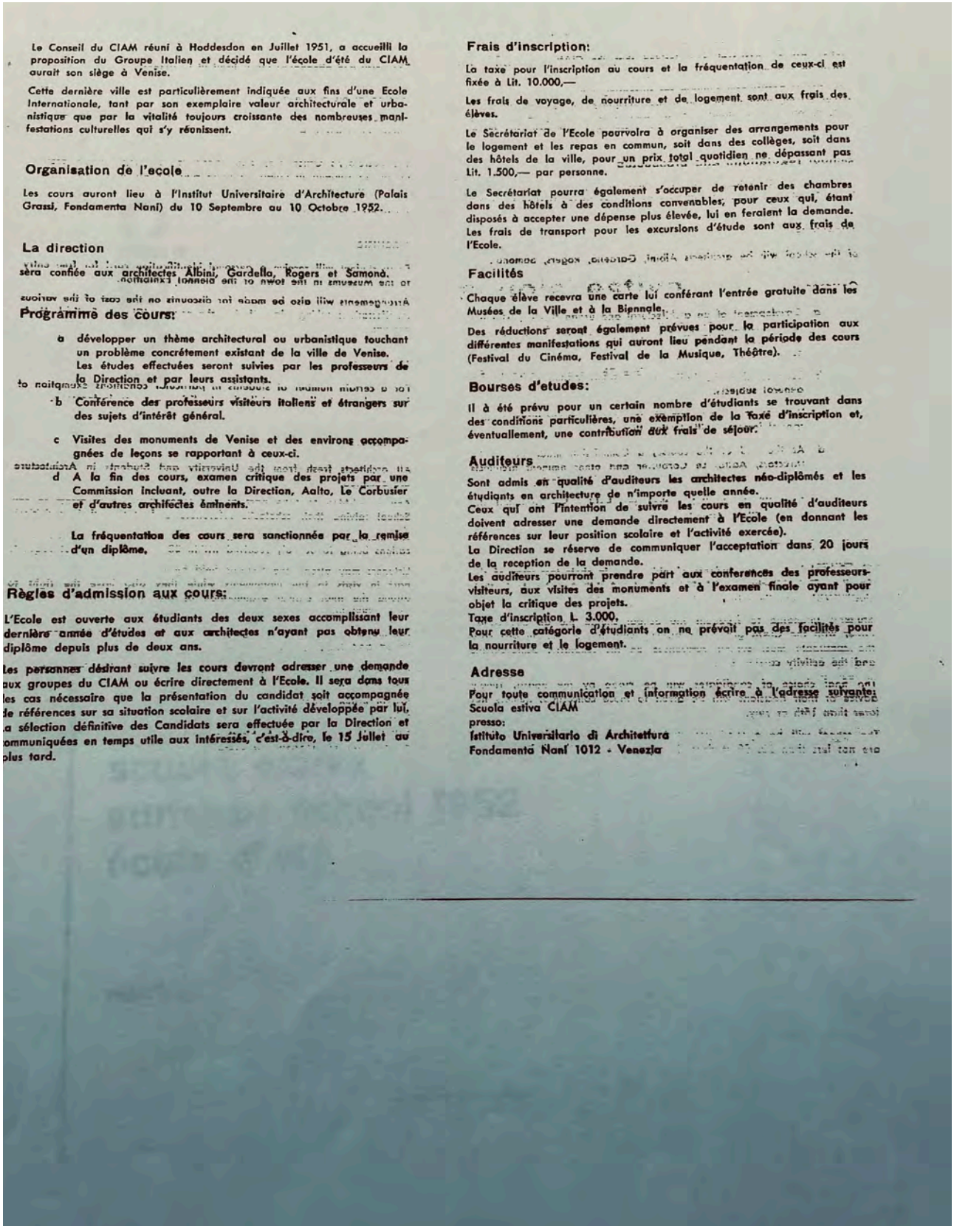


FIG 53 : Feuillet de présentation de l'école d'été des C.I.A.M de 1952. Source : archives Fondation Le Corbusier. D 219/270



Le Conseil du CIAM réuni à Hoddesdon en Juillet 1951, a accueilli la proposition du Groupe Italien et décidé que l'école d'été du CIAM aurait son siège à Venise.

Cette dernière ville est particulièrement indiquée aux fins d'une Ecole Internationale, tant par son exemplaire valeur architecturale et urbanistique que par la vitalité toujours croissante des nombreuses manifestations culturelles qui s'y réunissent.

Organisation de l'ecole

Les cours auront lieu à l'Institut Universitaire d'Architecture (Palais Grassi, Fondamenta Nani) du 10 Septembre au 10 Octobre 1952.

La direction

sera confiée aux architectes Albini, Gardella, Rogers et Samonà.

Programme des cours:

a développer un thème architectural ou urbanistique touchant un problème concrétement existant de la ville de Venise.
Les études effectuées seront suivies par les professeurs de la Direction et par leurs assistants.

b Conférence des professeurs visiteurs italiens et étrangers sur des sujets d'intérêt général.

c Visites des monuments de Venise et des environs accompagnées de leçons se rapportant à ceux-ci.

d A la fin des cours, examen critique des projets par une Commission incluant, outre la Direction, Aalto, Le Corbusier et d'autres architectes éminents.

La fréquentation des cours sera sanctionnée par la remise d'un diplôme.

Règles d'admission aux cours:

L'Ecole est ouverte aux étudiants des deux sexes accomplissant leur dernière année d'études et aux architectes n'ayant pas obtenu leur diplôme depuis plus de deux ans.

Les personnes désirant suivre les cours devront adresser une demande aux groupes du CIAM ou écrire directement à l'Ecole. Il sera dans tous les cas nécessaire que la présentation du candidat soit accompagnée de références sur sa situation scolaire et sur l'activité développée par lui. La sélection définitive des Candidats sera effectuée par la Direction et communiquées en temps utile aux intéressés, c'est-à-dire, le 15 Juillet au plus tard.

Frais d'inscription:

La taxe pour l'inscription au cours et la fréquentation de ceux-ci est fixée à Lit. 10.000,—

Les frais de voyage, de nourriture et de logement sont aux frais des élèves.

Le Secrétariat de l'Ecole pourvoira à organiser des arrangements pour le logement et les repas en commun, soit dans des collèges, soit dans des hôtels de la ville, pour un prix total quotidien ne dépassant pas Lit. 1.500,— par personne.

Le Secrétariat pourra également s'occuper de retenir des chambres dans des hôtels à des conditions convenables, pour ceux qui, étant disposés à accepter une dépense plus élevée, lui en feraient la demande. Les frais de transport pour les excursions d'étude sont aux frais de l'Ecole.

Facilités

Chaque élève recevra une carte lui conférant l'entrée gratuite dans les Musées de la Ville et à la Biennale.

Des réductions seront également prévues pour la participation aux différentes manifestations qui auront lieu pendant la période des cours (Festival du Cinéma, Festival de la Musique, Théâtre).

Bourses d'etudes:

Il à été prévu pour un certain nombre d'étudiants se trouvant dans des conditions particulières, une exemption de la Taxé d'inscription et, éventuellement, une contribution aux frais de séjour.

Auditeurs

Sont admis en qualité d'auditeurs les architectes néo-diplômés et les étudiants en architecture de n'importe quelle année.
Ceux qui ont l'intention de suivre les cours en qualité d'auditeurs doivent adresser une demande directement à l'Ecole (en donnant les références sur leur position scolaire et l'activité exercée).
La Direction se réserve de communiquer l'acceptation dans 20 jours de la reception de la demande.
Les auditeurs pourront prendre part aux conférences des professeurs-visiteurs, aux visites des monuments et à l'examen finale ayant pour objet la critique des projets.
Taxe d'inscription L. 3.000,
Pour cette catégorie d'étudiants on ne prévoit pas des facilités pour la nourriture et le logement.

Adresse

Pour toute communication et information écrire à l'adresse suivante:
Scuola estiva CIAM
presso:
Istituto Universitario di Architettura
Fondamenta Nani 1012 - Venezia

FIG 54 : Organisation et programme de l'école d'été. Source : Archives de la Fondation Le Corbusier. Ecole d'été. Documents divers. D219/262;

D 2 1963

A) Le thème choisi est l'étude de l'urbanisme et le développement architectonique du greffage des communications de chemin de fer et d'auto entre la terre ferme et la ville. Ce thème sera unique pour les 4 groupes. Il a été pris en considération pour son caractère général joint aux problèmes de l'urbanisme d'intérêt commun et pour son caractère spécifique dû à l'ubication particulière de l'architecture dans le milieu de Venise.

Ce thème, bien qu'étant développé dans les bornes d'une tratation scolastique, a une consistance réelle étant actuellement à l'étude des Administrations locales.

Chaque Groupe aura, comme architecte responsable, un des Membres du Comité de Direction qui pourront recourir à l'aide de jeunes assistants.

Le Conseil de l'Ecole fera une critique finale des projets qu'il discutera avec les étudiants dans quelque réunion, en leur délivrant un jugement et un diplome.

B) Les conférences et les leçons théoriques auxquelles on dédiera un jour par semaine, auront pour objet des arguments différents tels que: l'histoire de l'architecture, la science des constructions, l'architecture par rapport aux autres arts, etc. concernant particulièrement le milieu venitien qui a un retentissement si vif dans l'esprit de l'architecture moderne.

Les leçons et les conférences seront tenues par des gens d'étude italiens et étrangers d'une capacité connue dont nous vous remettrons une liste avec le programme définitif.

C) Les visites à Venise et alentours seront effectuées dans les week-ends à l'aide de guides ayant une connaissance particulière des lieux a visiter.

A la fermeture du cours on a l'intention d'organiser une réunion ("Forum") avec l'intervention de tous les élèves et des Maîtres du Groupe Italien CIAM, de la FAIAM (Federazione Associazioni Italiane Architetti Moderni), de gens d'étude, de critiques d'art etc. où sera discuté un sujet actuel d'interêt général à être fixé.

Pour pouvoir participer au cours on devra connaître l'une des langues suivantes:

français - anglais - italien.

La concomitance avec la "Biennale" qui restera ouverte depuis l'8 Juin jusqu'à mi Octobre 1950 facilitera - soit durant le cours qu'à la réunion finale - le contact avec certaines personalités annoncées à Venise, qui seront invitées à visiter l'Ecole.

Le prix que chaque élève devra payer - exception faite pour certaines exemptions- est de dixmille lires.

LC

FIG 55 : Thème de l'exercice donné aux étudiants, conférences et visites prévue. Sources : Archives de la Fondation Le Corbusier. Ecole d'été. Documents divers. D219/263.

suit parallèlement les cours de l'*Institut d'Urbanisme de Bruxelles* fondé par Gaston Bardet – relate, documente l'événement, tente de mettre en lumière les apports et les limites de cet enseignement et de montrer les difficultés rencontrées par les étudiants pour répondre à un problème urbanistique particulier. Il est précieux à plus d'un titre, d'abord parce qu'il donne des indications sur le déroulement de cette école et parce qu'il est un témoignage important du débat qui y a été initié et ensuite parce qu'il montre ce qu'a reçu Ricardo Porro comme enseignement et ce à quoi il a pu se heurter lui aussi.

Dans un premier temps, Schein évoque la perte de temps lors de cette première journée liée à l'organisation et aux traductions et témoigne de la position contradictoire des français par rapport aux anglo-saxons[379]. Ernesto Nathan Rogers expose le 11 septembre 1952 lors d'une conférence le problème sur lequel les étudiants doivent se pencher [380]. Il évoque tout d'abord la question de l'importance du passage de la culture architecturale, la responsabilité que cela représente pour l'université, mais également pour les C.I.A.M qui revendiquent le rôle de collaboration au delà des frontières nationales et générationnelles. Dans cette perspective, Rogers suggère aux étudiants que la discussion porte sur les continuités[381] et discontinuités dans le temps et l'espace[382]. Selon Gino Valle, voici à quoi il s'agissait de répondre:

> Le problème proposé aux étudiants à partir de l'application de la grille CIAM est le lien entre Venise et la terre ferme qui sera abordé de façon la plus concrète possible et de nature à investir tous les aspects de la vie vénitienne depuis son essence exceptionnelle jusqu'à ses fonctions contemporaines[383].

Schein relate ce moment dans son journal. Tandis que Rogers expose le sujet, Gardella « *discute de plus près: fonction de Venise est vivre ou musée* [384]». Problème d'une énorme complexité, selon Gino Valle, et par dessus tout existant dans un environnement qui, par son unicité et son caractère unique, « *a eu un impact émotionnel sur les étudiants avant qu'ils ne soient submergés puis enthousiasmés et vice et versa* [385] » :

---

[379] Voir FIG 56 l'extrait du 10 septembre.

[380] La conférence inaugurative est intitulée "*Chi siete voi? ».* Elle est publiée dans la revue *«Venezia-Architettura » n°3,* 1953.

[381] Ernesto Nathan Rogers développera l'idée de « continuité ». Voir à ce sujet la thèse de Luca Molinari, *Continuita, a response to identity crisis,* Politecnico di Milano / TU Delft, 2008.

[382] Récemment, Eric Alonzo a tenté de revisiter le débat architectural italien lors de Journées d'études intitulées « Entre héritage des Ciam et invention du territoire. Revisiter le débat architectural italien, 1952-1966 » et de reculer le centre de gravité du milieu des années 1960 (quand paraît *L'Architecture de la ville* de Rossi et *Le Territoire de l'architecture* de Gregotti) à la fin des années 1950. Il s'est s'intéressé aux continuités avec les travaux des derniers Ciam (dont celui de 1951 à Hoddesdon), plus particulièrement avec leurs écoles d'été organisées à Venise de 1952 à 1957 . Ces journées d'études de l'UMR AUSser organisées à l'École d'architecture de la ville & des territoires accompagnent la parution prévue courant 2020 du cinquième volume de *Marnes, documents d'architecture* qui contient une nouvelle traduction française de « La forme du territoire » de Vittorio Gregotti (1966). Il s'interroge sur le fait de recadrer ce débat à partir de l'école d'été des CIAM en 1952.

[383] Gino Valle, *op. cit.*

[384] Voir l'extrait du 11 septembre FIG 50.

[385] Gino Valle, *id.*

Extraits du journal d'Ionel Schein lors de l'école d'été 1952

Fonds Ionel Schein du FRAC Orléans

Journal 10/9: «Têtes quelconques. Contradiction, position des français. Hostilité à mon égard – journaliste. Temps perdu. Inutilité à Venise. On se laisse aller. Cadre. Organisation. Les autres: américains (sud - nord), anglais, espagnols, autrichiens, allemands, suisses, norvégiens».

Journal 11/9: «Inauguration... encore... trop de monde... traductions... temps perdu... Froid et pluie... Discours: presque politique; Venise internationale; annihilation de la nature ici; chaque île sa place – son église. On tourne en rond. Discussion: Rogers expose le sujet; Gardella discute de plus près; fonction de Venise est vivre ou musée?

Journal 11/9: « Visite lieu du sujet - en vain: car (il est) impossible de contourner, de limiter le problème. À l'arrivée et départ seulement. Il faut des solutions radicales et non pas des palliatives. Préfère solution radicale même folle à de petites idées d'artisan et architecte sentimental ».

Journal 13/9: «Ballade. Stupide l'avoir fait maintenant. J'aurais préféré discuter et enfin recevoir quelque chose. Car, merde... je ne suis pas venu pour faire le plan de leur sacrée ville... en fin! »

Journal 15/9: «Travail, discussion, formation de l'équipe. Imposé ma solution. Discuté. Assez intéressant. Rapport. Conférence Astengo. Système d'enquête (Bardet + Auzelle) documenté. Conférence Samonà[1] confuse. Rien de neuf pour le problème qui nous intéresse ».

Journal 16/9: «ça a dû éclater... évidemment... les Anglais s'en sont pris à la direction sur l'organisation de l'école – moi sur le but[2]. Ensuite discussion à ne pas finir; ils ont été bien embarrassés, mais je préfère les discussions. Intelligentes – certaines. Ensuite travail et critique des projets – aucun bon. On continuera demain ».

Journal 17/9: «on tourne encore autour de cette sacrée Venise... on a les pieds dans l'eau... faire vivre et revivre cette pièce de musée – voilà ce qu'on nous demande... comme si on demandait au Pape de parler au téléphone avec Dieu! Enfin, heureusement, discussion, de temps en temps, et conférences (trop rares) intéressantes. Aujourd'hui Piccinato[3], très bien. Communiste. Exposé critique sur l'évolution de la communauté urbaine en Italie. Demain rapport sur projet ».

Journal 18/9: «Présenté rapport. On tourne en rond. Personne n'a donné une idée originale. Le mieux serait d'abandonner Venise pendant 6 mois l'hiver et de l'ouvrir 6 mois l'été... mais il ne faut pas le dire aux italiens, ce sont des sentimentaux organiques. En plus discussion, sans fin, jusqu'à 8h du soir. C'est tout».

Journal 22/9: «Inauguration UNESCO. Travail sur la planche. Rogers critique un problème mal posé par lui-même. Il voit le petit côte et veut rester dans une soi-disante "réalité vitale" de Venise. Il se cache derrière ses doigts. Dommage».

Journal 7/10 : « Formidable. 4 h sans s'arrêter et en anglais. J'ai compris et appris énormément. Zévi est colossal dans son genre. A fait passer 200 photos. Connait tout. Il a extraordinairement parlé du Neoplasticisme et profité pour faire le tour de l'archi depuis 1880. Sensationnelle l'explication sur Mies van der Rohe ».

---

[1] La conférence de Giuseppe Samona, directeur de l'IUAV et de l'école d'été est intitulée « *Informazioni sulla situazione attuale veneziana* ».

[2] *Journal* 22/9: «Inauguration UNESCO. Travail sur la planche. Rogers critique un problème mal posé par lui-même. Il voit le petit côte et veut rester dans une soi-disante "réalité vitale" de Venise. Il se cache derrière ses doigts. Dommage».

[3] La conférence de Piccinato est intitulée « *Centri urbanistici medioevali del Lazio* ».

FIG 56 : Extraits tirés du journal d'Ionel Schein lors de cette école d'été de 1952. Source: Compilation de l'auteure. Fonds Ionel Schein. Non répertorié. FRAC Orléans. Voir aussi Silvia Berselli, *Ionel Schein : dall'habitat evolutivo all'architecture populaire,* 2015, Mendrisio Academy Press.

> L'école était conçue comme un groupe de travail auquel prenaient part à la fois les étudiants, les professeurs et les assistants. Il n'y a jamais eu jusqu'ici malheureusement de recherches communes dans les écoles puisque les élèves essaient de trouver une réponse au problème qui leur est posé alors que le corps enseignant connait déjà les réponses[386].

Par cette affirmation, Valle souligne le caractère novateur de cette école axée sur une réflexion commune sans idée préétablie de la part des enseignants face à un problème urbain concret :

> À la fin du premier jour, juste après le premier contact et l'exposition du problème, les étudiants forment spontanément des groupes de cinq ou six, de nationalités diverses, groupes qui, bien que les étudiants aient été libres de se séparer et de se reformer après la toute première phase du travail, sont restés les mêmes jusqu'au bout[387].

La problématique est abordée, selon lui, en collaboration de tous, étudiants et enseignants, et sur un même pied d'égalité. La contribution apportée aux étudiants par l'équipe enseignante concerne le domaine pratique. Il s'agit en effet d'informations sur des données factuelles, mais surtout de la mise en place d'une méthode de travail. Face à un problème d'une si grande complexité, la plus grande attention du groupe enseignant a été de maintenir ou de clarifier les premières idées chez les étudiants. Les conditions environnementales et psychologiques dans lesquelles l'école s'est déroulée ont joué un rôle très important dans sa réussite

Ionel Schein réagit aux premières difficultés et pense, après la visite du lieu, qu'il ne faut pas limiter le problème à l'arrivée et au départ, en somme à la tête de pont, à un garage, à une gare. Il préconise une solution radicale[388]. D'autre part, une première conférence sur l'urbanisme et l'évolution de Venise donnée le 12 septembre par Egle Trincanato et qualifiée par Schein d' « excellente »[389], ouvre le chemin à une première réflexion, le lendemain de la présentation et de la discussion sur le sujet proposées par les directeurs de l'école, Rogers et Gardella.

Le week end des 13 et 14 septembre, les étudiants et leurs professeurs visitent Torcello et Murano ainsi que la Biennale. Le lundi 15 septembre, les équipes se forment et Schein impose sa solution. Astengo donne une conférence et aborde le système d'enquêtes de Bardet et d'Auzelle de façon documentée. Schein qualifie la conférence que donne Samona de confuse et considère qu'elle n'apporte rien de nouveau [FIG 56]. Alors qu'il est accompagné du milanais Giovanni De Benedetti, de l'anglais John

386 *Id.*

387 *Id.*

388 Voir l'extrait du 11 septembre, FIG 56.

389 La conférence est intitulée « *Venezia urbanistica* ».

Extraits du journal d'Ionel Schein lors de l'école d'été 1952

Fonds Ionel Schein du FRAC Orléans

Journal 19/9: «*Groupe de langue française* tous choisis, notamment ceux qui parlent mal le français. Réunion. Avec Guery j'ai dit ce que je pensais déjà la veille au sujet de Venise. Nous nous sommes fait engueuler par tout le monde. Tant pis - ce sont des "petits", des mesquins et des butés – ils ne se rendent pas à l'évidence même d'abord. Ensuite ne savent strictement pas ce qu'ils sont venus faire ici. Ils glandent – ils sont à Venise – ça leur suffit amplement. Ce sont des très pauvres. Les profs repartis. Comme il se doit».

Journal 21/9: «Dimanche. Repos. Réception ridicule de L.C. à la gare, comme de petits enfants... marche à pied avec lui à travers Venise. Remarques ridicules et artificieuses».

Journal 22/9: «Inauguration UNESCO. Travail sur la planche. Rogers critique un problème mal posé par lui-même. Il voit le petit côté et veut rester dans une soi-disante "réalité vitale" de Venise. Il se cache derrière ses doigts. Dommage».

Journal 22/9: «... Conférence Rogers intéressante mais assez superficielle, je crois, et assez maladroite. Divinisation des "4 grands": Corbusier, Mies, Wright, Gropius. Nous: les serviteurs des génies!! Fine mentalité! Aussi: méthode existe actuellement trouvée par ces génies; il ne reste aux jeunes que le droit de les suivre et non pas d'inventer d'autres méthodes!! Illustré avec un exemple absurde: soyons une branche du "grand arbre"... mais la forêt ne se fait pas ainsi, nom de Dieu...»

Journal 23/9: «Journée bien remplie. UNESCO: faillite du monde à travers la bureaucratie. École: Rogers qui a semé la peur presque. Il a remué tout le monde, quoique avec des idées non pas toujours justes: mais c'est déjà pas mal. Conférences: celle de Ragghianti sur la synthèse des arts: idées personnelles fausses à mon avis. Une vraie critique d'art qui "reconstruit" le fait, l'événement artistique, pour le comprendre! discussion intéressante à la fin. En tout cas des idées, et c'est ce qu'il faut. Celle de Corbusier: ici, tout, comme d'habitude: sur les autres un mot, sur Venise des constatations banales. "Bestiaire familial" à la place San Marc. Sur lui deux heures, mais des choses nouvelles et intéressantes: les Indes surtout ».

Journal 29/9 : «Travail : mettre, plutôt remettre en grille CIAM le travail précédent. Chose absurde, car la grille est simplement un outil de travail, assez discuté. On tourne en rond de nouveau et on sent le malaise. On ne peut pas avancer. Le problème mal posé dès le début – en plus illogique, profondément illogique et utopiste; ça aurait pu être le travail de "recherche" d'un groupe restreint, 15-25 personnes – mais persister à croire que 60 personnes en sortiront quelque chose est absurde ».

Journal 30/9: «Mise en grille... ceci veut dire... je me le demande. Enfin, puisqu'ils l'ont demandé soyons des élèves consciencieux... *Quo vadis*, CIAM?

FIG 57 : Extraits du journal de Schein. Source : Archives non répertoriées du FRAC Orléans. Voir aussi Silvia Berselli, *Ionel Schein : dall'habitat evolutivo all'architecture populaire,* 2015, Mendrisio Academy Press.

Smith et des français Guy Jean Burban[390] et Jean Guerry[391], équipe composée d'une majorité de français, Riccardo Porro, lui, est accompagné de Richard Fitzarhdinge, Boldizsar Korab[392], Frank Meisler[393], Michael Newberry[394] et Gordon Hall [FIG 58], équipe composée d'une majorité d'anglais. L'équipe est ouverte à l'organicité et aux idées de Frank Lloyd Wright, l'un d'entre eux, Boldiszar Korab travaillera d'ailleurs pour Wright à Taliesin.

Il s'agit de noter l'importance du débat, l'existence de deux approches, la « vieille garde » des C.I.A.M guidés par un urbanisme fonctionnaliste et celui d'enseignants plus jeunes et italiens comme Giancarlo di Carlo (un des membres fondateurs du Team X) ou Astengo qui propose la méthode d'enquête de Bardet (issue de Geddes), principal détracteur de l'urbanisme de Le Corbusier. Ces deux positions contradictoires ont ouvert le débat. La revue *Urbanistica* dont Astengo est rédacteur en chef publie les textes de Bardet, Auzelle, Mumford[395].La conférence d'Astengo a sans doute marqué Ricardo Porro qui avancera en 2009 :

> L'exemple de Venise nous permet d'avancer qu'il existe des « échelons communautaires », un concept fondamental issu de la théorie du maître urbaniste Gaston Bardet[396].

Cette école d'été annonce déjà les dissensions au sein du groupe C.I.A.M. Sept années seulement la séparent de sa dissolution en 1959 pourtant celles-ci sont déjà perceptibles. Les Smithson assisteront à l'école d'été suivante et participeront à cette dissolution. Le 16 Septembre, Schein relate un début de conflit dans son journal. Les anglais s'en prennent à la direction sur l'organisation de l'école et lui sur son but. des discussions s'enchainent, « certaines intelligentes », selon Schein. Les projets sont critiqués et ils ne sont pas bons[397]. Le 17 septembre, Schein se plaint de devoir faire vivre ou revivre « cette pièce de musée » mais qualifie la conférence et l'exposé critique de l'évolution de la communauté urbaine en

---

390 Guy Jean Burban (1924-2021), élève de Georges Gromort et de Louis Arretche.

391 Jean Guerry (1924-2019), architecte, défenseur de Le Corbusier.

392 Boldizsar Korab, français, émigré hongrois, a travaillé pour Le Corbusier pendant ses études aux Beaux-Arts puis avec Franck Lloyd Wright comme architecte et photographe à Taliesin. Il a participé à de nombreuses publications, dont de nombreux volumes sur l'œuvre de Frank Lloyd Wright.

393 Franck Meisler (1925-2018), anglais d'origine polonaise puis israélien, dont les parents sont morts à Auschwitz, architecte et sculpteur.

394 Mickael Newberry (1930-2016) architecte éminent anglais.

395 Lewis Mumford, "*Pianificazione per le diverse fasi della vita*", *Urbanistica* n. 1, 1949.
Gaston Bardet, "*Il tessuto urbano: nuovi metodi di analisi e di sintesi*", *Urbanistica* n. 4, 1950.
Giovanni Astengo, "*Migrazione spontanea e ridistribuzione disciplinata*", *Urbanistica* n. 6, 1950.
Robert Auzelle, "*Metodi di indagine sull'abitazione*", *Urbanistica* n. 9, 1952.

396 Ricardo Porro, « La Habana, siempre La Habana », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Questions du temps présent, mis en ligne le 03 février 2009, consulté le 11 janvier 2022. URL : http://journals.openedition.org/nuevomundo/48372 ; Traduction de l'auteur dans le texte: « *El ejemplo de Venecia nos indica que hay «escalones urbanos», un concepto fundamental en la teoría del maestro urbanista Gaston Bardet* ».

397 Voir l'extrait du 16 septembre dans le journal de Schein. FIG 56.

Richard	FITZHARDINGE	Inghilterra
Gordon	HALL	U.S.A.
Boldiszai	KORAB	Francia
Frank	MEISLER	Inghilterra
Michael	NEWBERRY	Inghilterra
Ricardo	PORRO	Cuba

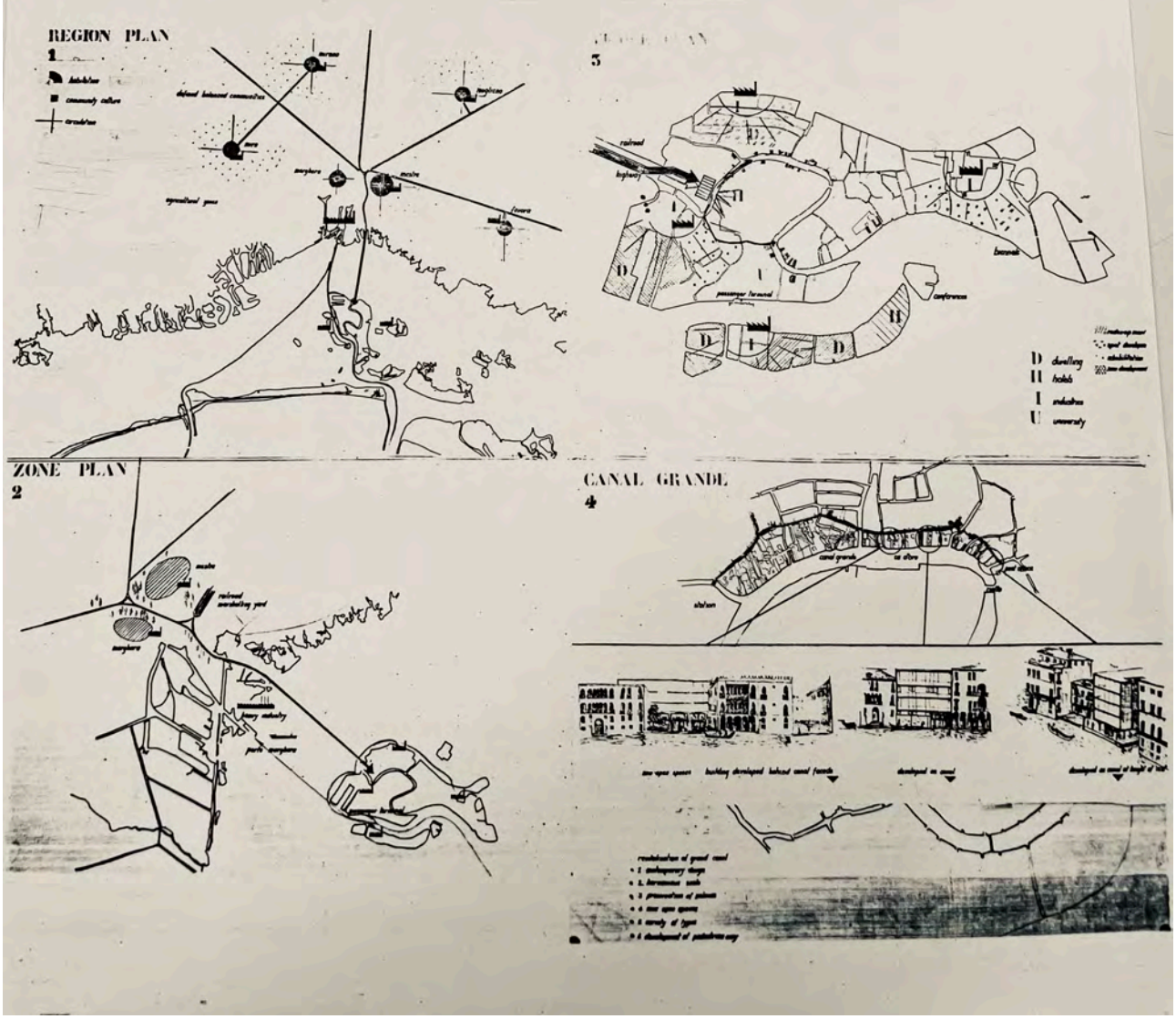


FIG 58 : Constitution du groupe de Ricardo Porro et proposition du groupe. Feuillet Egle Trincanato. Source : Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

Italie du communiste Piccinato, d'excellente[398]. Une première présentation des propositions a lieu huit jours aprés l'exposition du sujet par Rogers. Schein montre un regard amusé envers les italiens qui prônent l'organicité et un de la communauté urbaine en Italie du communiste Piccinato, d'excellente[399]. Une première présentation des propositions a lieu huit jours aprés l'exposition du sujet par Rogers. Schein montre un regard amusé envers les italiens qui prônent l'organicité et un « sentimentalisme organique », italiens dont Porro semble plus proche[400]. Pourtant, il qualifiera la conférence que donne Zévi le 7 octobre, de « formidable ». Elle porte sur le néoplasticisme et toute l'architecture depuis 1880[401].

Ricardo Porro est très sensible également à l'enseignement de Zévi et dira à François Chaslin à l'occasion de l'entretien donné sur France Culture en 2011: "J'étais proche de Bruno Zévi, nous sommes devenus amis et nous avons eu une correspondance[402] ».La proposition de son groupe esquisse la dislocation du pont en créant de petites îles tout le long de façon organique afin d'assurer une continuité et rester proche des voies de circulation. Les débats semblent rudes. La proposition est clairement organique et propose, à l'inverse, une continuité, une « extrapolation » du pont entre Venise et Mestre.

Egle Trincanato, secrétaire de l'école d'été, a précieusement consigné les réponses des groupes dont il ne subsiste que quelques feuillets. Celui de l'équipe de Ricardo Porro a été conservé [FIG 49], pas celui de Schein. Il s'agit sans doute des premières idées. Franco Berlanda, l'enseignant qui a suivi l'équipe, publiera également dans un article de la revue *Prospettive* intitulé *Considerazioni sulla scuola estiva del CIAM a Venezia*[403] la proposition[FIG 51 et 52]. Voici ce qu'il en dit:

> Toutes les fonctions portuaires sont transférées à Marghera. Toutes les arrivées, y compris celles des automobiles, sont concentrées dans la zone de la gare actuelle. Le groupe préconise de prévoir certaines industries légères dans la ville, mais d'assainir les banlieues et créer de nouvelles unités d'habitation sur la zone déjà occupée par les installations portuaires.[404].

Ciccarelli et Melhuish qui reprennent Franco Berlanda sans le citer dans un ouvrage de 2021 émettent une critique positive sur le projet du groupe dont faisait partie Ricardo Porro :

---

398 Voir l'extrait du 17 septembre dans le journal de Schein. FIG 56.

399 Voir l'extrait du 17 septembre dans le journal de Schein. FIG 56.

400 Voir l'extrait du 18 septembre du journal de Schein. FIG 56.

401 Voir l'extrait du 7 octobre du journal de Schein. FIG 56.

402 Entretien mené par François Chaslin sur France Culture en 2011. Il n'existe plus de documents relatant ces dires, Ricardo Porro ayant fui assez rapidement Cuba pour la France en 1966 et n'ayant emporté que le strict minimum.

403 Franco Berlanda, *Conziderazioni sulla scuola estiva CIAM a Venezia,* Revue *Prospettive* n°5, 1953.

404 « *tutte le funzioni portuali vengono trasferite a Marghera .accentra sull'aera della actuale stazione tutti gli arrivi anche automobilistici.Preveddere determinate industrie leggere nella citta, ma risana i quartieri periferi e crea delle nueva unita de habitazione sull area gia occupata dalle attrezzature portuali».* Traduction de l'auteure dans le texte.

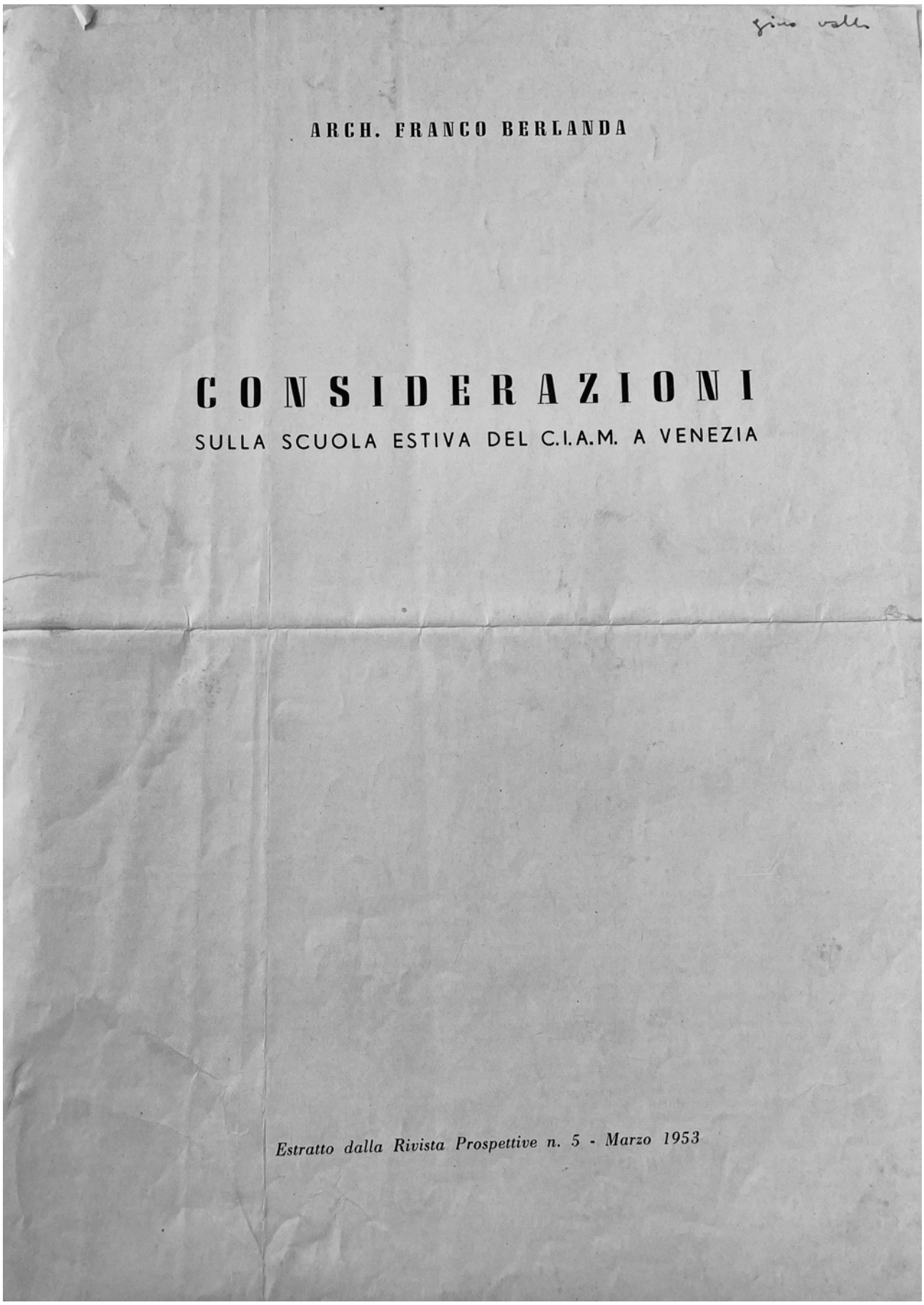


FIG 59 : Extrait de la Revue *Prospettive* n°5 de mars 1953 dans laquelle est publiée la réponse du groupe de Ricardo Porro à l'exercice donné par le groupe italien des C.I.A.M. Source : Revue appartenant à Gino Valle. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

CONSIDERAZIONI

SULLA SCUOLA ESTIVA DEL C. I. A. M. A VENEZIA

Una felice iniziativa è stata realizzata in Italia quest'anno per la prima volta: una scuola estiva internazionale di architettura.

Nei Congressi Internazionali di Architettura Moderna da tanti anni se ne parlava. Era stata realizzata per la prima volta a Londra nel 1949, e quest'estate nel mese di settembre è stata ripetuta a Venezia.

Il risultato delle iscrizioni è stato molto promettente per i futuri sviluppi: 66 allievi effettivi e 23 uditori. Erano in parte studenti e studentesse, in parte laureati, di 15 paesi; numerosi gli americani (5 del Sud e 6 del Nord), 21 inglesi, di cui 8 uditori, e 13 francesi.

Durante il corso si doveva sviluppare un tema di architettura e urbanistica, inerente ad un problema reale di Venezia con speciale riguardo al collegamento con la terraferma.

Contemporaneamente si seguivano le conferenze di architetti e studiosi anche esterni alla scuola, e si effettuavano visite alla città e ai dintorni.

Il tema piuttosto vasto obbligò ad una ricognizione storico-estetica preliminare, che, per la ricerca della funzione di Venezia, costituiva già un lavoro non indifferente.

Si formarono dei gruppi, non sempre omogenei, e pur cercando di seguire un metodo analogo, ognuno sviluppava il proprio lavoro in maniera diversa.

Una certa divisione fra gli studenti si verificò quando un gruppo incominciò a sostenere che per conservare tutto il patrimonio culturale e sociale veneziano bisognava liberare la città da tutte le industrie, da tutte le istallazioni portuali, da quelle ferroviarie, e dal collegamento automobilistico; Venezia doveva, insomma, tornare un'isola riservata alla residenza.

Un'altro gruppo sosteneva, invece, l'influenza deleteria, dal punto di vista sociale, del turismo; questo gruppo era ammirato del valore sociale dei sestieri, delle parrocchie, delle comunità autonome, e voleva conservarle, e temeva che il turismo le avrebbe distrutte.

Una gran parte degli allievi venne attratta invece da inchieste più generali, e preferì una più paziente ricucitura ed un lavoro di assestamento che operasse su vari settori.

Gli argomenti più interessanti diventavano così: la nuova zona vicino al ponte che attraversa la laguna, una stazione leggermente spostata, un nuovo quartiere di alberghi di transito in prossimità dell'arrivo dalla terraferma, nuovi quartieri residenziali, nuove aree verdi, ed il risanamento delle numerose abitazioni malsane della città.

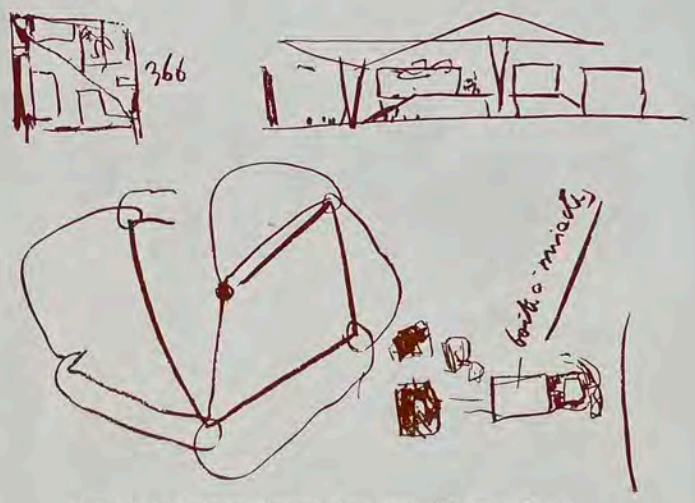
Ognuno cercava e metteva in luce i pregi e i difetti, secondo la propria preparazione, la tendenza, l'origine nazionale.

I continui « seminari », (tenuti quasi sempre in almeno due lingue) scambiavano impressioni e proposte, e lentamente, con la collaborazione efficace dei professori e dei colleghi, ognuno si impadroniva sempre più della Venezia reale, dei suoi problemi, delle sue necessità.

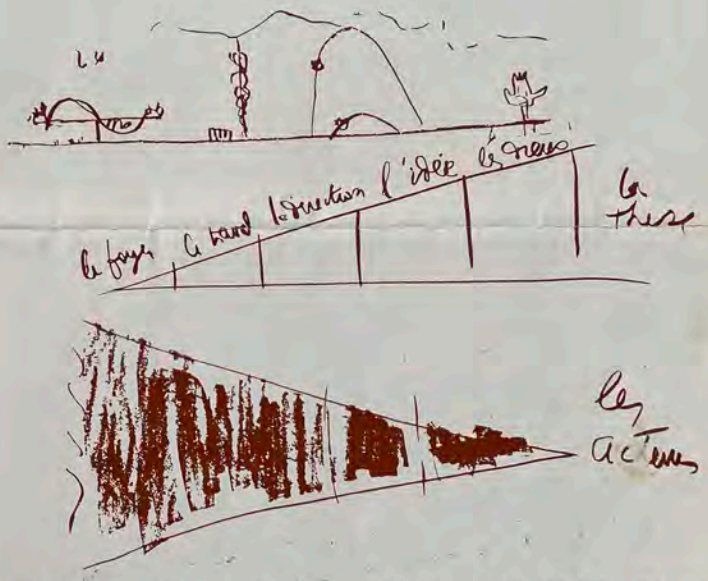
Numerose conferenze e conversazioni vennero tenute oltrechè dai quattro direttori della scuola: Albini, Gardella, Rogers e Samonà, anche dalla Trincanato e da altre personalità, fra le quali vorremmo ricordare: Argan, Astengo, Piccinato, Holford e Bottoni, che trattarono vari argomenti di urbanistica, Ragghianti che si intrattenne sulle tre arti maggiori, Zevi, Bettini e Franco su vari aspetti dell'architettura, e Van der Broek e Satou sull'architettura olandese e su quella del Giappone; inoltre vi furono discussioni sull'architettura nel quadro della conferenza dell'Unesco, con il relatore Lucio Costa.

Per la scuola, di straordinaria importanza fu la visita di Le Corbusier. Era molto atteso. Quando venne annunciato il suo arrivo per il tardo pomeriggio domenicale, gran parte della scuola si mobilitò spontaneamente alla stazione per attenderlo. Gli allievi furono ripagati dalla gioia del maestro, il quale volle attraversare a piedi la città per gustarla meglio, per discutere ed intrattenersi con tutti.

Dopo cena continuò il pellegrinaggio attraverso le piazze e sulla riva degli Schiavoni.



Disegni di Le Corbusier, illustranti alcuni punti della sua conferenza.



La sua conferenza era attesissima e l'aula era piena fino all'inverosimile; seduto sul pavimento con molti altri era Gérard Philipe, anche lui ospite in quei giorni di Venezia.

L'argomento della conversazione fu Venezia, ma per Le Corbusier si trattò di legarla a tutta la sua opera, ai suoi libri, alle sue profezie, e alle realizzazioni che sta attuando in India.

Iniziò con le impressioni locali, con l'analisi minuta dei mezzi di trasporto e delle reti viarie ed acquatiche, per esaltare le soluzioni architettoniche, per sottolineare l'umanità urbanistica di Venezia.

Ecco la piazzetta S. Marco: il limite è l'orizzonte della laguna che si confonde con il cielo, la città si afferma con le due alte colonne che portano i simboli del drago e del leone e tutto diventa unità, « le bestiaire fraternel », la famiglia, i cittadini, la città.

I piccioni si mescolano agli uomini, e le gondole, come enormi animali, si dondolano tra i battifianchi delle loro stalle.

La scala umana, persa nella maggior parte delle città moderne, qui è conservata.

Passò poi a parlare della « Divina Proporzione », del Congresso tenuto a Milano, e del suo Modulor.

Solo la conquista del bello attraverso alle proporzioni, e la creazione di centri d'arte in tutte le città dove si realizzi la sintesi delle arti maggiori, unita ad un più profondo senso della casa-focolare, ed all'eliminazione delle difficoltà create dalla circolazione meccanica nelle nostre città, può salvare la crisi del nostro tempo.

Le Corbusier illustrò poi la nuova capitale del Punjab che si sta realizzando, ed i monumenti che vi rappresentano le basi di ogni sua architettura: la giornata di 24 ore, le proporzioni; il corso del sole e la mano dell'uomo.

Il suo messaggio di fede nel progresso e nell'arte era, così, trasmesso agli studenti che dovevano svilupparlo, e che da Venezia, dove l'ambiente ne aumentava il significato, dovevano diffonderlo in tutto il mondo per soddisfare le esigenze e le speranze di tutti gli uomini.

La scuola internazionale del C.I.A.M. ha dimostrato come la nuova generazione, con l'influsso degli studi storici più aggiornati, abbia superato la mania del rinnovamento totale delle vecchie città, caratteristica di una Urbanistica ormai sorpassata.

L'interesse vivo per una città così speciale, ed il profondo desiderio di conservarne tutto il

FIG 60 : Considérations de Franco Berlanda assistant le groupe de Ricardo Porro. Dessins de Le Corbusier à l'occasion de sa conférence « À propos de Venise ». Source: Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

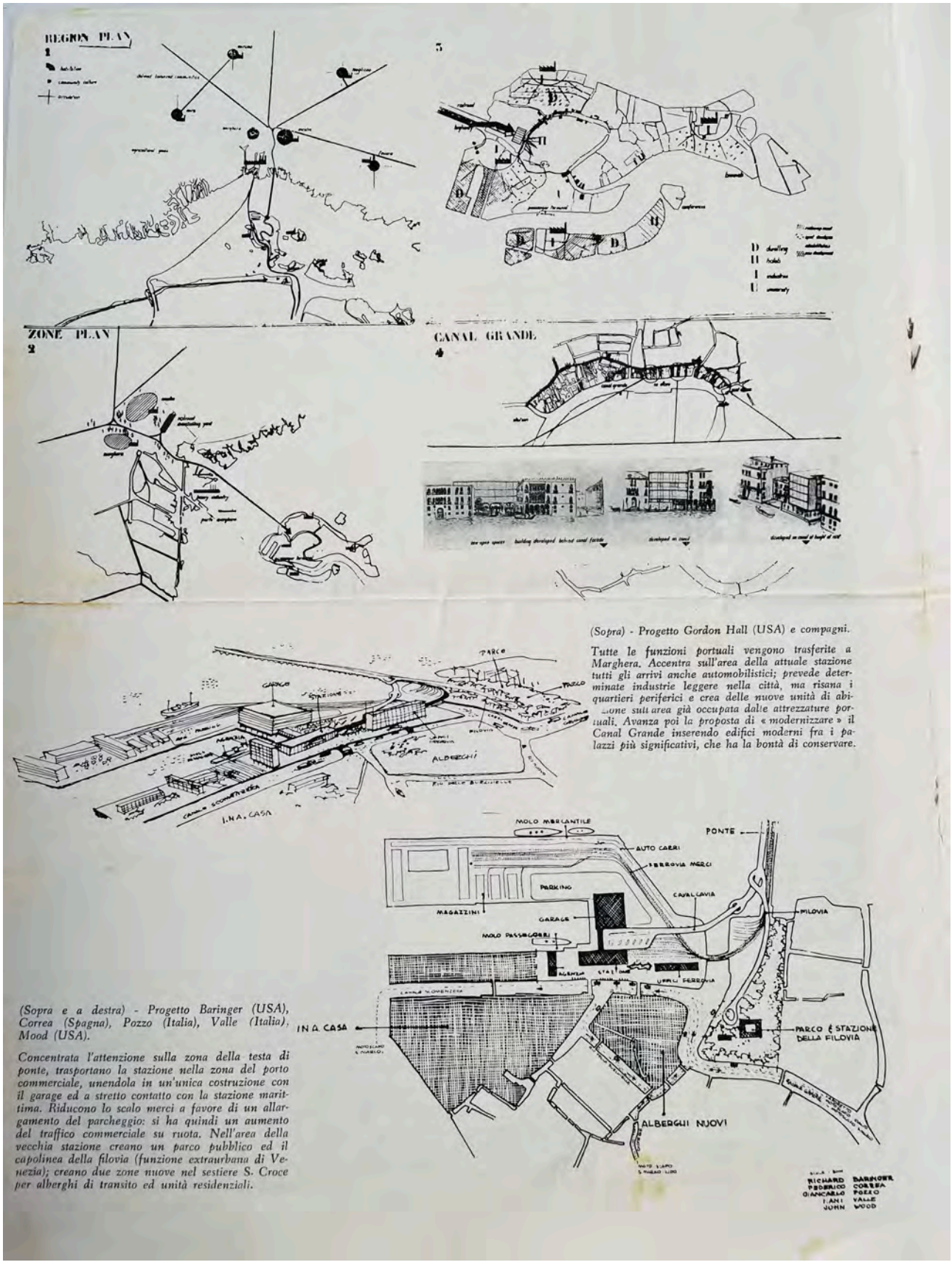


FIG 61 : Proposition du groupe de Ricardo Porro avec commentaires de Franco Berlanda. Source : Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

> Un des projets les plus intéressants est celui du groupe de Gordon Hall – dont faisait partie Ricardo Porro – qui transférait à Marghera toutes les fonctions portuaires et toutes les arrivées y compris celles des voitures étaient concentrées sur la zone de la gare actuelle. Le projet impliquait le Grand Canal également: des architectures modernes étaient insérées entre les édifices plus anciens[405].

Le résumé que donne Franco Berlanda témoigne de la naissance du futur noyau génétique de conception de la ville dont le concept déterminant est celui de l'unité de voisinage[406] pour Porro. Le premier est la création le long du pont reliant Venise à la terre ferme d'unités de voisinage qui ne sont pas des « unités d'habitation » telles que le conçoit Le Corbusier mais de petites unités de vie regroupées autour d'une école, de commerces de proximité, d'équipements nécessaires à la vie en communauté, en privilégiant la forme d'ilôts plutôt que de barres et l'échelle humaine, c'est-à-dire respectant un gabarit plus petit et une hauteur moindre. Il préconise l'éviction de l'automobile de la zone d'habitation. C'est la définition qu'a donné Clarence Perry à l'unité de voisinage, la plus stricte, où le voisinage est envisagé dans une conception communautaire, dont la famille constitue la cellule fondatrice, que retiendra Porro. La *neighborhood unit* de Perry fixe le nombre d'habitants ainsi que la taille du quartier, déterminée par l'éloignement maximal par rapport au centre communautaire (le plus souvent l'école) qui en marque le cœur. Elle instaure une séparation et une hiérarchie entre voies automobiles et piétonnes, préconise, enfin, la présence du « vert » indispensable à son « unité visuelle »[407]. La proposition de Porro inclut une réflexion du bâti au niveau de l'unité de voisinage, pensé comme un système communautaire vivant, aux échelles différenciées plutôt que comme un agrégat de « machines à habiter ».

Ricardo Porro et son groupe font valoir « l'influence délétère du point de vue social du tourisme [408]», admirent la valeur sociale des *sestieri*, des paroisses, des communautés autonomes, qu'ils prétendent préserver – et même développer – et craignent que le tourisme ne les détruise. D'autre part, ils tiennent à préserver l'idée de la ville-archipel qui se modèle depuis la création du pont au 19ème siècle, se ramifie et s'articule autour de l'espace lagunaire en cherchant à créer d'autres îles le long du pont. En effet, en septembre 1984, lors d'un entretien avec Patrice Goulet, Porro lui dévoile son amertume et ses regrets dans la revue *Architecture d'Aujourd'hui* :

> Je me souviens que, lors de la session de l'école d'été des C.I.A.M à Venise en 1952 – j'avais été un des 60 étudiants choisis pour y participer – cette idée de créer des îles le long du pont avait paru à tous les enseignants insupportable. Je n'ai cessé d'y penser depuis et devant le développement de la zone industrielle de Mestre et de la ville complètement polluée qui la jouxte, devant la déchéance simultanée de Venise qui se dé

---

[405] Ciccarelli, L. and Melhuish, C. (eds). 2021. *Post-war Architecture between Italy and theUK: Exchanges and transcultural influences*.- London: UCL Press, p. 117.

[406] Gropius avait présenté le concept lors de sa conférence de La Havane. Cependant, l'unité de voisinage peut s'entendre différemment. À la version de Gropius, dont Le Corbusier se rapproche (voir Plan voisin et autres) s'oppose la vision de Bardet, qui diffuse sa propre interprétation de ce concept issu de l'école de sociologie de Chicago.

[407] Appliquée à Radburn (New York, 1928-1933), l'unité de voisinage, d'instrument de planification tend par la suite à devenir un modèle urbain, reproductible et identifiable. Cette transposition de la notion, sa codification en une série de critères quantifiables, s'accompagne d'une perte des contenus sociaux du voisinage tels qu'ils étaient formulés par l'école de Chicago.

[408] Franco Berlanda, *Conziderazioni sulla scuola estiva CIAM a Venezia,op.cit.*

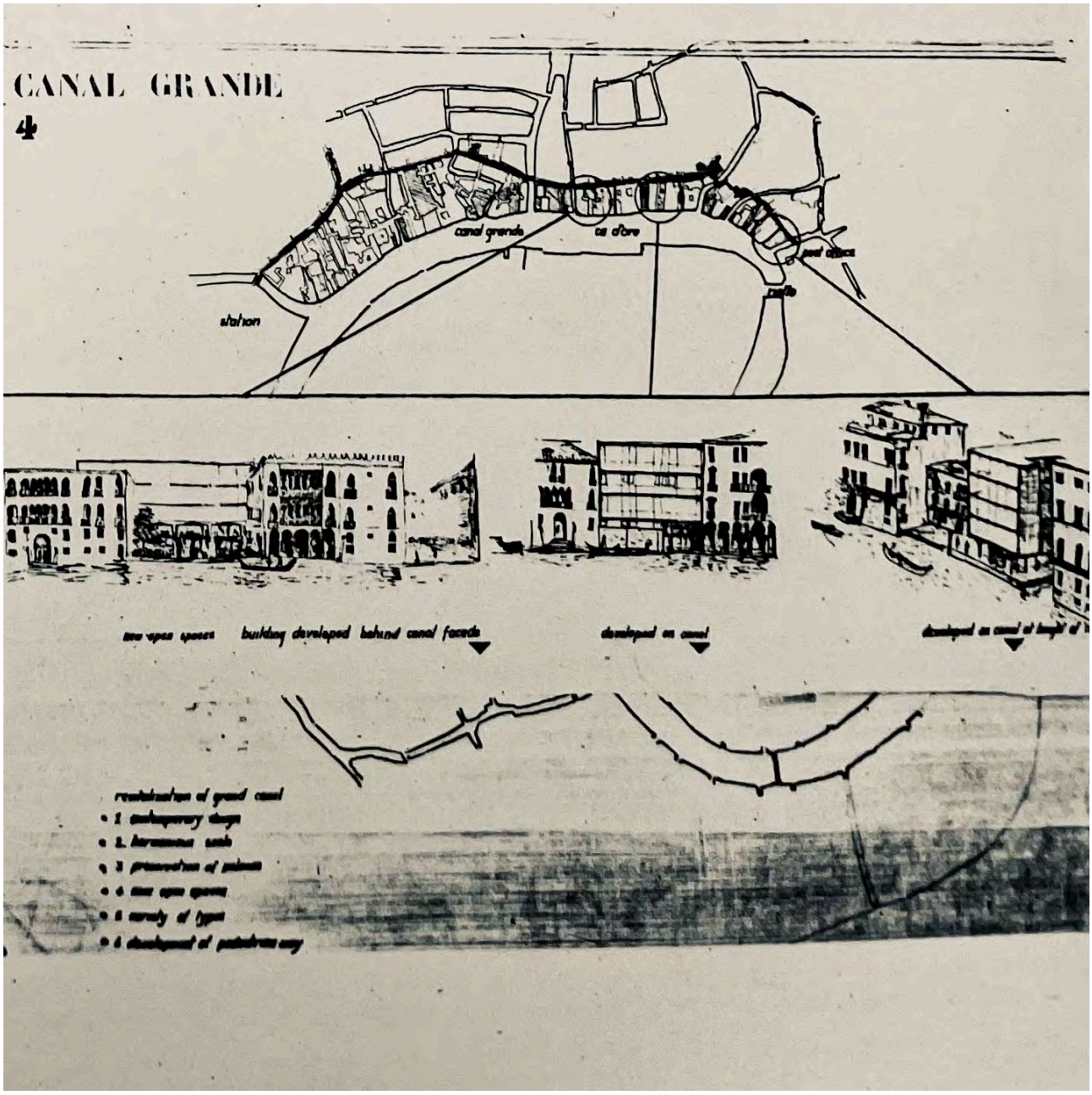


FIG 62 : Proposition du groupe de Ricardo Porro : insérer des bâtiments modernes sur le Grand Canal. Source : Feuillet Egle Trincanato. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

peuple et perd toute sa sève, cette idée m'apparaît toujours comme la solution la plus logique: elle aurait permis d'amener la voiture à moins de 150m des logements tout en préservant tous les avantages de Venise, les rues piétonnes et les canaux pour les *vaporetto*. Elle aurait permis à la ville ancienne d'exister au XXème siècle comme la tête d'une métropole et non comme la banlieue de Mestre ou un simple décor pour touristes[409].

Le second élément se dégageant de la proposition du groupe de Ricardo Porro est décrit par Berlanda en ces termes:

« la proposition de modernisation du Grand Canal est avancée par le groupe en insérant des bâtiments modernes parmi les palais les plus significatifs, qu'il a la bonté de conserver [410]».

Le groupe propose ainsi l'intégration de bâtiments modernes [FIG 53 et 54] comme tentera de le faire à Venise Franck Lloyd Wright l'année suivante avec son projet pour la Fondation *Masieri.* Celui-ci, exposé pour la première fois aux Etats-Unis en 1953, ne sera pas choisi au grand dam de certains architectes comme Bruno Zévi[411] ou Sergio Bettini[412] et après une polémique et un débat décrit dans un petit ouvrage intitulé *Wright et Venise* suivi d'un texte *Petite histoire du Mémorial Masieri que Frank Lloyd Wright n'a pas construit à Venise* par Troy Michael Ainsworth[413] dont la thèse portait sur le même débat. L'incipit de cet ouvrage renseigne sur ce problème:

L'importance de Frank Lloyd Wright fut très tôt comprise en Europe; mais seulement par quelques esprits d'avant-garde, qui, du fait de leur propre évolution, s'étaient déjà familiarisés avec une vision « organique » de l'architecture, et étaient en mesure, alors, de comprendre ce message. En dehors de ce petit nombre, il ne fait pas de doute que Wright a du surmonter quelques difficultés – qui peuvent aujourd'hui sembler étranges – pour être vraiment compris en Europe, et tout particulièrement en Italie[414].

Il est probable que ce débat ait été d'actualité lors de l'école d'été, puisque Gino Valle, Jeune architecte brillant, travaillant aux côtés de Scarpa, alors jeune assistant de l'école, il est blessé dans un accident de la route aux Etats-Unis en Juin 1952 – l'école d'été se déroule en septembre 1952 – alors qu'il accom-

---

409 Emission de François Chaplin sur France Culture, *op. cit.*

410Franco Berlanda, *op.cit.* « *Avanza poi la proposta di modernizare il Canal Grande inserando edifici moderni fra i palazzi piu significati, che ha la bonta de conservare »*

411 Voir à ce sujet Bruno Zevi, "*Una moderna ca' d'oro divide gli italiani: la palazzina di Wright 'in volta de canal'*" [A modern Ca' d'Oro divides the Italians: Wright's palazzina 'in volta de canal']. *Cronache di architettura: Da Wright sul Canal Grande alla Chapelle de Ronchamp* (Bari: Laterza, 1970), 51. Zevi's essay was originally published in the June 8, 1954 issue of *Cronache*, a publication that Zevi regularly contributed essays on architecture.

412 Sergio Bettini donne une conférence intitulée « *Dissolution de l'espace plastique dans l'art de la fin de l'antiquité. Quelques analogies avec le mouvement moderne* » lors de cette école d'été.

413 Voir à ce sujet la thèse *Modernism contested: Frank Lloyd Wright in Venice and the MasieriMemorial debate* by Troy Michael Ainsworth, Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, mai 2005.

414 Sergio Bettini, *Venise et Wright,* « Venezia e Wright », *Tempo e forma , scritti 1935-1977,* a cura di Andrea Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1996, p. 7.Ce texte est paru pour la première fois dans la revue *Metron* IX, 49-50, 1954, p. 14-26.

pagnait Angelo Masieri qui décèdera dans l'accident, avant de pouvoir échanger avec Wright de son de son projet de maison et d'atelier sur le Grand Canal. Masieri l'avait rencontré en juin 1951 et avait vu l'exposition « *Sixty years of living architecture* » consacrée à son oeuvre. « Ce que représente une exposition de Wright, non seulement pour l'Italie mais pour l'Europe, tout architecte et toute personne cultivée le comprend [415]». écrit alors Bruno Zévi. C'est la même exposition itinérante qu'avait vu Ricardo Porro à Paris en avril 1952.

S'en suit une polémique: la Commission vénitienne des bâtiments empêche Wright de construire à Venise. Guido Zucchoni avance à l'occasion d'un article en 2014:

> Dans les années cinquante et soixante, ce type de défi requiert l'attention de certains des architectes les plus renommés du monde : Frank Lloyd Wright, Le Corbusier et Louis Kahn se confrontent à des projets délibérement modernes qu'il s'agit d'insérer dans un contexte dominé par la tradition. Ce sont des épisodes bien connus, mais souvent banalisés à partir de l'interprétation courante qui voit, dans les « Venises interrompues » et dans les « Venises possibles », le reflet d'une confrontation entre la portée de l'innovation et une ville hostile à toute hypothèse de changement. Il s'agit en fait d'événements séparés qui influent de manière variable sur une réalité vénitienne depuis longtemps habituée à discuter et à se diviser face à des propositions non conformistes[416].

Construire sur le grand canal est alors pour certains une absolue incongruité. Les enseignants de l'IUAV, dont Sergio Bettini qui prend fait et cause pour le Mémorial *Masieri,* ne sont pas entendus. Son plaidoyer « Wright et Venise »[417] est un vibrant appel au génie vénitien ancestral qui selon lui, en refusant Wright, signe son arrêt de mort et sa progressive muséification. En ce qui concerne l'architecture *stricto sensu*, Guido Zucconi avance que « la confrontation avec les facteurs environnementaux préexistants » trouve des adeptes surtout parmi les professeurs de l'Institut d'architecture.

Franco Berlanda, assistant de l'équipe de Ricardo Porro fait cette remarque dans son article de la Revue *Prospettive* :

> une certaine division parmi les étudiants s'est produite lorsqu'un groupe a commencé à affirmer que pour préserver le patrimoine culturel et social vénitien, il était nécessaire de libérer la ville de toutes les industries, de toutes les installations portuaires, dont les chemins de fer, et la connexion automobile. [418]

Il s'agit du groupe de Schein [FIG 57] qui « coupe les jambes » à Venise comme le dessine Giancarlo de Carlo [FIG 58], à l'occasion d'un dessin que Schein avait proposé de réaliser à certains participants

---

[415] Troy Michael Ainsworth, *Petite histoire du Mémorial Masieri que Frank Lloyd Wright n'a pas construit à Venise,* Editions de l'éclat, Paris, 2013.

[416] Guido ZUCCONI, « Plans et projets pour une ville en mutation », *Laboratoire italien* [Online], 15 | 2014, Messo online il 27 octobre 2015, consultato il 13 janvier 2022. URL : http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/832 ; DOI : https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.832.

[417] Sergio Bettini, *op.cit.*

[418] « *una certa divizione fra gli studenti si verifico quando un gruppo incomencio a sostenere che per conservare il patrimonio culturale e sosciale veneziano bisognava liberare la citta da tutte le industre, da tutte le istallazioni portuali, da qualle ferroviari, e dal collegamento automobilistico ».* Traduction de l'auteure dans le texte.

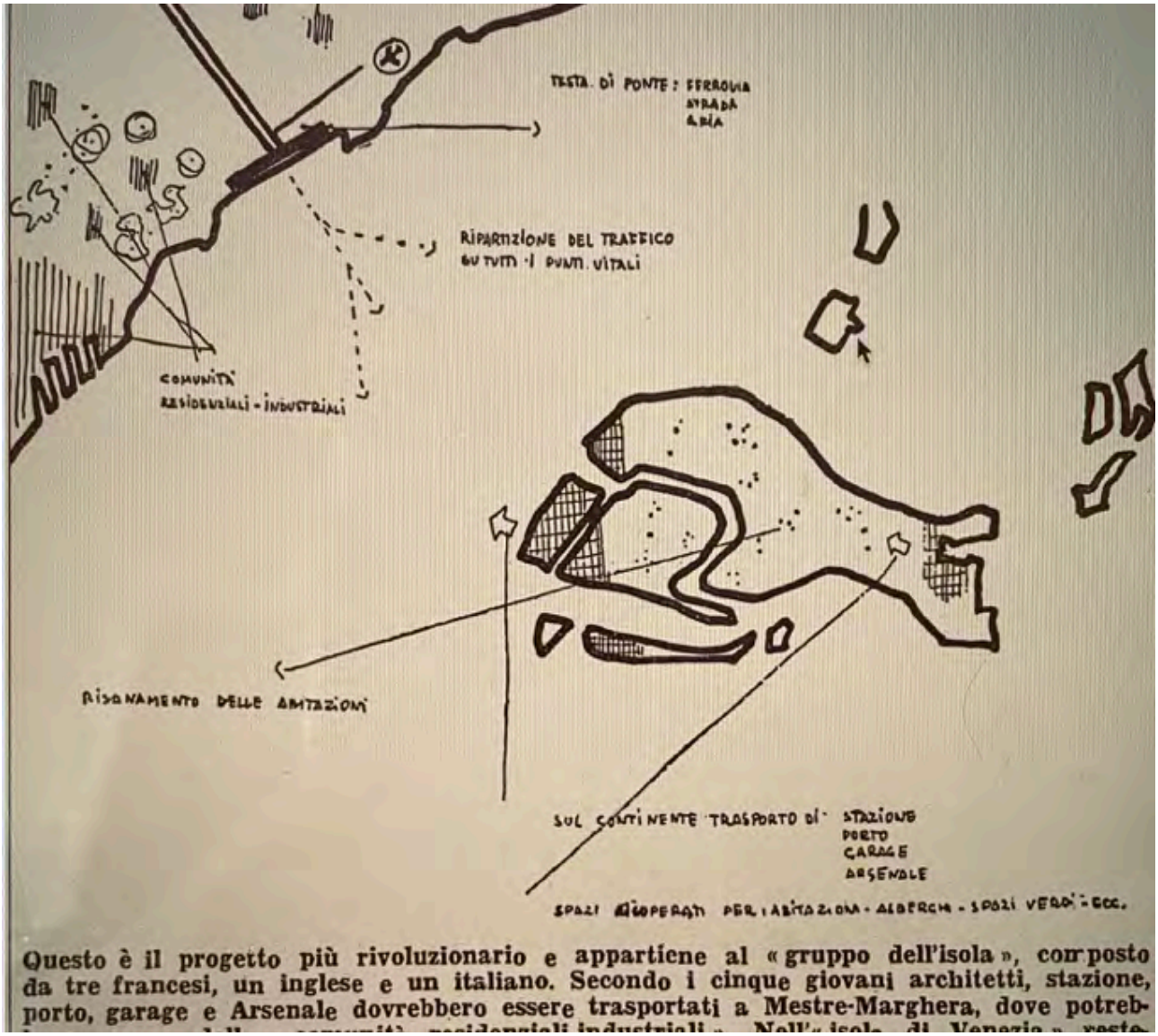


FIG 63 : Projet du groupe d'Ionel Schein baptisé « gruppo dell'isola ». Source: "Gazzettino Sera", giovedì 2 - venerdì 3 ottobre 1952 (FRAC).

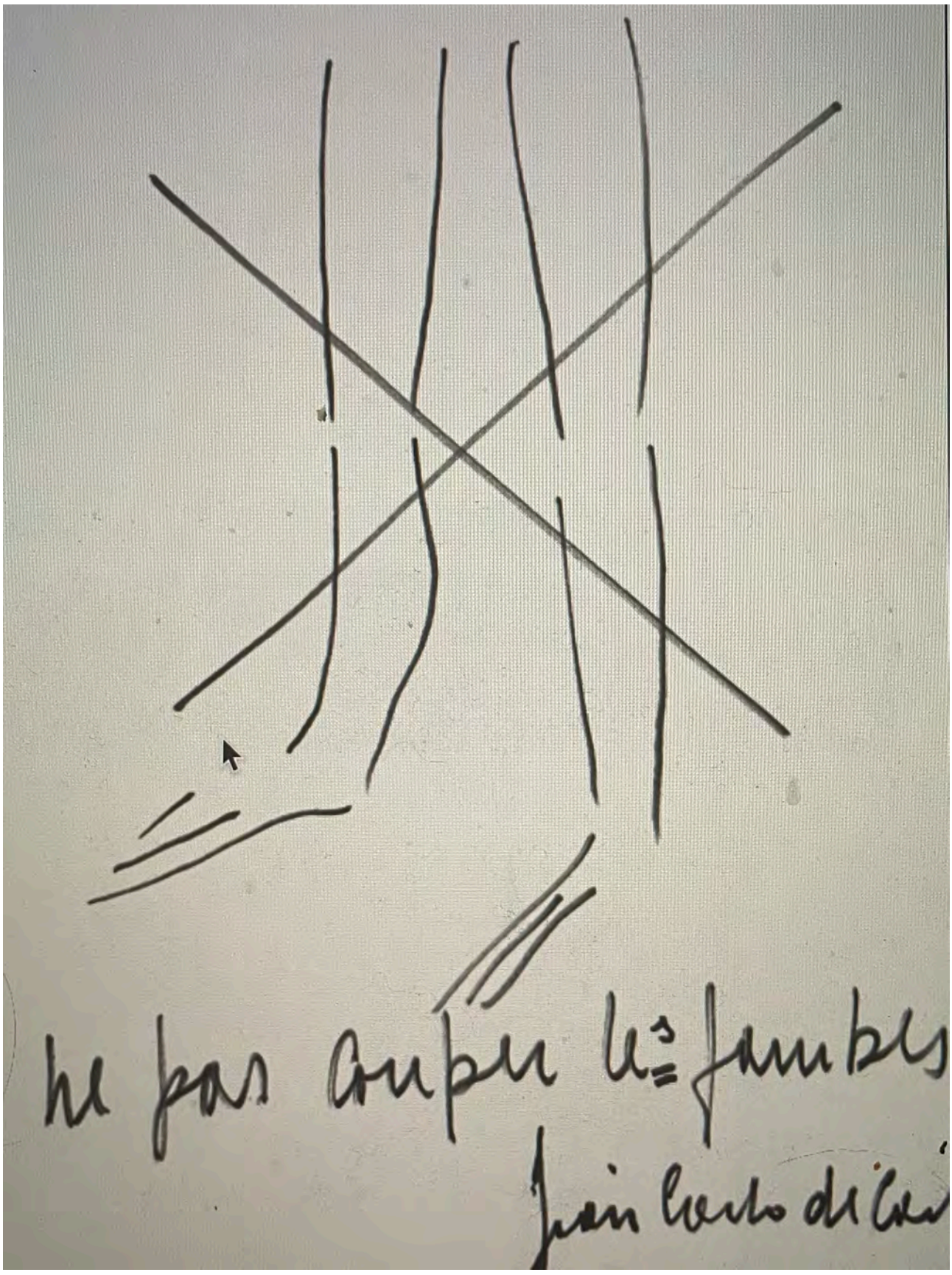


FIG 64 : Croquis de Giancarlo di Carlo en réaction au projet de Schein. Source : Ionel Schein, *Journal de l'école d'été de Venise,* 1952. Fonds Ionel Schein du FRAC Centre Orléans. Non répertorié.

de l'école. Schein se plaint de « s'être fait engueuler par tout le monde ». Il déplore que beaucoup sont à Venise et en profitent sans vraiment savoir ce qu'ils viennent y faire[419] [FIG 57].

II.III.IV À l'orée de la *continuita*

À ce stade, Le Corbusier n'est toujours pas présent. Il arrive le 21 septembre vraisemblablement pour la Conférence de l'UNESCO qui se tient à Venise du 22 au 28 septembre dont il est vice-président et au cours de laquelle il débattra sur la synthèse des arts avec Lucio Costa. Schein témoigne dans son journal du fait qu'ils ont été en charge d'aller le chercher à la gare et qu'ils l'ont accompagné à travers Venise tout en écoutant « ses remarques ridicules »[420]. Ils assistent le 22 septembre à l'inauguration de la *Conférence de l'Unesco*[421] et continuent ensuite de plancher. Schein considère que Rogers émet des critiques envers les réponses d'un problème qu'il a lui-même mal posé et qu'il veut rester dans « une réalité vitale » de Venise[422]. Il semble que Rogers ait du mal à présenter le problème aux étudiants et qu'il soit déjà dans la logique de *Continuita*. Le thème abordé est particulièrement difficile et préfigure son concept de *preesistenze ambiantali.* À l'occasion d'un hommage en 2000 à l'un de ses anciens amis étudiants de l'*école des ingénieurs et des architectes* de La Havane, Nicolas Quintana, Ricardo Porro dira :

> Nous n'avons jamais oublié l'enseignement de Rogers, bon architecte, très grand professeur milanais à qui Nicolas Quintana se référait également. Je me dois de le dire aux jeunes architectes qui doivent créer des oeuvres de qualité en respectant le « *preesistenze ambientali* », de façon à respecter l'héritage que nous avons reçu et de le transmettre à mon tour[423].

Schein déclare que la conférence de Rogers est « assez superficielle et maladroite » et que les « 4 grands » (Le Corbusier, Wright, Mies, Gropius) y sont divisés. Il déplore que les jeunes doivent suivre leur méthode sans pouvoir en proposer d'autres[424]. Une rébellion se fait déjà sentir lors de cette école. Même si Schein semble le plus révolutionnaire et le plus critique, il n'en reste pas moins que cet enseignement permet d'esquisser les prémices d'un débat riche qui fera naître à la fin des années 1950 en France, le Team X et en Italie la *Tendenza.* Rogers en 1952 poursuit sa réflexion théorique et s'apprête à être le rédacteur en chef de la Revue *Casabella Continuita.* Le studio BBPR de Milan parviendra par son

---

[419] Voir extrait du 19 septembre du journal de Schein. FIG 57.

[420] Voir extrait du 21 septembre du Journal de Schein. FIG 57.

[421] Cette conférence dure une semaine du 22 au 28 septembre 1952. Elle est l'occasion de travailler sur l'idée d'une synthèse des arts. Le Corbusier est le vice-président. de la commission chargée de la conférence.

[422] Voir extrait du 22 septembre du Journal de Schein. FIG 57.

[423] Ricardo Porro, « Nicolas y la Trinidad » , in Homenaje a Nicolas Quintana, revista *Encuentro de la cultura cubana*, n°18, 2000, p. 49.

[424] Voir extraits du 22 septembre du Journal de Schein. FIG 57.

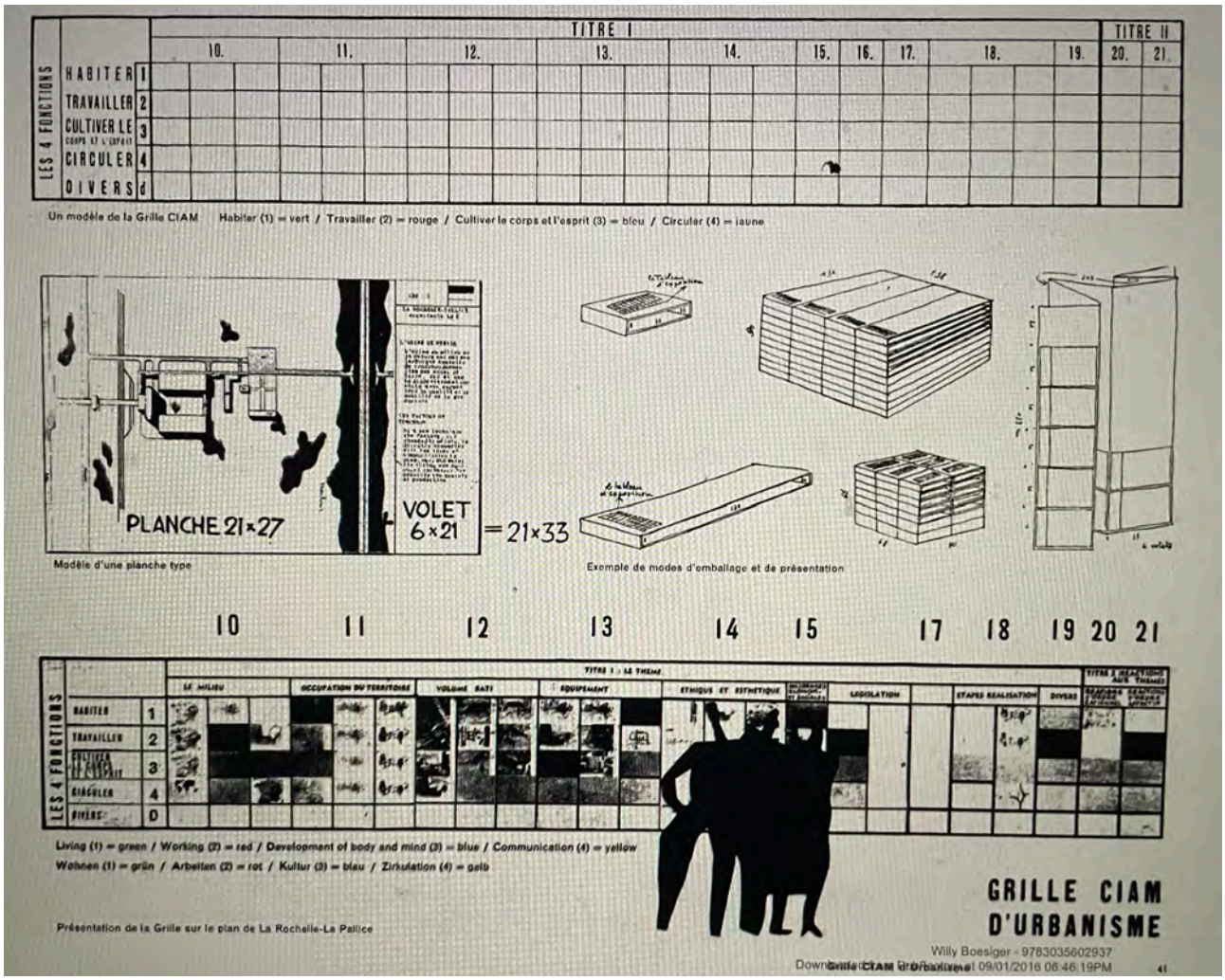


FIG 65 : Modèle de Grille C.I.A.M d'urbanisme et modèle de planche type du Groupe ASCORAL (Le Corbusier, Pierre Winter, André Sive, Pierre Jeanneret, Wladimir Bodiansky, André Wogenscky, Georges Candilis) 1947. Source : Archives IUAV. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

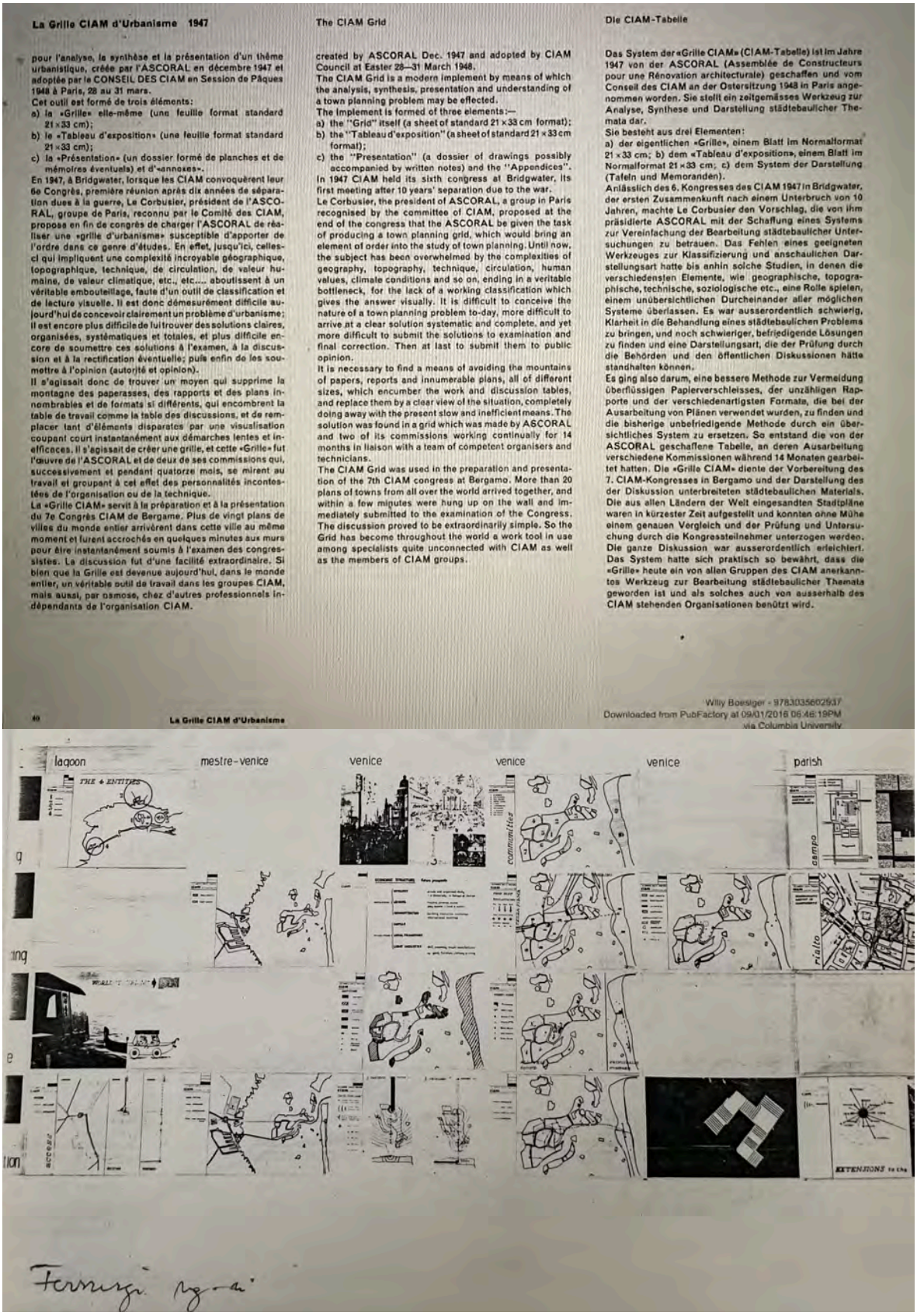


FIG 66 : Présentation des caractéristiques de la grille. Source : Willy Boesinger, *Columbia University.*
FIG 67 : Rita Ruprecht, John Smith, Jan Stockla, Pietre Tauber, Alan Wightman tentent de remplir la grille CIAM : *Living, Working, Care of the body and the spirit, circulation.* Source : Archives I.U.A.V. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

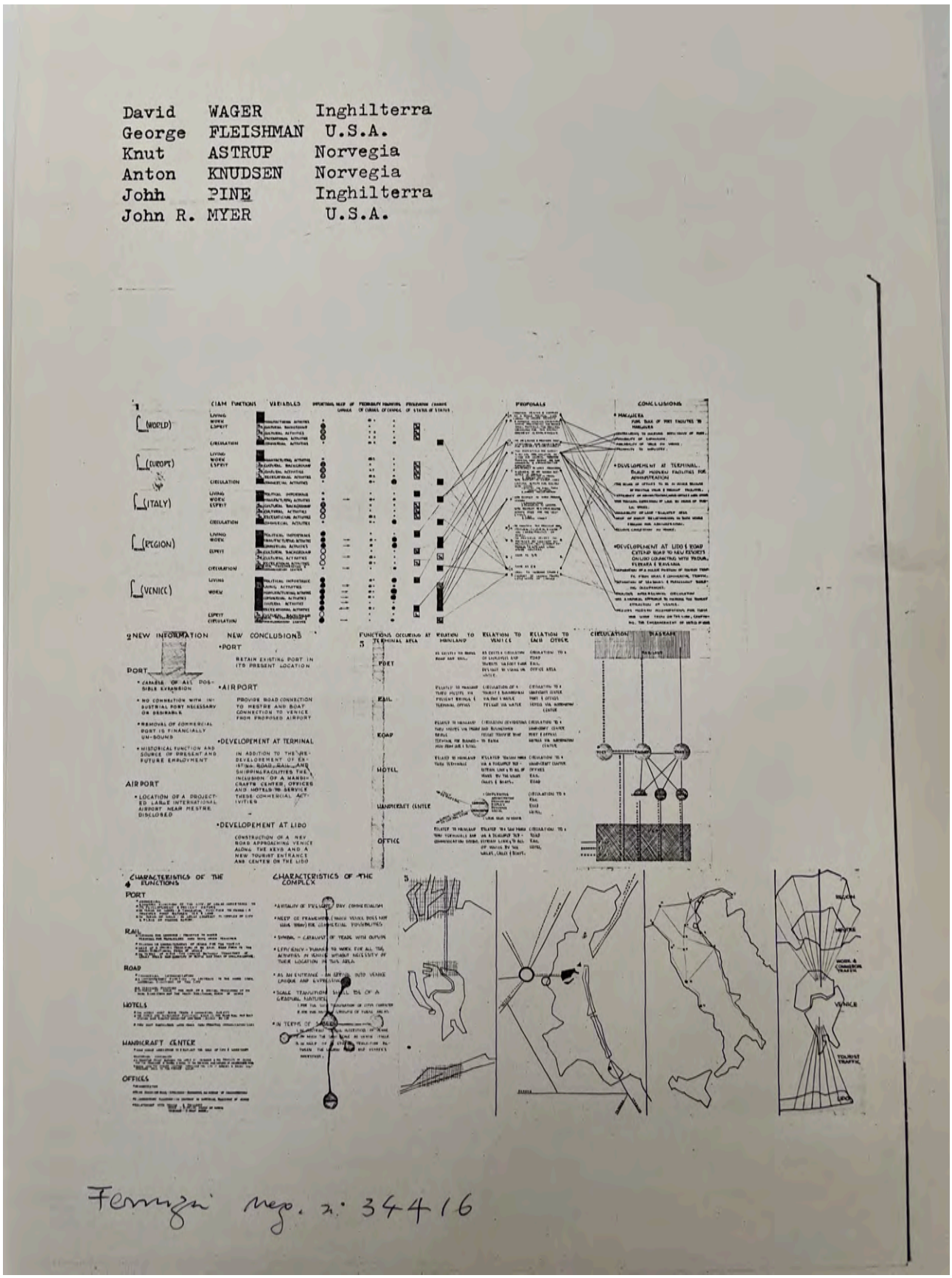


FIG 68 : Proposition du groupe de David Wager. Source : Archives I.U.A.V. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

travail critique à se placer au centre des problèmes liés à l'architecture moderne, avec un corpus théorique basé sur l'équilibre entre *invenzione* et *preesistenze ambiantali* et le refus de la *tabula rasa.* Les écrits théoriques de Rogers comprendront notamment l'article *Le Resistenze ambientali*, dans lequel il plaide pour le respect de l'histoire et la prise en compte du contexte d'un lieu, ce qui est pour lui une base importante de l'architecture contemporaine. Il s'efforcera ainsi « d'ancrer le propos de sa revue dans une sorte de bilan critique de l'héritage du Mouvement moderne, dont les deux maîtres sont pour lui Walter Gropius et Le Corbusier[425] » ce qui marquera le débat architectural en Italie et en particulier celui du Congrès CIAM d' Otterlo en 1959.

> Ernesto Rogers hablaba siempre de la *preesistenza ambientale*. Como docente me metió en la cabeza lo que significa este término: el hecho de que uno va a construir en un lugar en donde existen cosas y también gente (...) Puede ser un paisaje urbano o un paisaje natural (...) Eso es *preesistenza ambientale*. Para mí, esto es fundamental[426].

II.III.V Critique de l'application de la grille de la Charte d'Athènes

Le journal de Schein témoigne des difficultés qu'ont pu rencontrer certains groupes pour appliquer la grille C.I.A.M, exercice demandé par les dirigeants de l'école au début puis à la fin, hommage au maître sans aucun doute qui ne va pas tarder à arriver à Venise. Schein considère que c'est un exercice absurde, que la grille doit être considérée comme un outil de travail et que cet outil semble être assez discuté. D'autre part, les 60 personnes qui travaillent sur le sujet choisi, relier Venise à la terre ferme, ne peuvent, selon lui, aboutir à un projet valable du fait de leur grand nombre[427].

L'équipe de Porro semble être de cet avis puisqu'aucune grille émanant des deux groupes n'a été consignée. Le projet doit en effet être soumis aux quatre fonctions (Habiter, Travailler, Se récréer, Circuler). C'est durant le Congrès de Bridgwater en 1947, dominé par Le Corbusier, que l'équipe de l'ASCORAL avait proposé la grille CIAM, un système d'organisation graphique utilisé pour l'élaboration de projets urbanistiques [FIG 65 et 66]. Eric Mumford nous donne des informations précises sur cette grille :

> C'était un système qui permettait d'organiser graphiquement des informations sur des projets d'urbanisme suivant un tableau composé de 120 cases (5 X 24). Le tableau pouvait se lire de façon verticale suivant cinq thèmes ou quatre fonctions plus « divers » et de façon horizontale suivant neuf thématiques principales: milieu, occupation du territoire, volume bâti, équipements, éthique et esthétique, influences économiques et sociales, législation, phases de réalisation et divers[428].

---

[425] Jean-Louis Cohen, « Ernesto Nathan Rogers et la révision du mouvement moderne » in *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*, Mardaga, Paris, p 95.

[426] Ricardo Porro, lors d'un entretien mené par Óscar Rueda et María José Pizarro à París en Janvier 2012.

[427] Voir l'extrait du 29 septembre du Journal de Schein. FIG 57.

[428] Eric Mumford, *The CIAM Discourse on urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge, London, 2000, p. 181.

Rita	RUPRECHT	Svizzera
John	SMITH	Inghilterra
Jan	STOCKLA	Olanda
Pieter	TAUBER	Olanda
Alan	WIGHTMAN	Inghilterra

Per Venezia e la sua laguna (Murano,Burano,Torcello,Chioggia,Mestre,Marghera) c'è possibilità di sviluppo di una vita che hanno in sè per le loro particolari caratteristiche. Si pensa cioè che Veneziasia strettamente collegata alle altre comunità pur mantenendosi ben distinte. In Venezia insulare ci dovrà essere equilibrio nella sua struttura economica fra le attività intellettuali e le altre attività necessarie alla sua vita.
Comunicazioni efficienti tra Venezia ed il continente? Rapida congiunzione tra Venezia insulare e la terraferma a mezzo di un metro, che attraversando la laguna ed il Canal Grande arriverà fino al Lido. Il porto commerciale viene tolto da Venezia e portato a Marghera in prossimità della zona industriale. Nella zona riscattata si prevede un quartiere residenziale _ risanamento radicale delle attuali abatazioni con riorganizz zioni degli spazi per la vita di Venezia.

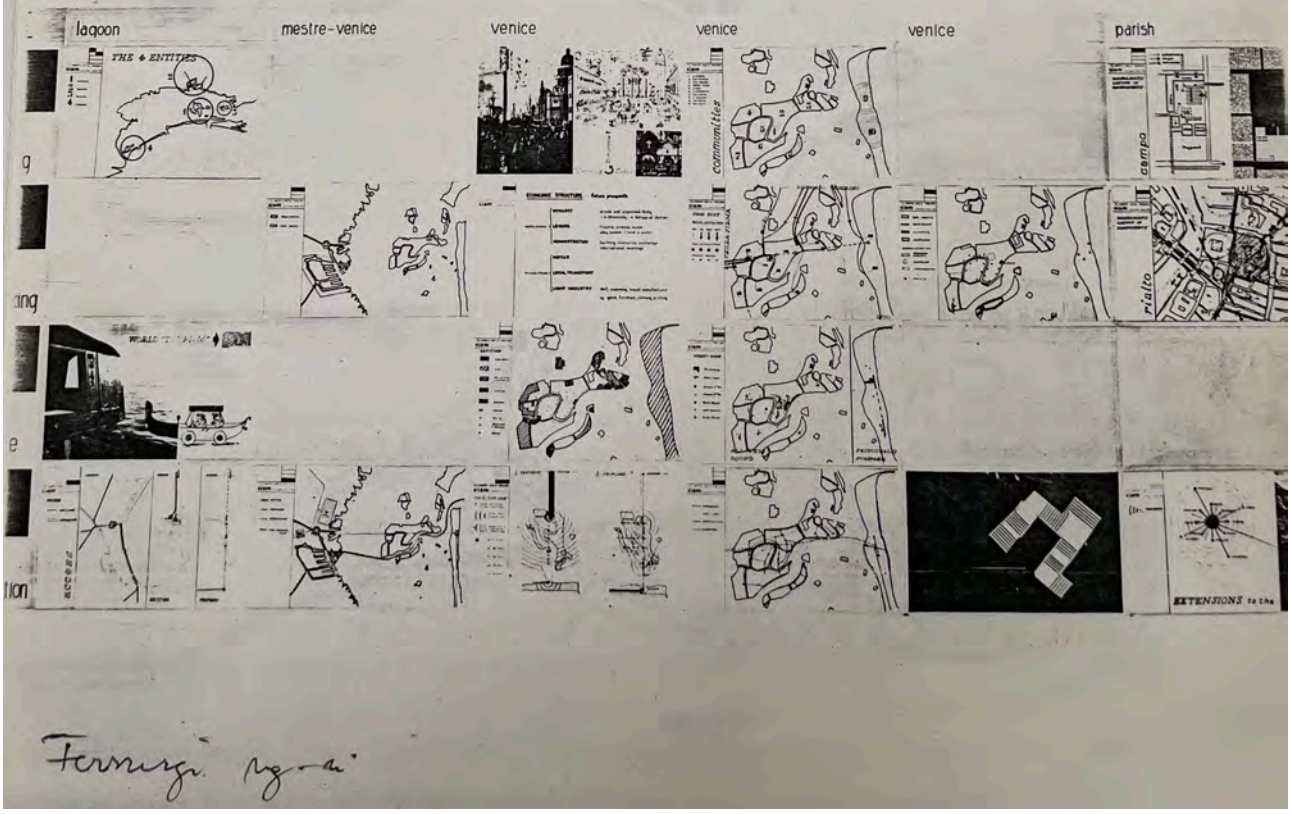


FIG 69 : Proposition du groupe de John Smith. Source : Archives I.U.A.V. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

Certains groupes ont suivi scrupuleusement le système de grille. C'est le cas pour l'équipe de Wager, Fleishman, Astrup, Knudsen, Pine et Meyer [FIG 68] dont la grille a été archivée par Egle Trincanato et celle constituée de Ruprecht, Smith, Stockla, Tauber et Wightmann [FIG 69]. Celle de Vittorio Gregotti constitué de John Turner[429], Michael Burton, Patrick Crooke et William Ollis [FIG 70] se propose de réguler le tourisme et de ne pas insister sur le caractère exceptionnel de la ville de Venise afin d'éliminer ses aspects négatifs sur la ville. D'autre part, Gregotti met déjà l'accent sur la notion de territoire.

Cette grille présentait l'avantage de poser un cadre indispensable au débat, y compris sur sa propre pertinence. D'emblée, le choix des fonctions et le parti pris consistant à s'en tenir à la grille des C.I.A.M ont alimenté la controverse. Comme l'avance Franck Gintrand, la lettre que Mumford avait adressée à José Luis Sert en 1944 pour justifier de ne pas préfacer son ouvrage *Can our cities survive,* promoteur de la Charte d'Athènes, résume assez bien « une opposition où se mêlent déjà à cette date l'incompréhension et l'hostilité entre équipes [430]» :

> Les quatre fonctions de la ville ne me semblent pas couvrir adéquatement le terrain de l'urbanisme : le logement, le travail, les loisirs et les transports sont tous importants. Mais qu'en est-il de la fonction politique, éducative et culturelle de la ville ? (…) Les organes de l'association politique et culturelle sont, de mon point de vue, les marques distinctives de la ville : sans eux, il n'y a que la masse urbaine… Je considère leur omission comme le principal défaut de l'urbanisme de routine ; et leur absence du programme du C.I.A.M. presque inexplicable[431].

Sur l'ensemble des propositions archivées, seules celle de l'équipe de Ricardo Porro et celle de Schein ne présentent pas les quatre fonctions ou en tout cas, n'est pas présentée selon la grille C.I.A.M. Cela ne veut pas dire cependant que les quatre fonctions n'ont pas été pensées puisque les dessins et le résumé de Franco Berlanda concernant la proposition de l'équipe de Porro sont axés sur l'habitat, la circulation, le travail (industries et installations portuaires). Sont mentionnées également les universités et la notion de communauté. La dimension culturelle y est associée. Sans doute le fait de matérialiser cette grille a contrarié certains étudiants dont Schein qui n'en comprend pas la finalité[432] :

---

[429] John Turner sera connu pour son engagement dans le logement et le développement urbain des pays sous-développés.- Voir à ce sujet Oyón, José Luis, et Marta Serra-Permanyer. « John Turner, un architecte geddesien », *Espaces et sociétés*, vol. 167, no. 4, 2016, pp. 43-61. Gaston Bardet précise bien ce qu'apporte Geddes : « […] le premier à étendre à la région le *survey* (littéralement arpentage) l'enquête sur place » (Bardet, (1945) 1975). Bardet qui enseigne la didactique geddesienne après-guerre à Bruxelles s'insurge longtemps contre « les prétendus urbanistes qui n'ont jamais marché à pied » (Cohen, 1978). Gaston Bardet (1907-1989), urbaniste formé par Marcel Poëte et par les écrits de P. Geddes, il défend un urbanisme culturaliste ou traditionnaliste en opposition à un urbanisme moderniste.

[430] https://chroniques-architecture.com/de-la-charte-dathenes-concept-de-fonction-urbaine-et-zonage/

[431] Michel Raynaud et Pauline Wolff, *Design urbain : approches théoriques Volume 2 Fondements de l'Urban Design,* Trames, 2012. https://observatoire-ivanhoe-cambridge.umontreal.ca/wp-content/uploads/2021/09/2012-raynaud-wolff-du-vol2-1.pdf

[432] Plus tard, Team 10 se révoltera contre les rationalisations « *tabula rasa* » de la grille CIAM de Le Corbusier qui préoccupait encore Ascoral en 1952.

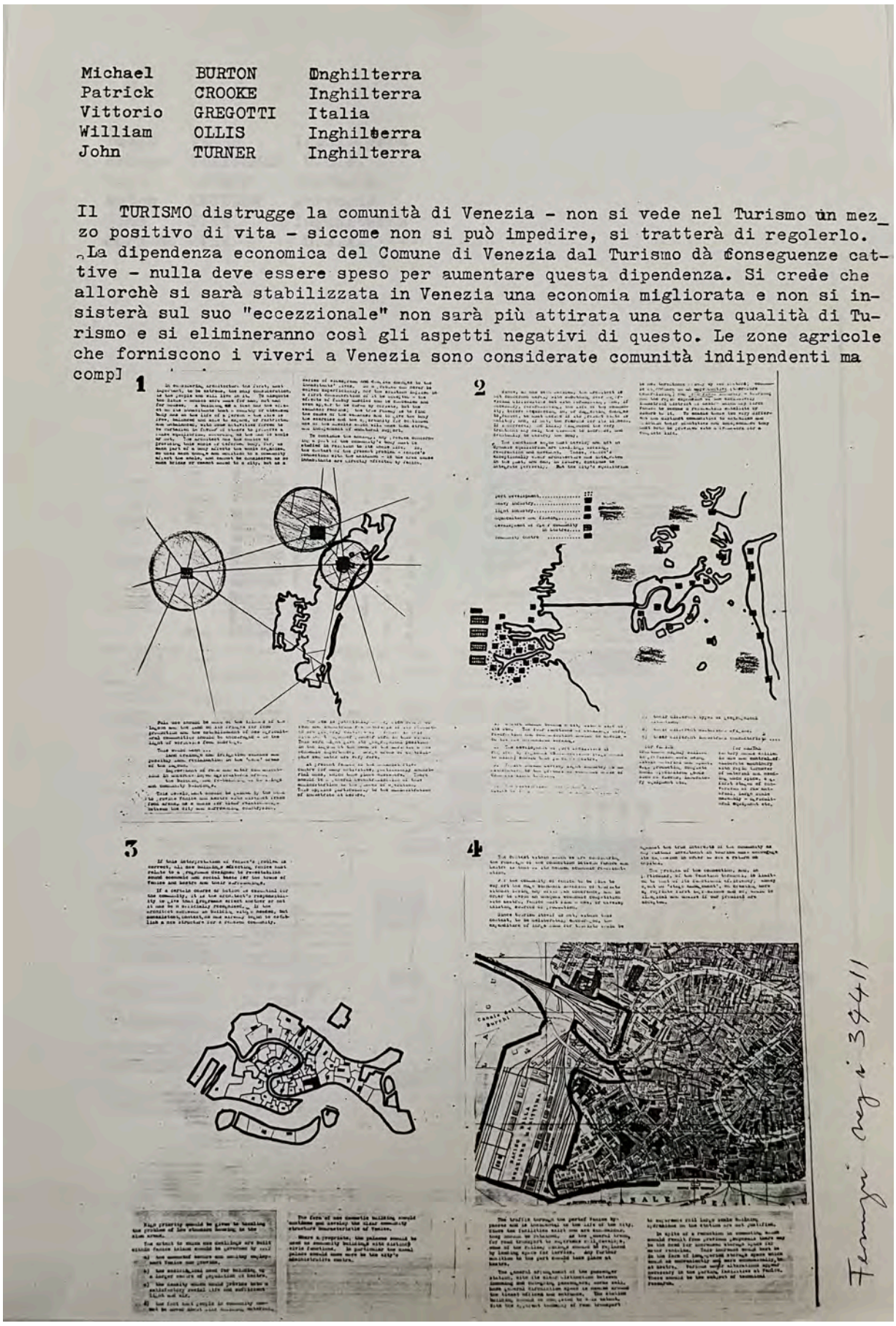


FIG 70 : Proposition du groupe de Vittorio Gregotti. Source : Archives I.U.A.V. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

Il est intéressant de noter la réflexion de Carlo Enrico Rava [433], membre des C.I.A.M et directeur de la revue *Prospettive* qui déclare, à la suite du rapport de Franco Berlanda sur l'ensemble des propositions de groupe [434] :

> Au regard des différents projets, il est important de reconnaitre la qualité des analyses élaborées et l'intelligence des solutions mais il faut relever qu'une partie des différents concepteurs a oublié (ou insuffisamment considéré) une donnée essentielle, c'est qu'il ne s'agissait pas de n'importe quels problèmes de ville générique mais bien de Venise, c'est-à-dire d'une sorte de miracle vivant, très fragile, dont l'intangibilité absolue en tant qu'elle renvoie à l'ensemble de la structure antique aurait dû être à la base de tout raisonnement relatif à ses développements possibles.[435]

Cette réflexion montre la réticence italienne des propositions de villes génériques qui seraient, selon le groupe italien des C.I.A.M, inadaptées à la ville de Venise et le débat important qui a pu avoir lieu lors de cette école d'été.

---

[433] Les influences que la leçon de Frank Lloyd Wright et la conception de l'architecture organique formant le corps enseignant eurent à l'IUAV dont Samona était le directeur furent indéniables. Voici les événements qu'il convient de rappeler: la visite de Wright à Venise en 1951 pour le discernement du titre de docteur *Honoris Causa* et la mission qui lui a été donnée par Savina Rizzi Masieri pour la construction du Masieri Mémorial sur le grand canal. Ensuite, l'enseignement de Carlo Scarpa comme interprète italien de l'enseignement du maître américain et la présence d'un jeune professeur, Bruno Zévi.

[434] À noter la traduction erronée de Leonardo Zuccaro Marchi dans son ouvrage *The heart of the city, legacy and complexity of a modern design idea* qui avance que Franco Berlanda ironise sur la proposition du groupe de Porro et lui attribue le fait que son groupe ait considéré alors « Venise comme une sorte de miracle », or, c'est bien le directeur de la Revue *Prospettive*, architecte membre des C.I.A.M, Carlo Enrico Rava qui avance lors d'une petite conclusion sur cette école d'été qu' « il aurait fallu tenir compte de la spécificité et du caractère intangible de la ville de Venise, « une sorte de miracle vivant très fragile » et non de la traiter comme une ville générique quelconque » et non pas Berlanda. Il y a erreur sur l'auteur et le contenu des propos. La remarque sarcastique de Franco Berlanda envers Porro est celle-ci : « le groupe a eu la bonté de conserver des bâtiments anciens sur le Grand Canal parmi ceux,modernes, qu'il insére ».

[435]« *e cioe che non si trattava dei problemi di una qualsiasi, generica citta, bensi di Venezia, cioe d'una sorta di vivente, fragilissimo miracolo , la cui assoluta intangibilta la cui assoluta intangibilità per quanto si riferisce a tutta la compagine antica avrebbe dovuto essere alla base di qualsiasi ragionamento relativo ai suoi possibilitti sviluppi.* Traduction de l'auteure dans le texte



FIG 71 : Le Corbusier à la conférence qu'il a intitulé « À propos de Venise ». À sa droite, assis à côté de l'acteur Gérard Philippe, se trouve Ricardo Porro. Source : Archives IUAV . Fond Egle Renata Trincanato. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

II.III.VI Le Corbusier, « À propos de Venise »

> Je remercie les jeunes du C.I.A.M pour l'itinéraire qu'ils ont choisi, pour lequel le choix m'a donné une grande confiance dans le goût de la génération qui monte[436].

Le 23 Septembre, Schein témoigne des conférences de l'UNESCO, notamment celles de Ragghianti sur la synthèse des Arts, de Le Corbusier dont il dit que sur Venise, les propos étaient banals mais que sur Les Indes, ceux-ci étaient intéressants[437]. Ricardo Porro assiste très attentif à cette conférence[438], assis au premier rang (aux côtés de l'acteur Gérard Philippe et de l'architecte Ionel Schein) [FIG 71]. Selon les notes du journal de Schein, le nouvel « organicisme » de Le Corbusier descendrait de la destruction de la « machine par la machine » et porterait à la construction d'un nouveau « microcosme ».[439] Il s'agit de s'intéresser au contenu de cette conférence et à sa réception sur un jeune architecte comme Ricardo Porro. Afin de se replacer dans le contexte, quelques jours après la fin de l'école d'été, le 14 octobre 1952 exactement, Le Corbusier inaugure l'unité d'habitation de Marseille. Chandigarh le sera en octobre 1953 et La chapelle de Ronchamp le 25 juin 1955. L'architecte intitule sa conférence de septembre 1952 « À propos de Venise » dans laquelle il est question de la cité lagunaire mais surtout de son oeuvre personnelle Chandigarh. En 1935, il avait « pris à témoin » Venise[440] pour son projet d'Anvers mais cette fois-ci pour celui de Chandigarh, il semble que cela relève d'une prouesse considérable. En effet, trouver un lien entre Venise et son projet des Indes est plus complexe. Pourtant, Guido Zucchoni avance en 2014[441] :

> Dans sa conférence tenue à Venise en 1935, Le Corbusier avait compris la valeur stratégique de Porto Marghera. À travers ce dernier s'ouvrait selon lui la possibilité de faire de Venise une vraie ville tout en préservant sa partie historique d'activités incompatibles avec son identité. De manière un peu rhétorique, l'architecte

---

436 Extrait traduit de la conférence. *Gazetta di Venezia* du 27 septembre 1952.

437 Voir l'extrait du 23 septembre du journal de Schein. FIG 57.

438 « À propos de Venise. Conferenza di Le Corbusier tenuta agli studenti della scuola del CIAM a Venezia », in *Giornale economico di Venezia*. L'original de cette conférence a disparu. Des extraits avaient été publiés dans la *Gazetta di Venezia* du 27 septembre 1952. La fondation Le Corbusier possède une transcription en français de ce compte-rendu.

439 Manuscrit de Ionel Schein, *id.*

440 Le Corbusier, « À propos de Venise », reproduit dans *Giornale economico*, introd. E. R. Trincanato, septembre 1952, p. 429-438 et dans *Venezia Architettura*. N°1. 1952. pp. 6-9.

441 Guido ZUCCONI, « Plans et projets pour une ville en mutation », *Laboratoire italien* [Online], 15 | 2014, Messo online il 27 octobre 2015, consultato il 13 janvier 2022. URL : http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/832 ; DOI : https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.832

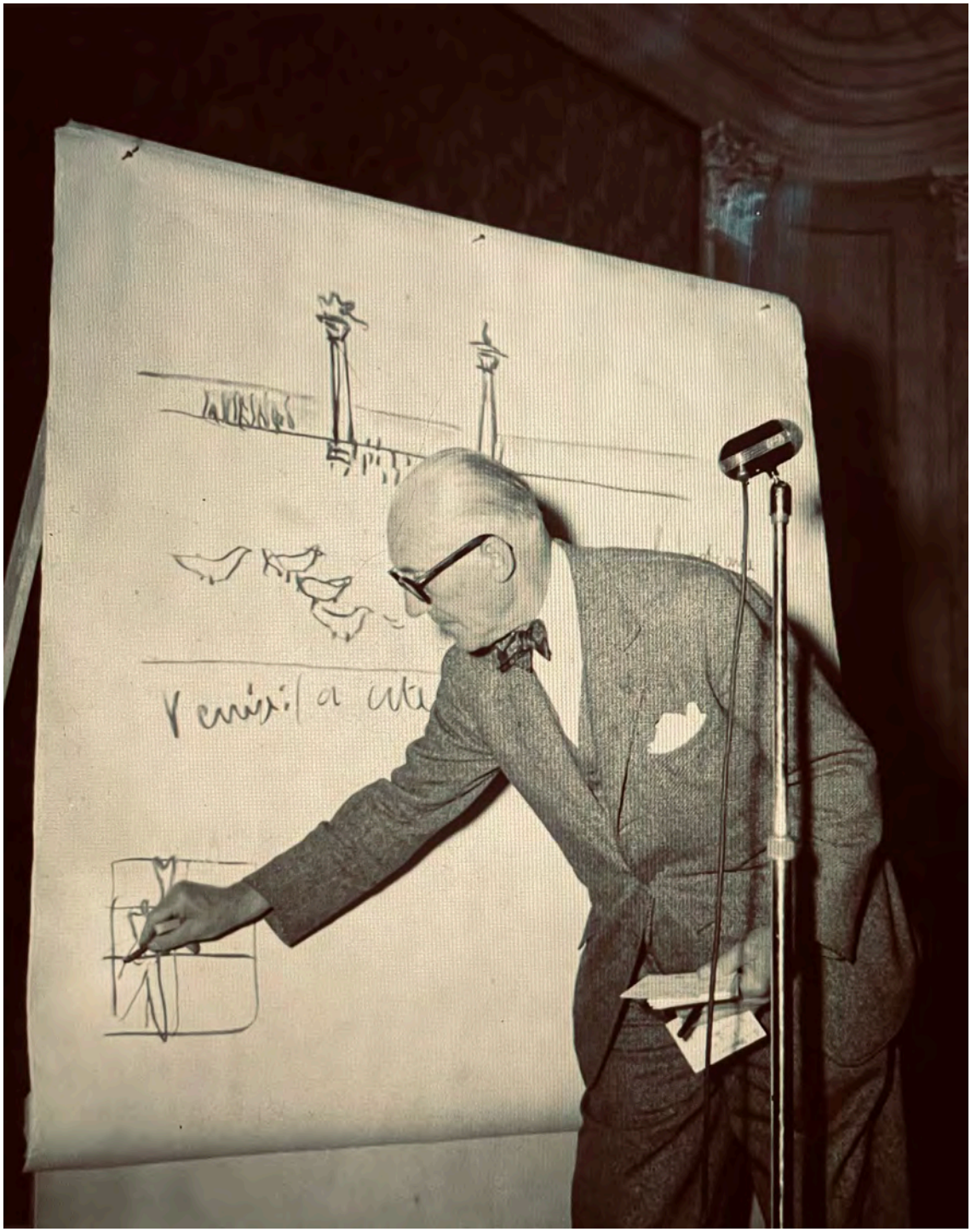


FIG 72 : Conférence de Le Corbusier durant l'école d'été à Venise en 1952. Source : Collection de Vittorio Pavese. Archives IUAV . Fond Egle Renata Trincanato. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

avait affirmé : « Je prends Venise à témoin »[442], la proposant comme le modèle d'une relation équilibrée entre les nécessités opposées d'innover et de conserver[443].

Cette affirmation semble en parfaite adéquation avec ce que propose l'équipe de Ricardo Porro et la pensée de Rogers lors de cette école d'été mais Stanislas Von Moos, dans un article intitulé « À propos de Venise » reprenant le titre de la conférence, avance :

> Il n'y a peut-être rien de surprenant au fait que Venise, après la seconde guerre mondiale, alors que tant de centres urbains européens avaient été bombardés, soit devenue la référence de la mouvance réformiste des architectes de cette génération. En revanche, il est assez étonnant de voir s'ériger en porte-drapeau de la sauvegarde de Venise le maître de l'architecture moderne, précisément réputé pour ses projets iconoclastes pour le centre de Paris…..Comment ne pas voir dans la courbe en S du Canal Grande, une version lagunaire du « chemin de l'âne » qui réapparaîtra peu après dans la doctrine corbuséenne comme le péché originel de l'urbanisme moderne? Comment concilier des déclarations clairement classicistes (et donc implicitement anti-vénitiennes) avec ce nouvel amour pour les vénitiens?[444].

Il est difficile de savoir si le discours culturaliste de Le Corbusier [FIG 72] ce jour là est une stratégie d'adaptation afin d'obtenir un projet à Venise[445] ou comme le dit Schein dans son journal, la voie vers une architecture et un urbanisme plus organique. C'est en tous les cas en lui faisant espérer une participation dans le développement de Venise que Rogers lui demande de participer à l'école d'été et ceci à l'occasion d'un courrier en juin 1950 [FIG 73].

II.IIII.VII La qualité plastique de l'oeuvre architecturale

Ricardo Porro assiste à La Conférence de l'UNESCO [FIG 74] qui a lieu lors de la semaine du 22 au 28 septembre 1952 et qui sera publiée dans un ouvrage en 1953 intitulé *L'artiste dans la société contemporaine*[446]. Deux architectes figurent dans le comité d'honneur. Patrick Abercrombie et José Luis Sert, président des C.I.A.M. Ernesto Rogers et Pierre Vago font partie du comité d'organisation. Les C.I.A.M sont une organisation internationale d'artistes admise au bénéfice des arrangements consultatifs avec l'UNESCO et sont représentés par Franco Albini, Le Corbusier, Ignazio Gardella, Enrico Peressuti et Giuseppe Samona. L' U.I.A, l' *Union internationale des architectes,* est également admise et représentée par André Gutton, Jean Tchumi, et bien d'autres comme Van den Broek. Des exposés sur l'art, le cinéma, le théâtre et la littérature donnent le ton à cette grande conférence internationale. Architectes, peintres, musiciens, écrivains et sculpteurs se côtoient pendant cette semaine de conférences. C'est au brésilien Lucio Costa à qui revient de donner une conférence intitulée « l'architecte et la société

---

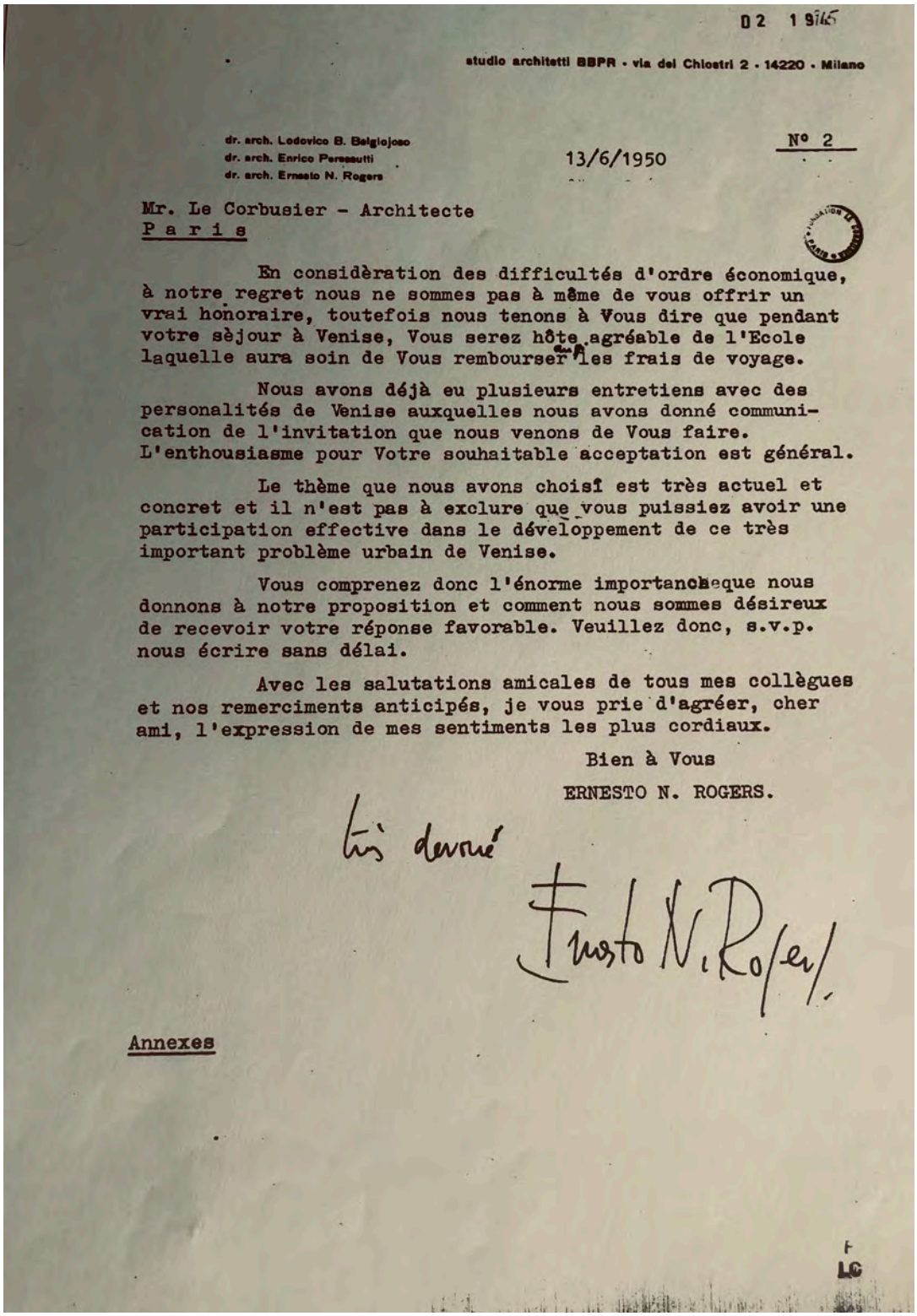
442 Il avait employé cette expression à l'occasion du préambule du plan d'Anvers in « La ville radieuse », éditions de l'*Architecture d'Aujourd'hui*, Collection de l'équipement et de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1935, p. 268.

443 Le Corbusier, "A propos de Venise ». In *Venezia Architettura*. N°1. 1952. pp. 6-9.

444 Stanislaus Von Moos, « À propos de Venise », *L'Italie de Le Corbusier,* Rencontres de la fondation Le Corbusier, éditions de la Vilette, 2010.

445 Voir à ce sujet le courrier de Rogers en 1950 [FIG 73].

446 *L'artiste dans la société contemporaine*, Conférence internationale de l'UNESCO, Venise, 1954.



D2 1965

studio architetti BBPR · via dei Chiostri 2 · 14220 · Milano

dr. arch. Lodovico B. Belgiojoso
dr. arch. Enrico Peressutti
dr. arch. Ernesto N. Rogers

13/6/1950

N° 2

Mr. Le Corbusier - Architecte
P a r i s

En considèration des difficultés d'ordre économique, à notre regret nous ne sommes pas à même de vous offrir un vrai honoraire, toutefois nous tenons à Vous dire que pendant votre sèjour à Venise, Vous serez hôte agréable de l'Ecole laquelle aura soin de Vous rembourser les frais de voyage.

Nous avons déjà eu plusieurs entretiens avec des personalités de Venise auxquelles nous avons donné communication de l'invitation que nous venons de Vous faire. L'enthousiasme pour Votre souhaitable acceptation est général.

Le thème que nous avons choisi est très actuel et concret et il n'est pas à exclure que vous puissiez avoir une participation effective dans le développement de ce très important problème urbain de Venise.

Vous comprenez donc l'énorme importance que nous donnons à notre proposition et comment nous sommes désireux de recevoir votre réponse favorable. Veuillez donc, s.v.p. nous écrire sans délai.

Avec les salutations amicales de tous mes collègues et nos remerciments anticipés, je vous prie d'agréer, cher ami, l'expression de mes sentiments les plus cordiaux.

Bien à Vous

ERNESTO N. ROGERS.

très devoué

Ernesto N. Rogers

Annexes

F
LC

FIG 73 : Courrier d'Ernesto Rogers à Le Corbusier datant du 13 juin 1950. Source :Archives de le Fondation Le Corbusier. D219/ 265

contemporaine »[447]. Il y mentionne que les deux thèmes qu'il expose sont complémentaires: « l'unité d'habitation » est un exemple objectif et précis de la tâche de l'architecte dans la société contemporaine. Il définit l'unité d'habitation comme « concentration résidentielle en hauteur » et comme étant le concept « d'habitations conjointes » attribué à Le Corbusier. Il cite bien entendu l'unité d'habitation de Marseille. La considération de ce cas particulier met en évidence selon lui le rôle essentiel de l'architecte dans la société contemporaine, architecte qui doit être technicien, sociologue et artiste. Afin que les populations connaissent ces nouvelles conceptions, Costa propose d'utiliser deux moyens, le cinéma et les jouets, sous la direction de Le Corbusier et sous le patronat de l'UNESCO, à des fins éducatives. Il y ajoute la nécessité d'une qualité plastique et d'un contenu lyrique de l'oeuvre architecturale :

> La tache la plus urgente qui incombe aujourd'hui aux architectes et aux professeurs d'architecture, c'est sans doute de faire admettre que la qualité plastique est un aspect fondamental de l'oeuvre architecturale. À présent que l'architecture moderne, grâce à l'action des C. I. A.M et de l'U.I.A, se trouve rétablie sur la base fonctionnelle qui doit être la sienne, il est temps d'admettre une fois pour toutes la légitimité de l'intention plastique, consciente ou non, que pré suppose toute œuvre d'architecture digne de ce nom qu'elle soit savante ou populaire. L'appel insistant et lucide de Le Corbusier — dont l'œuvre est tout imprégnée de sentiment plastique dans le sens de situer l'architecture au-delà de l'utilitaire ne semble pas avoir été entendu, à quelques exceptions près[448].

Costa avance en effet que l'on peut voir déjà apparaître ce qu'il nomme des variétés « indigènes » de l'architecture moderne, d'allure sensiblement différente mais obéissant aux mêmes principes fondamentaux : « Le tempérament national s'exprime alors dans les réalisations d'artistes authentiques où se reflète ce qu'il y a de plus spontané dans le génie de chaque peuple ». Costa dit être le témoin de cette expérience lointaine. Alors que grâce à l'action des C.I.A.M et de l'U.I.A (*Union internationale des architectes*), l'architecture se trouve rétablie sur la base fonctionnelle qui doit être la sienne, il est temps d'admettre selon Costa la légitimité de l'intention plastique que présuppose toute oeuvre d'architecture. Il définit l'architecture comme « l'art de construire dans l'intention d'ordonner plastiquent l'espace en fonction d'une époque, d'un milieu, d'une technique et d'un programme déterminé ».

D'autre part, Costa avance qu'il existerait deux conceptions apparemment contradictoires, « la conception *organique* et *fonctionnelle »* qui fait que l'oeuvre se développe comme un organisme vivant et « la conception *plastique idéale »,* qui présuppose une forme plastique *a priori.* Dans le premier cas, l'architecture s'épanouit comme une fleur – il prend pour exemple l'architecture gothique – , dans le second cas, « elle est dominée comme un cristal taillé », c'est l'architecture classique. Il émet alors cette thèse : l'architecture moderne permet de concilier ces deux tendances et la fusion de ces deux concepts. Ainsi, elle demande de choisir entre deux ou trois solutions valables d'un point de vue fonctionnel mais de

---

[447] La conférence de Le Corbusier à l'occasion de sa participation à la Summer School des CIAM est suivie de celle organisée par l'Unesco lors de l'*International Conférence of artists* sur la synthèse des arts. Un dialogue entre Le Corbusier et Lúcio Costa a lieu lors du Congrès international des artistes, organisé par l'UNESCO à Venise, où ils développent des réflexions sur la relation entre l'art et l'architecture. Ricardo Porro assiste également à cette seconde conférence [FIG 74]. Voir aussi Le Corbusier ou la Synthèse des arts. Genève: Skira, 2006, p.259-260.(communication faite à la Conférence internationale des artistes. Venise : Unesco, 1952) FLC U3-7, 317 à 321.

[448] Lucio Costa, « L'architecte dans la société contemporaine », in *L'artiste dans la société contemporaine,* Unesco, p. 88. International Conference of Artists, Venice, 1952 . Côte du document : CUA.53/D.13/F



FIG 74 : Conférence du Congrès de l'Unesco. Ricardo Porro se trouve assis à droite au premier rang en face de Le Corbusier. Lucio Costa prendra la parole après Le Corbusier. Photographie Ferruzi. Lors de cette conférence sont présents les plus grands, Alvar Aalto, Mies Van der Rohe, Richard Neutra, Frank Lloyd Wright, Auguste Perret, mais également le sculpteur Henry Moore et l'écrivain Thomas Mann. Source: IUAV de Venise, Archivio Progetti, fond Egle Renata Trincanato.

Synthèse des arts plastiques

Nous ajoutons au dossier que constitue le présent numéro de notre revue deux documents qui nous paraissent de nature à l'illustrer fort heureusement. Il s'agit tout d'abord de la résolution de la Conférence internationale des artistes convoquée et organisée par l'UNESCO à Venise, en septembre 1952.

Les termes de cette résolution demeurent valables et méritent d'être rappelés à tous les milieux responsables.

Il s'agit ensuite de la quatrième résolution du Congrès de l'Union internationale des architectes, Lisbonne 1953, où les aspects essentiels de la collaboration entre l'architecte et les artistes sont définis d'une manière qui, elle aussi, doit retenir l'attention (Réd.).

Les architectes à la Conférence internationale des artistes

Convoquée et organisée par l'UNESCO, la Ire Conférence internationale des artistes s'est déroulée du 21 au 28 septembre 1952 à l'isola San Giorgio, à Venise.

Des centaines d'artistes: architectes, peintres, sculpteurs, musiciens, hommes de lettres, de théâtre et de cinéma, délégués par leurs pays respectifs ou par leurs organisations internationales, ont, pendant huit jours, discuté les nombreux problèmes qui leur sont propres et qui, souvent, leur sont communs. Le thème central des débats, éloigné fort heureusement des discussions esthétiques qu'aucune conclusion ne saurait apaiser, était le problème de l'artiste dans la société contemporaine, plus précisément encore de l'artiste en face des difficultés matérielles de l'existence.

Placée sous la présidence de l'illustre compositeur italien Ildebrando Pizzetti, la conférence a élu six vice-présidents, parmi lesquels les architectes Le Corbusier et Hakon Ahlberg. C'est l'écrivain américain Thornton Wilder qui a été élu rapporteur général.

La conférence s'est divisée en cinq comités. Celui des arts plastiques a été placé sous la présidence de l'architecte Paul Vischer, ancien président de la SIA, chef de la délégation de l'Union internationale des architectes (UIA); son rapporteur était M. Hans-Erling Langkilde, président de la Section nordique de l'UIA, membre de la délégation du Danemark.

Ce comité a examiné, principalement, le problème de la collaboration entre architectes, peintres et sculpteurs. Deux groupes de travail, dont les rapporteurs étaient respectivement MM. Alfred Roth (Suisse) et William Holford (Royaume-Uni), tous deux membres de la délégation de l'UIA, ont étudié les moyens pratiques qui seraient de nature à faciliter cette «synthèse des arts plastiques» que souhaitent tous les architectes, tous les peintres et tous les sculpteurs.

De leur côté, les peintres et les sculpteurs, constatant que, seuls parmi les artistes ils n'étaient représentés sur le plan international par aucune organisation, ont décidé la création d'une Association internationale des artistes; Gino Severini a été élu président du comité provisoire de cette nouvelle organisation, dont les artistes suisses, pour l'instant, sont absents en raison de l'étrange attitude de l'ancien comité de leur association.

Une résolution, invitant le directeur général de l'UNESCO à entreprendre des démarches en vue de la conclusion d'une convention entre gouvernements réglementant les concours internationaux d'architecture et d'urbanisme sur la base des recommandations de l'Union internationale des architectes, a été adoptée à l'unanimité.

La résolution présentée par le Comité des arts plastiques concernant la convention internationale pour les droits de douane sur les œuvres d'art a été adoptée, ainsi que trois résolutions concernant les droits de reproduction, le droit d'auteur et le «droit de suite».

Les architectes étaient fort bien représentés à la conférence. Une vingtaine d'entre eux avaient été délégués par les Etats membres de l'UNESCO. C'est ainsi que M. le professeur William Dunkel faisait partie de la délégation suisse.

Dans la délégation de l'UIA, forte de quinze architectes, on comptait outre les personnes déjà citées: MM. A. Gutton, professeur à l'Ecole des beaux-arts de Paris, G. B. Ceas, président de la Section italienne, W. Holford, président de la Section britannique, W. Van Hove, président de la Section belge, J. Tschumi, président de la Section suisse, et J.-P. Vouga, délégué aux Commissions de travail.

Enfin, la délégation des CIAM, présidée par M. Le Corbusier, comptait quatre architectes italiens.

La collaboration entre peintres, sculpteurs et architectes

La conférence constate:

que l'enseignement de l'architecture, de la peinture et de la sculpture dans nos instituts universitaires est, du point de vue de la synthèse des arts plastiques, à peu d'exceptions près, incomplet;

que les conséquences des profonds changements qui ont eu lieu dans le domaine de l'architecture et les arts plastiques depuis le début de ce siècle nous obligent aujourd'hui à reconsidérer l'idée de la synthèse des arts plastiques dans sa totalité;

qu'il est nécessaire de surmonter le divorce entre les divers arts plastiques survenu à la suite d'une mécanisation et d'une spécialisation indésirable dans l'art de notre temps.

La conférence, en conséquence, émet le vœu:

1. Que l'UNESCO recommande aux Etats qu'à tous les étages de la vie scolaire soit donné un enseignement artistique:
   a) à l'école primaire et à l'école secondaire, en vue de développer le sentiment créateur de l'enfant et de lui donner une meilleure connaissance des œuvres artistiques;

15

FIG 75 : Article d'André Bloc sur la conférence de Le Corbusier et les conclusions du Congrès au sujet de la synthèse des arts plastiques. Source : *Habitation,* revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat, n°31, 4ème trimestre de 1959, p. 15.

b) à l'université et dans les écoles d'art et d'architecture, auxquelles revient la tâche fondamentale de former les nouvelles générations d'artistes, qui prévoiront, dans le cycle de leur enseignement, l'étude conjointe des différentes disciplines artistiques. Ce nouvel enseignement permettra aux jeunes artistes une collaboration en vue de la recherche d'une communauté d'idées dans la réalisation de leurs œuvres;

2. Que l'UNESCO recommande aux Etats d'organiser, sur le plan international:
   a) des concours entre écoles d'art afin qu'une confrontation très libre des différents enseignements serve à plaider dans le monde la cause des arts et des artistes;
   b) la possibilité d'échanges professionnels et d'artistes entre les différentes écoles et entre pays, ainsi que des conférences qui réuniraient les professeurs entre eux. Ainsi, le champ d'action des artistes sera-t-il élargi afin de pouvoir répondre aux exigences des programmes posés par la société, tant dans l'édifice en lui-même que dans la cité de l'homme.

Décembre 1952.

III[e] CONGRÈS DE L'UIA

Résolution: Collaboration entre l'architecte et les artistes

1. Les architectes, conscients de l'importance de leur collaboration avec les peintres, sculpteurs et autres artistes, et de la nécessité de créer les conditions favorables à une intégration harmonieuse des arts plastiques dans l'architecture contemporaine, adressent un appel aux peintres, sculpteurs et autres artistes pour une discussion commune et, éventuellement, une action conjointe.
2. Les architectes considèrent qu'une collaboration fructueuse ne pourra s'établir dans un esprit de subordination des artistes à l'architecte, mais sur un plan d'égalité et dans un esprit d'équipe impliquant une communauté de tendance et une égale exigence de qualité.
3. En aucun cas, les artistes appelés à collaborer à une œuvre d'architecture ne doivent être imposés à l'architecte.
4. La compréhension mutuelle et la collaboration des architectes, peintres et sculpteurs doivent être développées par tous les moyens et dès l'école. Le congrès tient à souligner l'importance, pour l'architecte, d'être parfaitement au courant du mouvement artistique contemporain.
5. S'il importe de stimuler la connaissance mutuelle des œuvres (au moyen, par exemple, de publications et d'expositions), les contacts personnels sont non moins essentiels.
6. La synthèse des arts ne peut être obtenue par des moyens extérieurs: action d'organisations intergouvernementales ou professionnelles, congrès, bourses, etc. De telles institutions ne peuvent agir qu'indirectement, en suscitant, stimulant et encourageant toute initiative propre à favoriser le développement des contacts nécessaires entre les artistes, la culture artistique des jeunes, la création de meilleures conditions matérielles permettant à la collaboration entre les artistes de sortir du domaine de la théorie et de l'exceptionnel pour se développer sur une vaste échelle et sur des programmes réels.
7. Les architectes considèrent que l'intervention des artistes dans un édifice (ou un ensemble) doit être prévue et chiffrée dès l'établissement des devis estimatifs, au même titre que les besoins matériels ou les installations techniques.

   Le montant réservé à cet effet doit être en rapport avec l'importance, la destination et la situation de l'édifice.

   Il doit être motivé et soumis aux mêmes contrôles que toute autre dépense.

Nous empruntons enfin ces excellentes lignes aux travaux eux-mêmes du III[e] Congrès de l'Union internationale des architectes (Réd.):

Depuis quelques années, certains architectes se sont préoccupés de faire appel aux artistes pour apporter d'utiles prolongements à leur architecture. Malheureusement, ils l'ont fait en général beaucoup trop tard, alors que les édifices étaient construits et qu'il ne s'agissait plus, en fait, que d'apporter de simples décorations à des œuvres qui auraient peut-être pu s'en passer puisqu'elles n'avaient pas été prévues pour cette intervention ultime des artistes. Malgré tout, nous savons gré à ces architectes d'avoir pensé à un problème fondamental que nos civilisations machinistes considèrent à tort comme secondaire ou superflu.

Les problèmes de plastique ne devraient être négligés dans aucune réalisation si modeste soit-elle. Les architectes ne devraient jamais oublier qu'ils sont avant tout des plasticiens chargés de trouver les meilleures expressions pour les problèmes positifs qu'ils ont à résoudre, même lorsque les conditions économiques sont les plus strictes.

A toutes les époques, dans toutes les civilisations, même celles dites primitives, les hommes ont toujours cherché à créer l'harmonie aussi bien dans les objets usuels et utilitaires que dans toutes les constructions qu'ils ont entreprises. Il n'est pas jusqu'aux populations nomades qui n'aient réussi à donner à leurs campements une élégance d'aspect et une harmonie de couleurs.

Aujourd'hui, l'artiste est pratiquement un homme rejeté hors des problèmes de la vie par un monde matérialiste qui refuse de lui faire une place. Toutes les déclarations officielles prétendent le contraire, mais elles sont sans suite. Sans doute par snobisme ou par spéculation, quelques collectionneurs achètent-ils les œuvres de certains créateurs lorsque ceux-ci ont réussi à se créer une notoriété, que celle-ci soit justifiée ou non. Sans doute aussi serait-il injuste d'oublier quelques réels amateurs d'art plus ou moins fortunés qui font quelques achats et ne ménagent pas leurs encouragements aux créateurs.

Les musées d'art moderne font de même et c'est ce qui permet à quelques centaines de peintres ou de sculpteurs de subsister et quelquefois, exceptionnellement, de parve-

FIG 76 : Article d'André Bloc sur la conférence de Le Corbusier et les conclusions du Congrès au sujet de la synthèse des arts plastiques. Source : *Habitation,* revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat, n°31, 4ème trimestre de 1959, p. 16.

teneur plastique différente. Le choix dépend alors de l'artiste. Enfin, il évoque également la fausse antinomie, art pour l'art et art social et opte pour dépasser ces vieilles contradictions.

Cette réconciliation de deux tendances opposées, le choix de trois solutions plastiques différentes susceptibles de répondre à un problème d'ordre fonctionnel ainsi que la fusion des concepts sont des points qui sembleront être primordiaux dans la construction de l'enseignement de Ricardo Porro. Même si Costa défend le concept d'unité d'habitation, il développe largement son propos sur la nécessité plastique de l'oeuvre architecturale, point que sans nul doute aura retenu le jeune architecte qu'est Ricardo Porro en 1952.

Les limites pratiques des enseignements de cette école d'été à Venise compte tenu de sa brièveté ont fait que les résultats ont été limités à la mise en place d' « un projet de recherche » par les différentes équipes. Cette phase très délicate, plus ou moins instinctive ou inconsciente, qui précède la planification pratique en architecture et en urbanisme dont elle fait partie, a été abordée collectivement dans ce cours pour la première fois comme une méthodologie. De fait, selon Gino Valle, « le produit du travail des différentes équipes n'était donc pas orienté vers la même direction, ni influencé par le corps enseignant mais davantage orienté vers la décision d'une méthode commune et l'approfondissement des différentes directions prises[449] ». Afin de clarifier ce point, Gino Valle examine cette phase du projet de recherche en urbanisme. En architecture, elle est selon lui moins présente surtout dans le cas d'un seul architecte en relation directe avec son projet. Elle commence à se manifester dans le cas de la conception en équipe : « Toute personne ayant de l'expérience peut la reconnaître dans le long travail de discussion et de clarification commune ultérieure qui précède la conception. En urbanisme qui est typique du travail d'équipe, cette phase prend une importance si grande qu'elle est reconnue comme méthodologie du projet de recherche ». Les raisons de cette reconnaissance sont évidentes d'après Valle. En raison de la nature de l'urbanisme qui nécessite le travail de nombreux spécialistes dans des domaines différents et éloignés, il existe un besoin d'un plan de travail qui découle d'un premier contact avec le problème existant, en termes réels ou potentiels, lié à des données bien définies : « Le contact qui détermine une première orientation de travail ou plusieurs doit donc être collectif et produit par l'ensemble de l'équipe dès le départ. Autour du projet de recherche se formera le ciment de l'équipe et un groupe de travail efficace mettant en évidence les différentes personnalités et des réactions spécifiques au problème posé. Gino Valle en conclut que l'école d'été des C.I.A.M n'a pas produit de solutions hâtives, mais, bien que différentes et limitées au sujet du lien entre Venise et la terre ferme, leur diversité a une logique importante issue d'un affinement et d'une consolidation des recherches des différentes équipes à travers une discussion commune. Cette méthode a été différemment appréciée et suivie selon les groupes.

[449] Gino Valle, *op. cit.* Les citations suivantes sont issues de la même source.

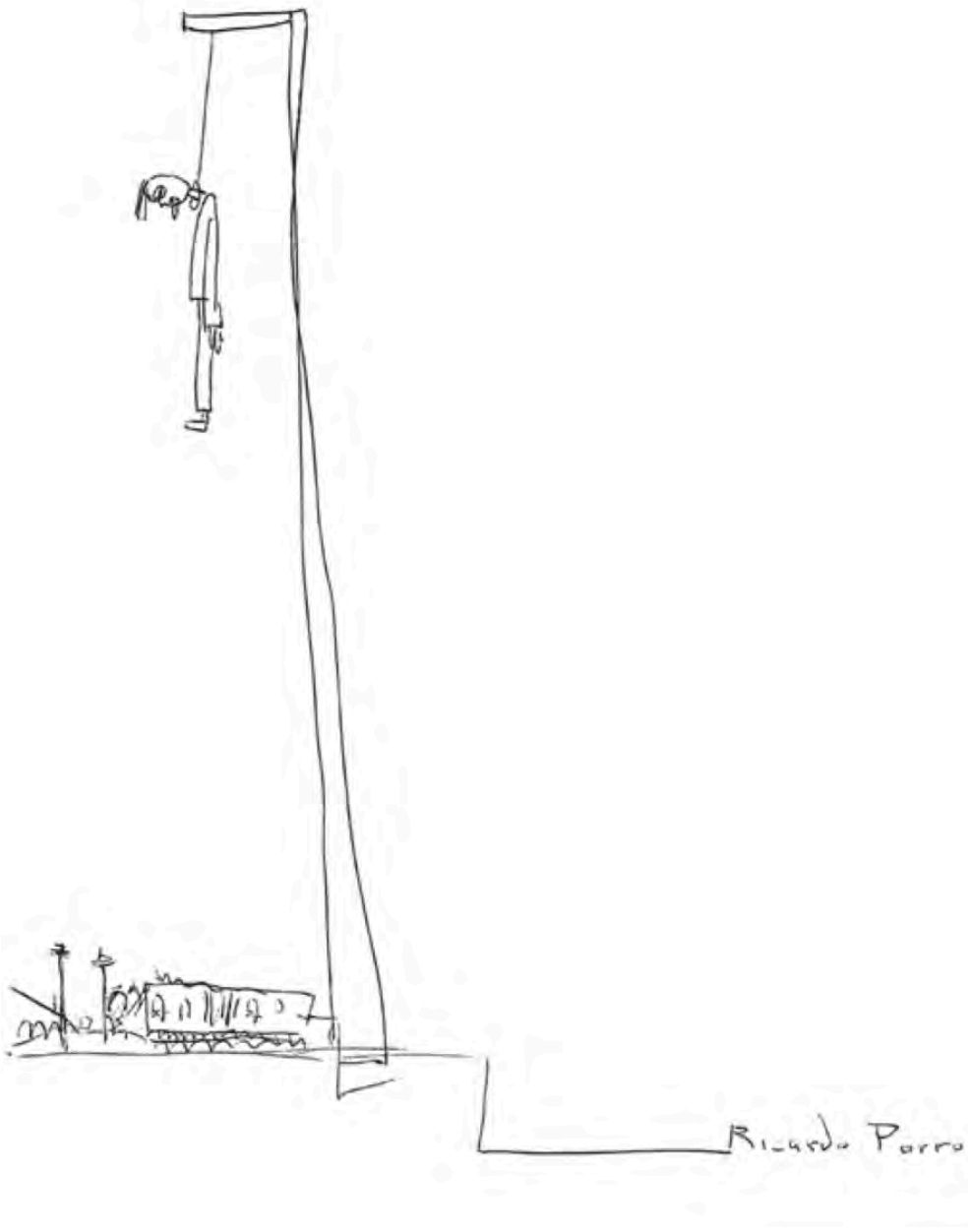


FIG 77 : Dessin de Ricardo Porro dans le *Journal de l'école d'été* de Ionel Schein. Source : Fonds Schein. FRAC Orléans.

L'école semble avoir représenté une expérience très riche et stimulante pour les étudiants qui y ont participé et pour le personnel enseignant. Des étudiants du monde entier se sont rencontrés, souvent pour la première fois, à Venise, en tant qu'architectes réunis pour affronter un problème urbanistique concret. De fait, cette expérience pour Ricardo Porro est unique et très formatrice. Voici ce que dit à ce sujet Jean-Louis Cohen en 2021 à l'occasion d'un colloque [450] : « Un architecte *néo-monumental*, Ricardo Porro, m'avait confié à l'occasion de sa rétrospective de l'IFA en 1993 que l'expérience de l'école d'été des C.I.A.M à Venise l'avait profondément marqué[451] ».

L'importance de cette école d'été, malgré les difficultés rencontrées avec la grille de la Charte d'Athènes, est pour Ricardo Porro indéniable. Un dessin de l'architecte retrouvé dans le Journal de Schein [FIG 77] est particulièrement parlant. Porro est en désaccord avec Le Corbusier qui n'a pas apprécié sa proposition mais semble proche des membres italiens des C.I.A.M déjà plus ou moins critiques envers le maître. Même si Porro n'était pas en accord avec l'urbanisme de Le Corbusier, cette école est pour lui un point d'ancrage, une base à partir de laquelle il s'appuiera pour fonder son enseignement. Elle lui permet de se confronter aux grands architectes modernes et de participer au débat architectural d'après-guerre. D'autre part, les concepts développés dans son enseignement sont déjà tous présents lors de ce moment important : le concept d'unité de voisinage abordé par Gropius en 1949 à La Havane, distillé et réinterprété par Gaston Bardet en France, en Italie lors de cette école d'été et en Amérique latine, le concept d'architecture organique développée par Bruno Zévi marqué par l'idée similaire de Ricardo Porro à celle de Frank Lloyd Wright, c'est-à-dire d'insérer des bâtiments modernes sur le Grand Canal afin de ne pas « casser » l'aspect organique de la ville, les rapports qu'entretiennent la tradition et la modernité qui aboutiront au concept de *Preesistenze ambiantale* de Rogers, rapports qui alimenteront le débat au retour de Porro à Cuba. Ceux-ci ne constitueront pas les seules sources de son enseignement. Il ne fait pas de doute que l'organisation de cette école d'été, ces marches et ces découvertes, cette phase analytique, ces enquêtes issues de la pensée de Geddes et de Gaston Bardet sont les prémisses de sa réflexion sur ce qui est pour lui la meilleure façon d'enseigner l'urbanisme et l'architecture, y compris dans la formation de groupes d'étudiants de nationalités différentes ce qui favorise l'émulation. D'autre part, parmi les éléments positifs de l'expérience vénitienne sont inclus l'établissement de relations professionnelles, la participation à des discussions et conférences sur l'art et la synthèse des arts, sur les qualités plastiques de l'oeuvre architecturale, sur les particularités naissantes dans l'architecture moderne. Ceux-ci alimenteront l'enseignement de Ricardo Porro et permettront l'élaboration d'un modèle pédagogique.

---

[450] *Id.*

[451] Jean-Louis Cohen lors de la journée d'études du Journée d'étude du 13 Janvier 2020, organisée par Eric Alonzo (OCS/ UMR AUSser 3329), « Entre héritage des CIAM et invention du territoire, revisiter le débat architectural italien (1952-1966) ».



Bruno Zévi (1918-2000)
circa 1951
Pablo Picasso (1881-1973)
circa 1951

Frank LLoyd Wright (1867-1959)
circa 1951
Wifredo Lam (1902-1982)
circa 1950

Ricardo Porro (1925-2014)
Paris *circa* 1951



FIG 78 : Frank Lloyd Wright, Giuseppe Samona et Bruno Zévi en 1951 à Venise. Source : archives de l'exposition *La linea organica a nord-est*. Curateurs: Roberta Albiero and Serena Maffioletti. Exhibition project: Roberta Albiero. Lieu : Tolentini, Gallerie del rettorato – IUAV – Venezia - Italy. 2018.
FIG 79, 80, 81: Premières de couvertures des ouvrages *Architectura organica* de Wright, *Verso une architectura organica* de Zévi et de la Revue *Metron* 23-24 dans laquelle il publie son article critique en 1948.

II.IV Les prémisses d'une pensée critique : la conscience d'une modernité *autre*

« Tout artiste est égal à dix. Neuf, c'est ce qu'il reçoit des autres, un, c'est ce qu'il met de son cru [452]»

Ricardo Porro

À ce stade, Ricardo Porro diplômé depuis deux ans, en parallèle à ses études à *l'Institut d'Urbanisme de Paris*, se forme de façon autodidacte en voyageant à travers l'Europe et s'oriente clairement vers l'architecture organique qu'il a déjà découvert avec Bruno Zévi à Venise et vers les théories de Frank Lloyd Wright[453]. La découverte d'une autre modernité lors de ces deux années passées en Europe (France, Italie, Espagne, Pays Bas, Suède) le conforte dans son choix de bâtiments modernes organiques qui ne montrent jamais une géométrie rigide mais des lignes courbes et ondulées ainsi que des compositions anthropomorphes proches de la nature à l'instar de celle d'Antoni Gaudi[454] ou de celle des architectes de l'école d'Amsterdam.

Dans le même temps, il suit des cours de philosophie en candidat libre [455], discipline qui se montrera essentielle au fondement de son enseignement. Le *corpus* philosophique choisi semble en accord avec le *corpus* architectural constitué. Les thèmes de la métamorphose, du dialogue, de la contradiction ou encore de la fragmentation permettent de mieux saisir l'orientation de sa pensée. D'autre part, le métissage des idées européennes et américaines – comme l'illustrent la complicité de Zévi et de Wright [FIG 78] ou celle des peintres et sculpteurs Pablo Picasso et Wifredo Lam [FIG 93]— est primordial dans la construction de cette pensée et l'élaboration de ses choix, ainsi que l'importance des liens entre les disciplines pour l'architecte et l'enseignant que va devenir Porro. Implicitement, il dialoguera avec l'histoire et les oeuvres architecturales du passé, qu'il s'agisse de l'intégration formelle et partielle d'éléments architectoniques (voûtes, gargouilles, colonnades, vitraux,…) ou idéelle (littérature, philosophie, mythologie) puisqu'elles deviendront les sources d'inspiration de son expression architecturale et feront partie de sa méthode pédagogique.

---

[452] François Chaslin, *Rencontre avec l'architecte Ricardo Porro,* Les jeudi de l'architecture, France Culture, 2011, à 5 mn du début de l'entretien.

[453] à l'occasion de l'exposition dans la salle *Melpomène* de l'école des Beaux-arts de Paris en 1952 et par l'intermédiaire de Bruno Zévi lors de sa conférence à l'école d'été des C.I.A.M à Venise la même année.

[454] La mère de Ricardo Porro est originaire de Barcelone.

[455] C'est sans doute en candidat libre que Porro s'inscrit à ces cours de philosophie. À ce stade, aucun document ne permet de justifier qu'il ait suivi ces cours. Porro l'affirme dans l'entretien mené par François Chaslin dans *les Jeudi de l'architecture* sur France Culture en 2011.

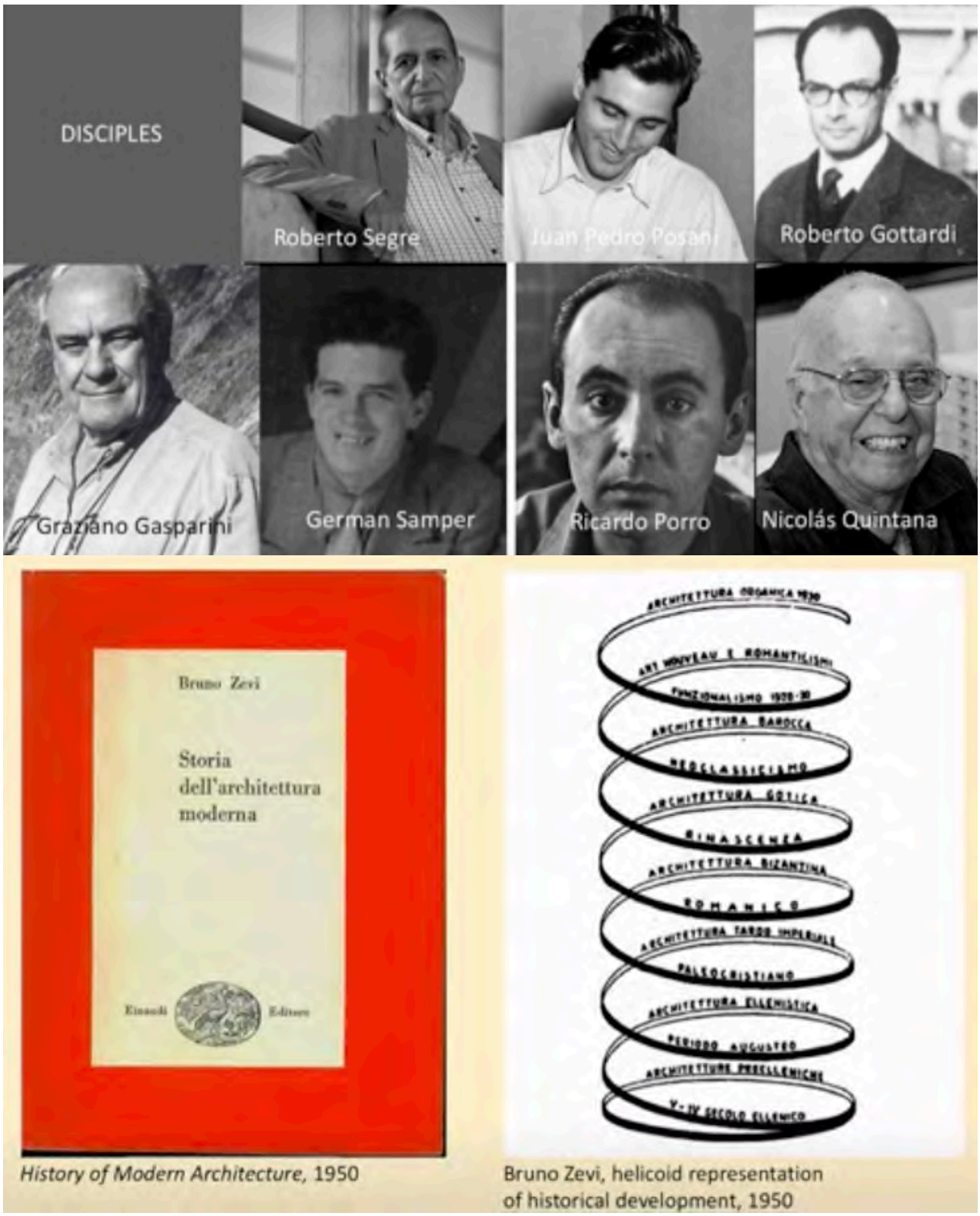


FIG 82 : *Slide* tirée de la conférence de José Francisco Liernur à la *Harvard University Graduate School of design* et à l'occasion du *Symposium How to see architecture : Bruno Zévi* en octobre 2018. Elle présente les disciples latino-américains de Bruno Zévi dont les cubains Ricardo Porro, Nicolas Quintana et Roberto Segre, l'italo- vénézuélien Graziano Gasparini, l'italo-cubain Roberto Gottardi, le vénézuélien Juan Pedro Posani, le colombien German Samper.
FIG 83 : Représentation hélicoïdale dit développement historique de l'architecture, tiré de l'ouvrage *Storia dell'architettura moderne,* Einaudi, 1950.

II.IV.I L'adhésion à la pensée critique de Bruno Zévi

> Bruno Zévi a été une énorme influence pour moi. Il était professeur à l'époque à Venise et ensuite il est devenu un ami… De temps à autre, je lui écrivais, j'étais en contact avec lui. C'est quelqu'un qui a fait énormément de bien à l'architecture[456].
>
> Ricardo Porro

Bruno Zévi (1918-2000) a eu une influence certaine sur les architectes d'Amérique Latine. José Francisco Liernur s'est penché en 2018 lors d'une conférence à l'*Harvard University Graduate School of design* sur ce point. Il avance que Zévi est déjà à la fin des années 1940 et au début des années 1950, en contact avec maintes figures latino-américaines, notamment argentines, et qu'il donne des conférences en n'oubliant pas de citer Samona (et Venturi plus tard), qui sont en relation avec son grand intérêt pour l'histoire. En 1947, Jorge Vivanco, membre argentin des C.I.A.M avait invité Piccinato, Calcacina et Tedeschi, amis de Zévi (co-créateurs de l'APAO, *Associazione per l'Architettura Organica)* à enseigner à l'Université de Tucuman où Pier Luigi Nervi également proche de Zévi travaillait sur le projet de l'université de Tucuman. Recommandé par Nervi, Bruno Zévi est alors invité par Francisco Montagna, doyen de la faculté d'architecture de Buenos Aires à y donner des conférences . Les conséquences de ce premier voyage en Amérique latine permettent de dire que la présence de Zévi était une stratégie afin de pouvoir donner une compréhension et une orientation spécifique à l'enseignement de l'histoire dans les écoles d'architecture d'Amérique latine. Phénoménologique, critique, spatiale, cette approche faisait la promotion de l'expérience directe comme le plus important chemin vers la compréhension de l'architecture qui avait été jusqu'alors enseignée par des architectes relayant les méthodes d'Histoire de l'art à une minorité de spécialistes déconnectés des pratiques de l'architecture. Ces conférences ont un énorme succès et il publiera plus tard deux ouvrages *Storia dell'architettura*[457] et *Saper vedere l'architettura*[458] qui est traduit en espagnol en 1952 par Cino Calcaprina resté en Amérique latine. Quel est le contexte dans lequel évolue Zévi et qui l'amène à cette pensée critique ainsi qu'à la vision organique de l'architecture pour laquelle Ricardo Porro optera?

Zévi, élève de Gropius envers qui il prend ses distances, est diplômé de Harvard depuis 1942. De retour en Italie, il devient membre de l'USIS, *United States Information Service* à l'ambassade américaine de Rome, qui était de première importance pour la reconstruction en Italie. Cet organisme publie en 1946 un recueil de bâtiments construits suivant des modèles technologiques américains, *Manuale dell'Architteto*[459] dans lequel les textes de Zévi, Ridolfi et Nervi sont publié*s.* Wolfgang Fankl influence la structure de l'ouvrage se référant aux manuels germaniques. Dans le même temps, les propositions italiennes

---

456 François Chaslin, *ibid*, à 24mn du début de l'entretien.

457 Bruno Zévi, *Storia dell'architettura moderna. Da William Morris ad Alvar Aalto: la ricerca spazio temporale*, vol. 1, Torino: Einaudi, 2001 (première édition in 1950).

458 Bruno Zévi, *Saper vedere l'architettura,* Einaudi editore, 1948.

459 Consiglio nazionale delle ricerche, *Manuale dell'architetto,* CNR-USIS, 1946.

de l'A.P.A.O qu'il fonde après guerre en 1945 - on compte parmi ses membres Cino Calcacina, Silvio Radiconcini, Giancarlo di Carlo, Enrico Perressuti, Luigi Piccinato, Pier Luigi Nervi, Mario Ridolfi – semblent être à l'origine de l'élaboration du *corpus* de Ricardo Porro et de sa vision critique du rationalisme. La leçon américaine, wrightienne en particulier, est une opportunité et un exemple pour libérer les formes, pour restituer un usage humain de l'espace. Ce choc entre rationalisme et organicisme trouve également écho dans le contexte éditorial avec la fondation de la Revue *Metron* dirigée par Zevi lui-même et avec la reprise de la revue *Domus* (1946-1947) par E. N. Rogers. Le mérite d'avoir initié une révision de l'héritage historique du Mouvement Moderne correspond au débat de cette période[460]. A.P.A.O n'est pas qu'une association mais également une école dont les enseignants sont Zévi, Ridolfi, Nervi et Aldo della Rocca.

Zévi publie en 1946 l'ouvrage *Verso un' architettura organica*[461] *,* architecture dont le plus évident des principes est son identification avec la démocratie et en 1948 à l'occasion du premier congrès de cette association, un article polémique dans *Metron* qui affronte la critique. Au Congrès, Bruno Zevi intervient et se défend contre ses détracteurs en expliquant le fait qu' « il n'y a rien de vague ou de sentimental dans l'architecture organique, qu'elle n'implique pas de retour vers le passé, ni de provincialisme d'aucune sorte » et n'est pas non plus un style d'importation américaine, mais le développement spontané du fonctionnalisme, et tout comme l'architecture organique de Frank Lloyd Wright est générée à partir du fonctionnalisme de l'école de Chicago, en Europe, elle l'est de l'école de Le Corbusier et de l'architecture organique d'Alvar Aalto et qu'il en sera de même en Italie. Bruno Zevi conclut en disant que l'architecture organique n'est pas un style mais une architecture pour l'homme, toujours nouvelle, qui se différencie par sa finalité diversifiée. À la fin de son discours, il déclare :

> Nous, architectes organiques, essayons de fusionner les valeurs de notre tradition spirituelle avec les exigences sociales modernes, de briser la dichotomie entre la culture et la vie qui a séparé les artistes du peuple pendant un siècle, de proposer une troisième voie sociale, libre, humaine… pour une culture intégrée, pour une architecture intégrée, et donc pour une vie meilleure…[462] ».

La même année, il intègre l'IUAV comme professeur et c'est à ce moment-là que Ricardo Porro le rencontre. À la mort du philosophe Benedetto Croce en 1952, Bruno Zévi remet à l'honneur le texte de ce philosophe *Teoria e historiografia dell'architettura* sur la méthode historique en architecture[463] ainsi que

---

460 En 2018, l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise (IUAV) a proposé une exposition intitulée *La Linea Organica A Nord-Est* (La Ligne Organique au Nord-Est), expression qui définit la forte effervescence culturelle qui caractérisait ces années en Italie durant lesquelles l'IUAV était dirigée par Giuseppe Samonà et à laquelle contribuèrent également quelques faits concomitants comme ceux évoqués déjà plus en amont : la visite de Wright à Venise pour le décernement du doctorat *honoris causa* en 1951 et la mission qui lui a été donnée par Savina Rizzi Masieri pour la construction du *Masieri Memorial* sur le Grand Canal.

461 Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni,* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1945.

462 « Verso un'architettura organica » Revue *Metron* n°23-24, Sandron, Roma, 1948.

463 Bruno Zevi, « Benedetto Croce e la riforma della storiografia architettonica », *Metron*, nº 47, 1952.
Benedetto Croce, *Teoria e historiografia della architettura*, Bari, Laterza, 1917.

celui de Lionello Venturi, *Histoire de la Critique d'Art*, ouvrages qu'il considère être à la base d'une méthode d'histoire critique de l'architecture. Selon la théorie de Croce, Zévi oppose la poésie, le sublime en architecture, à la littérature, le vocabulaire architectural commun et traditionnel. Sans conteste, l'investigation critique et la propagande de l'architecte italien sur l'architecture organique révèle une importance capitale dans l'élaboration de la pensée du jeune architecte qu'est Ricardo Porro qui cherchera « à donner un sens élevé à ce qui est commun [464]» en architecture . Zévi plaide pour un dialogue de décomposition entre l'architecture et l'historiographie, pour trouver des éléments du langage moderne de l'architecture à travers l'histoire et pour discuter du processus d'innovation architecturale. De plus, il fait part de son étonnement du manque d'intérêt pour les analyses de Wöllflin et regrette qu'elles soient encore très peu utilisées dans la critique architecturale. Comme évoqué plus haut, Porro y avait déjà été sensibilisé à la *Faculté des Ingénieurs et des architectes* de La Havane et les propos de Zévi le confortent sans doute vers l'adoption de cette critique « psycho-physiologique et formelle [465]» de l'architecture[466].

Bruno Zévi est pour une approche anticlassique de l'architecture. En 1949, il atteint le sommet de sa critique intense du rationalisme et de la vision historique critique de Siegfried Giedion, lorsqu'il écrit une note adressée au congrès du C.I.A.M de Bergame, auquel celui-ci participe aux côtés de Le Corbusier. La vraie critique n'est pas destinée à Le Corbusier et son architecture mais est davantage liée à la construction historiographique du Mouvement Moderne donnée par Sigfried Giedion à l'occasion de son ouvrage *Space, Time and Architecture* en 1941. La note est distribuée à tous les participants du congrès en anglais et français dans l'espoir d'un débat sur l'architecture organique et plus largement d'en ouvrir un sur les différents courants du Modernisme :

> Il n'y a pas d'architecte moderne vivant qui ne reconnaisse pas la grande capacité polyvalente de Le Corbusier et de ses disciples, mais beaucoup estiment que son approche n'est qu'un des aspects de l'ordre actuel des choses. [...] Il est évident que les membres du CIAM ne doivent pas tous jurer par les thèses de Giedion [...]. En fait, on trouve chez Giedion une histoire assez incomplète de l'architecture moderne de 1859 à 1914, et une très brève histoire de celle-ci après 1933. Ou plutôt cette dernière partie est si brève qu'elle est pratiquement inexistante[467].

D'autre part, Zévi énonce dans son ouvrage *Zévi su Zévi* que « La Chapelle de Ronchamp est un *unicum*, la seule architecture informelle de l'histoire »[468]. Il définit l'expression « architecture informelle »

---

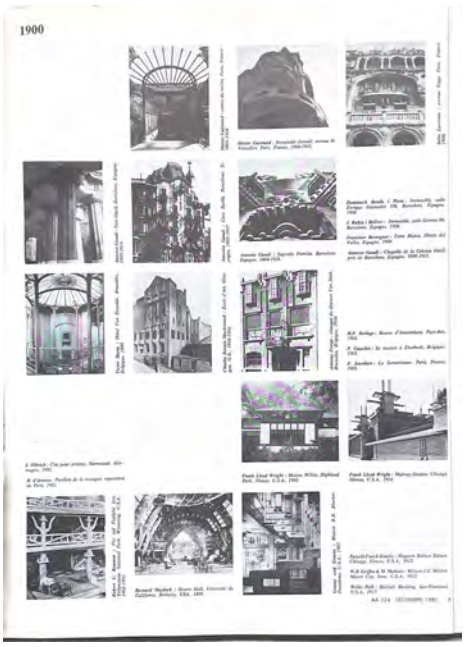
464 Voir le fragment n°105 dans « Poéticismes » du philosophe et poète Novalis, 1798.

465 L'expression est de Zévi dans l'ouvrage *Apprendre à voir l'architecture*, p. 104.

466 Heinrich Wöllflin, *Prolegomena zu e diner psychologie der Arkitektur,* Munich, 1886. La copie personnelle de dissertation fait partie des *Spécial collections du Getty Research Institute for the History of Art and the humanities*, Santa Monica, CA(archive n°91-A88) et a été publiée dans les *Cahiers de pensée et d'histoire de l'architecture* par l'école d'architecture de Grenoble en 1982.

467 Bruno Zevi, "Messaggio al Congrés Internationaux d'Architecture Moderne", *Metron*, n. 31-32 (1949). La réponse de Zevi a été publiée dans *Comunità* No. 5 (1949) an No. 6 (1950).

468 Bruno Zévi, *Zevi su Zevi. Architettura come profezia,* Venezia: Marsilio, 1993, p. 211.







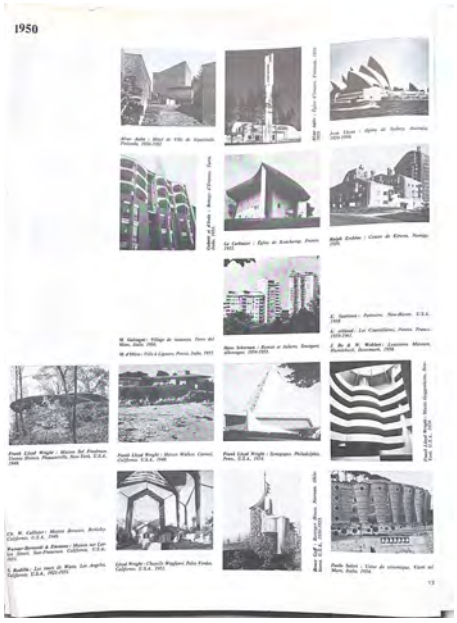


FIG 84, 85, 86 ,87 : Exemples de réalisations de 1900, 1910, 1930 et 1950 qui, selon Patrice Goulet dans la Revue *Architecture d'Aujourd'hui* en décembre 1982 à l'occasion d'un entretien avec Porro, « ont toujours été considérées comme marginales à la voie royale du modernisme ». Il est question des *Arts and Krafts,* de l'Art nouveau, de la *Prairie School,* du Modernisme catalan, de l'école d'Amsterdam et de l'expressionnisme. Source : Patrice Goulet, « Les temps modernes? », *AA 284*, décembre 1982, p. 9, 10, 12 et 15.

comme l'architecture étant à la frontière entre expressionnisme et organicité et regrette que Ronchamp à cette époque ne soit qu'une exception. Sa relation avec Le Corbusier est problématique et ambivalente tout en devenant un promoteur enthousiaste de l'architecture et des théories de Frank Lloyd Wright. Il est à noter que les deux premiers architectes cités par Zévi dans l'ouvrage *Saper vedere l'architettura* sont Johann Balthazar Neumann et Borromini, l'un architecte baroque allemand et l'autre baroque italien. Zévi invite à avoir une expérience directe avec l'espace interne afin de mieux comprendre qu'au delà de la peau, il y a « les muscles et le squelette [469]» mais ajoute que l'expérience spatiale se prolonge également dans la ville, les places, les ruelles, les parcs, les jardins. D'autre part, les années d'après-guerre sont pour l'Italie celles de la découverte de la sociologie urbaine américaine et se manifestent par la perméabilité de la culture anglo-américaine. Zévi introduit par le biais de sa revue *Metron* Lewis Mumford et l'école de Chicago. *The Culture of Cities* (1938) de Mumford y est traduit en 1954. Les notions de communauté et de voisinage sont plus ou moins associées à l'idée d'un espace libre, fluide et sans limites, devant être à la base des espaces communs du quartier. En décembre 1982, Porro confirmera le choix de son *corpus* et s'entretiendra avec Patrice Goulet dans la Revue *Architecture d'Aujourd'hui*[470] au sujet de ses références en citant tout d'abord les architectures de Gaudi et Wright mais également celles de de Klerk, Kramer, Poelzig, Asplund, Ratnar Oestberg, Lark Sonk, Horta, Mackintosh, Guimard. Il viendra ainsi par ses choix confirmer son attachement au *corpus* de Zévi avec un propos similaire à celui -ci en 1949, même si moins diplomate :

> Tu t'étonnais que tous furent marginalisés par les historiens qui, au mieux, les ont traités de précurseurs mais c'est à cause de cet idiot de Giedion qui a fait de l'architecture de Le Corbusier et du Bauhaus l'aboutissement de l'architecture mondiale! Quelle dérision! c'est évidemment faux. La réalité, c'est qu'il y a Gaudi et Wright, deux des plus grands architectes de tous les temps, puis ceux que l'on vient de nommer, puis Le Corbusier et Mies Van der Rohe et plein d'autres, chacun exprimant sa compréhension du monde dans lequel il vit… Il est complètement absurde de prétendre que seuls Le Corbusier, Le *Bauhaus* et l'architecture internationale incarnent ces temps appelés modernes[471].

Porro cite également Rudolf Steiner, en Suisse, et enfin Asplund en Suède qu'il visite en 1952 et à qui Bruno Zévi a consacré un ouvrage en 1948 considérant son architecture comme organique[472] mais ce sont bien deux architectes qui ressortent particulièrement des choix de Porro : « Je crois que j'ai eu deux

---

469 Bruno Zévi, *Apprendre à voir l'architecture,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 59. Zévi parle ici de la continuité spatiale entre l'intérieur et l'extérieur dans l'architecture gothique.

470 Patrice Goulet, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, p. 68.

471 Citation issue de l'entretien mené par Patrice Goulet de Ricardo Porro et publiée dans « Défense et illustration du romantisme », *id.*

472 Bruno Zévi, *Erik Gunnar Asplund,* Milano, 1948 (éd. Rome mise à jour 2000).
Bruno Zévi, *Erik Gunnar Asplund*, Ediciones Infinito. Ediciones Infinito. 1957. Buenos Aires. Paginas: 93 p. Descripción Trad. Anna Baratti. Ilustrado con fotografías en B/N.

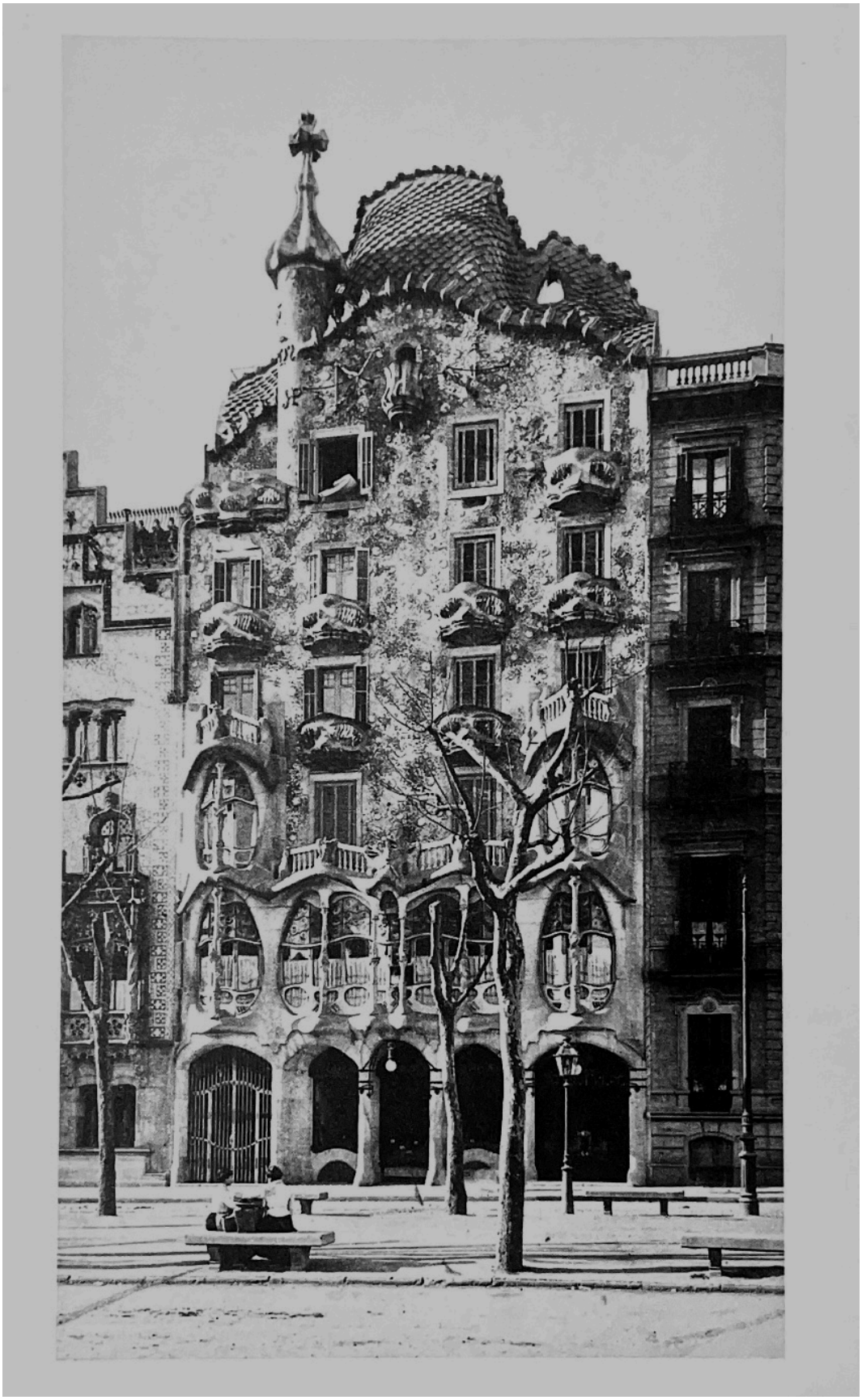


FIG 88 : Façade de la casa *Battlo*, 1927. Barcelone. Source : Photographie issue des Archives historiques du COAC, fonds d'association des architectes de Catalogne, exposée au Musée d'Orsay à Paris d'avril à juillet 2022 à l'occasion de la Rétrospective de Gaudi.

influences principales dans ma vie, précise-t-il, l'une vient de Gaudi, l'autre de Frank Lloyd Wright[473] ». Porro est sensible à ce que ces architectes ont pu apporter à l'architecture en Europe lors de ce voyage initiatique. En 2011, il dévoile à François Chaslin dans l'émission *Les jeudi de l'architecture* sur France Culture l'une des raisons pour lesquelles exprime une sensibilité pour l'architecture de Gaudi :

> Pour moi, Gaudi, c'est le sentiment tragique de la vie. Il y a un ouvrage du philosophe espagnol Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie* qui invite à s'intéresser à ce qu'est l'Espagne. Il y a deux Espagnes, une Espagne arabe, qui est pleine de vie et une Espagne *autre* qui est l'Espagne de la mort, c'est le côté terrible de l'Espagne. Je trouve que Gaudi, c'est cela…[474]

Ricardo Porro rappelle à cette occasion pourquoi Gaudi est une référence essentielle pour lui et l'explique par la capacité chez Gaudi de délivrer des messages. Il avance que la casa *Battlo* est selon lui « un monstre avec des écailles, une carapace, les balcons sont des morceaux de crâne [475]», ce qui caractérise selon lui une présence de la mort : « Pourquoi pas? L'architecture peut dire beaucoup de choses de façon poétique [476]». La présence de la mort, du drame et de la tragédie ainsi que l'organicité des formes lui paraissent grandioses puisque l'architecture de Gaudi est pour lui une question de formes (organiques) et de contenus (poétiques, philosophiques). À l'opposé du tragique, il y a Frank Lloyd Wright selon Porro qui avance : « Frank Lloyd Wright, c'est l'inverse. C'est une joie de vivre. Les deux sont possibles dans une époque [477]». L'index photographique de l'ouvrage de Bruno Zévi, *Saper vedere l'architettura* termine par une image des portiques de l'église de la colonie Güell à Santa Colonna de l'architecte Antoni Gaudi et de la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier. Il comprend également pas moins de cinq projets de Frank Lloyd Wright (autant pour Le Corbusier).

---

[473] François Chaslin, Rencontre avec Ricardo Porro, Les jeudi de l'architecture, 2011, à 26 mn du début de l'entretien.

[474] François Chaslin, *id.,* à 28 mn du début de l'entretien.

[475] *id.*

[476] *id.*

[477] François Chaslin, *op. cit,* à 35mn de l'entretien.

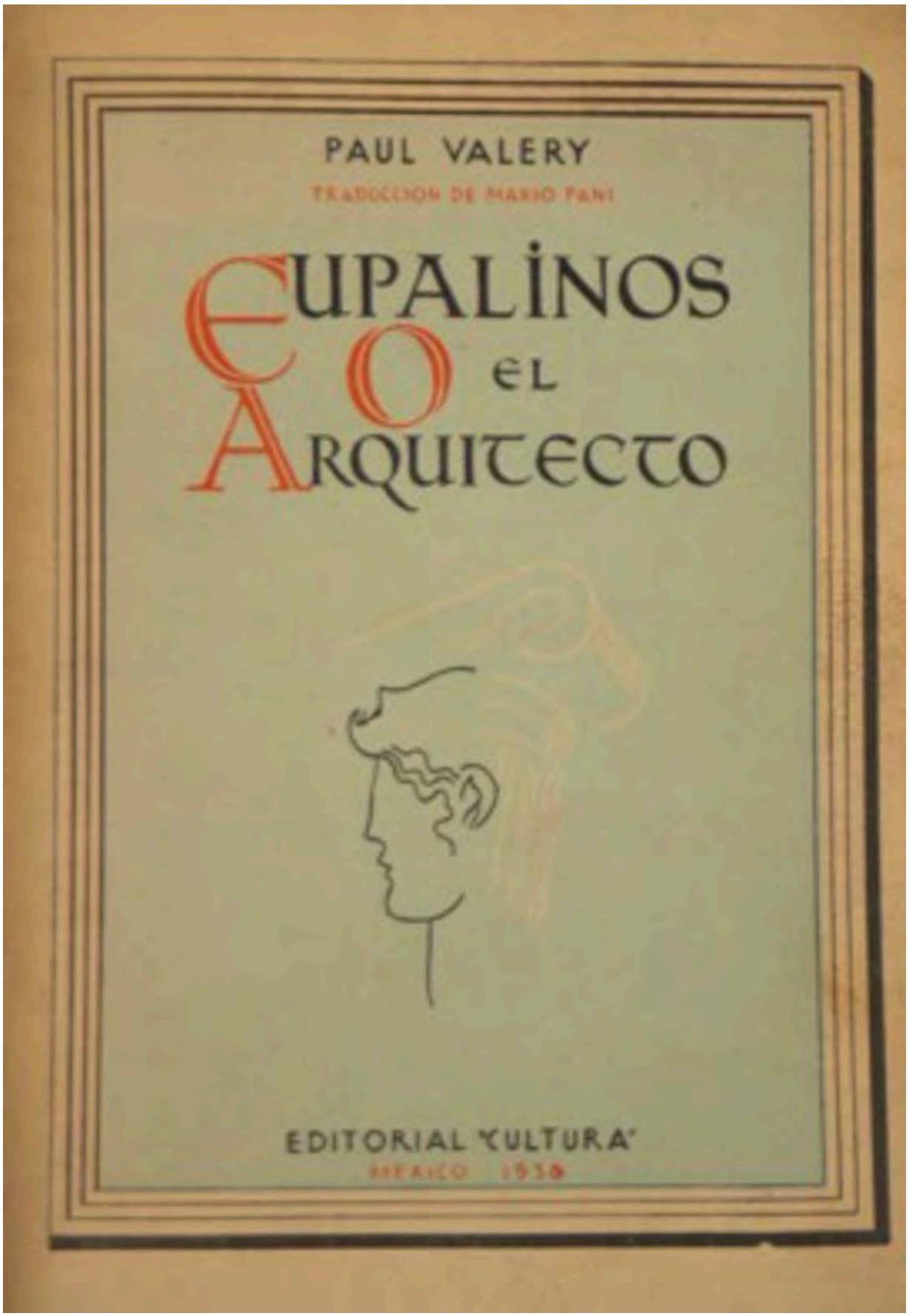


FIG 89 : Première de couverture d'*Eupalinos o El Arquitecto*. Traducción de Mario Pani, Cultura, México, 1939. Source: urbanoperu.com

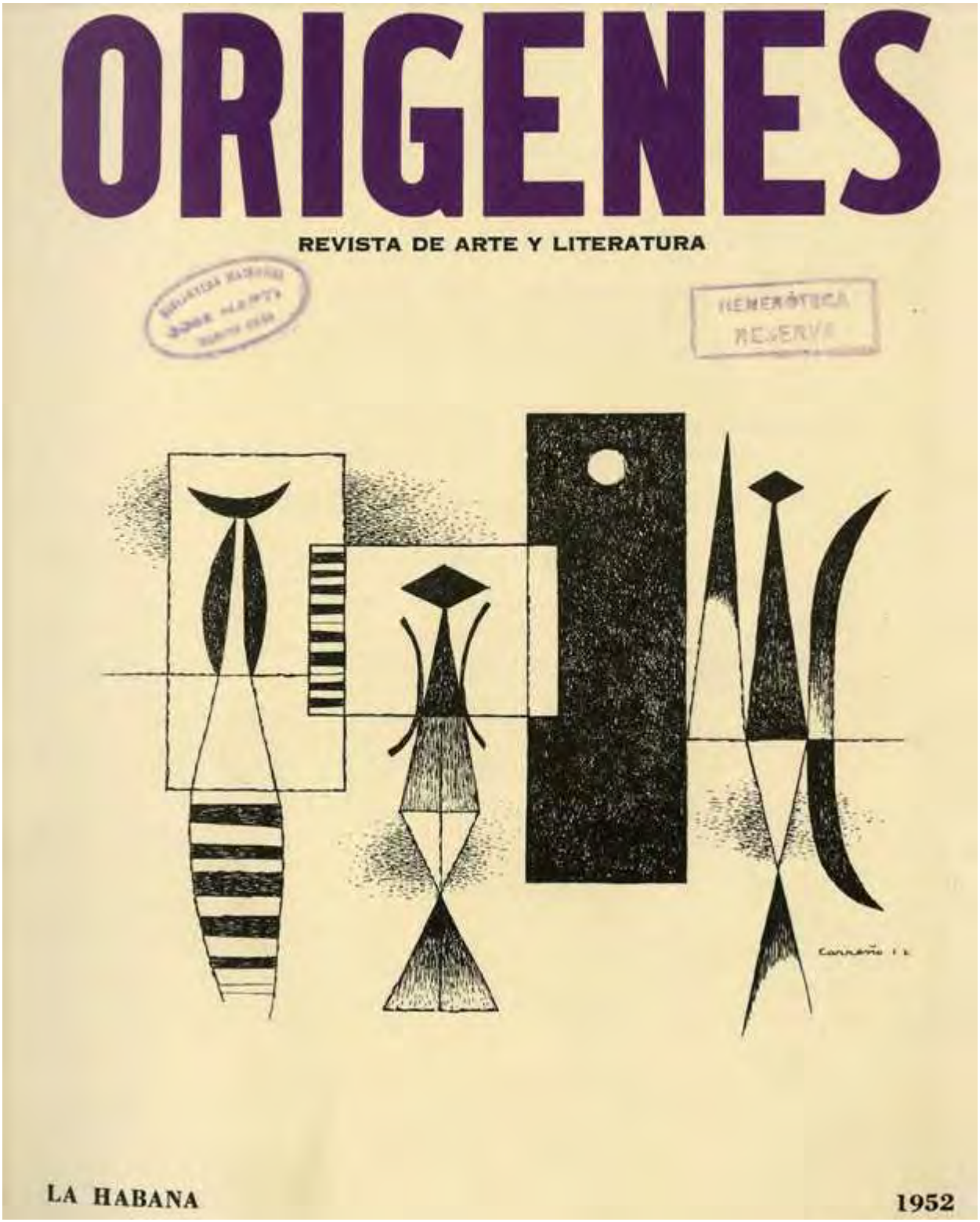


FIG 90 : Première de couverture de la revue littéraire et artistique cubaine *Origenes*. Dessin de Wifredo Lam. 1952. Source : *Origenes,* Año, n°51, 1952. Bibliothèque nationale de Cuba José Marti. La Havane.





FIG 91 : Wifredo Lam, Gherasim Luka, Wilhem Freddie (peintre danois qui contribua à faire connaître le surréalisme au Danemark et en scandinavie) en 1954. Source: wifredolam.net.1954.
FIG 92 : Wifredo Lam, Lou Morin sa femme, personne non identifiée et Ricardo Porro plus tard en 1963, devant l'école d'arts plastiques de La Havane. Source: Image tirée du film U*nfinished spaces* d'Alicia Nahmias et de Benjamin Murray, 2011.

II.IV.II L' Architecture comme ode à la nature et à la poésie : images et figurations

> Pendant mes études à La Havane, j'allais très souvent dans une librairie française acheter des ouvrages et je me souviens avoir acheté un livre de Paul Valéry qui avait pour titre *Eupalinos ou l'architecte. Eupalinos* est celui qui m'a ouvert les yeux en architecture puisqu'il racontait avoir fait un temple à l'image d'une fille qu'il avait connu à Corinthe et qu'il avait transmutée en proportions mathématiques[478].

Un ouvrage, *Eupalinos o el arquitecto*[479] (Eupalinos ou l'architecte) de l'écrivain, poète et philosophe français Paul Valéry qui se rêvait architecte, est à l'origine de l'intérêt de Ricardo Porro pour la philosophie[480]. Cet ouvrage est assez répandu chez les étudiants et jeunes architectes de La Havane. C'est le cas également en France. Paul Valéry est traduit et publié en espagnol dans la Revue cubaine *Origenes* créée par José Lezama Lima, écrivain cubain de référence pour Ricardo Porro[481] et qui participe à la diffusion de ses textes. L'ouvrage a notamment contribué de façon assez importante à la formation de Le Corbusier[482]. Ce qui est intéressant, c'est qu'il peut être interprété de différentes façons. Ricardo Porro, lui, y voit d'abord une ode à la nature en tant que source d'inspiration réelle pour l'architecte et la démonstration d'une interdépendance entre les disciplines, que cela soit la philosophie, l'art sous toutes ses formes et l'architecture. D'autre part, l'ouvrage qui est un dialogue entre Phèdre et Socrate donnant chacun leurs points de vue souvent contradictoires révèle que Porro appréciera la contradiction sous toutes ses formes, dans les débats, dans un enseignement futur d'une Histoire critique de l'architecture et dans les formes architecturales qu'il va commencer à aimer complexes et fragmentées, le plus souvent figuratives et inspirées de la nature à l'instar de Gaudi.

Une idée est suivant cette citation de Valéry exprimée en architecture par une image (de la même façon qu'en poésie) comme le dit *Eupalinos* qui désire construire un temple à l'image d'une femme. Ricardo Porro interprète alors cette citation de façon *quasi* littérale et choisira la figuration en architecture. Les rapports entre *forme* et *contenu* qui sont implicitement liés aux thèmes de l'abstraction et de la figuration deviennent une problématique importante chez le jeune architecte. On assiste alors à la

---

478 François Chaslin, *Ibid,* à 36mn de l'entretien.

479 Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte,* Gallimard, Paris, 1923.

480 Paul Valéry est traduit dans la célèbre revue cubaine *Origenes* fondée en 1946 par José Lezama Lima. *Orígenes*, en tant que magazine, matérialise à cette époque un esprit poétique qui revendiquait une autre dimension de la réalité cubaine. Ainsi cette réalité est non seulement exprimée, recréée, valorisée, mais aussi assumée. Cette revue n'était pas seulement un espace pour cultiver et publier la poésie, mais c'était la forme expresse d'une nationalité défendue à tout prix.

481 Voir à ce sujet le mémoire de Master de l'auteur *Ricardo Porro, une exception dans l'architecture moderne,* encadré par Thomas Barège et Vincent Vivès, 2018.

482 Paul Venable Turner, *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne*, Éditions Macula, 1987.





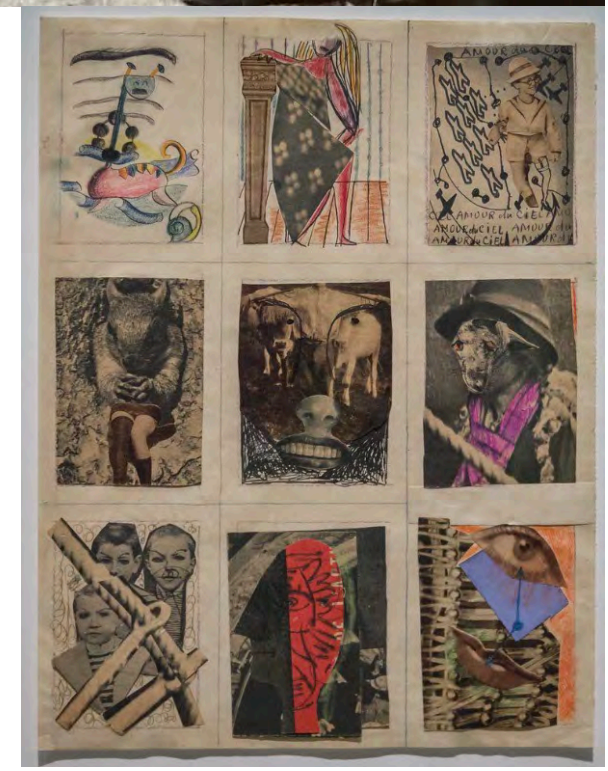


FIG 93 : Picasso et Lam. 1952. Source : Jacques Prévert, *Portraits de Picasso,* Photographies d' André Villers, Ramsay, Paris, 1981. FIG 94 et 95 : Cadavre exquis André Breton, Wifredo Lam, Jacques Hérold, 1940. Dessin collectif, Breton, Brauner, Ernest, Masson, Lam, 1940. Source : Rétrospective Lam, Centre Pompidou, 2016.

naissance chez lui d'un penchant pour la figuration et il commence déjà à l'exprimer dans sa pratique de la sculpture et de la peinture. Sa rencontre avec Picasso en 1952[483] par l'intermédiaire de son ami le peintre cubain Wifredo Lam[484], proche des surréalistes, confirme cette tendance. André Breton, dont ces derniers sont proches, tient alors une place fondamentale dans la cristallisation esthétique qui s'est opérée au XXe siècle autour des œuvres plastiques des peuples extra-européens : Indiens d'Amérique, Africains et s'inscrit dans la tradition primitiviste qui a bouleversé la modernité artistique tout en s'avérant crucial dans le processus d'esthétisation et de métamorphose de l'art. Picasso, qui deviendra une grande source d'inspiration pour Ricardo Porro, déclare à Christian Zervos :

> Moyens plastiques ? Connais pas, dit Picasso. Tout n'est que signe dans la peinture. Donc, c'est la chose signifiée qui compte et non le procédé. Des traits de pinceau qui n'ont aucune signification ne feront jamais un tableau. Moi aussi, je donne des coups de pinceau et parfois on dirait même que c'est de l'abstrait... Mais ils signifient toujours quelque chose : un taureau, une arène, la mer, la montagne, la foule[485].

Les rapports entre la peinture de Picasso et l'art abstrait sont plutôt tendus. L'artiste ne s'est jamais considéré comme un peintre abstrait. Il condamne cette pratique qui supprime le sujet de la peinture. Il est évidemment possible de considérer que certaines de ses œuvres se sont tellement éloignées des aspects de la réalité qu'on peut les apparenter à des œuvres abstraites mais, alors que se développe l'art abstrait, Picasso confirme qu'il ne s'intéresse toujours pas à ces recherches et même qu'il les condamne.

> Ce n'est pas d'après nature que je travaille, mais devant elle, avec elle. Il n'y a pas d'art abstrait. Il faut toujours commencer par quelque chose. On peut ensuite enlever toute apparence de réalité, il n'y a plus de danger, car l'idée de l'objet a laissé une empreinte ineffaçable[486].

Travailler devant la nature et d'après la nature. Picasso parle d'interprétation du réel. Ce degré d'écart avec le réel, qui se situe entre l'abstraction et la figuration, anime l'intérêt chez Porro pour la chose signifiée : la forme, le contenu, le sujet en peinture, le sujet en sculpture, le sujet en architecture.

Outre l'intérêt de Picasso pour la figuration, Porro partage d'autres idées fondamentales issues de la pensée du peintre espagnol qu'il détaille à François Chaslin en 2011 :

---

[483] Chaslin, *op.cit.*

[484]Voir la rétrospective qui a lieu du 20 novembre au 28 mars 2026 au MoMa. https://aica-sc.net/2025/01/09/une-retrospective-wifredo-lam-au-moma/

[485] Christian Zervos, *Pablo Picasso par Christian Zervos*, Catalogue des oeuvres, 1895–1972 (33 VOL.) Il s'agit d'un imposant catalogue de peintures et dessins de Picasso, présentant plus de seize mille illustrations réunies en trente-trois volumes. Sous la direction du fondateur des « Cahiers d'art », Christian Zervos, et en étroite collaboration avec Picasso lui-même, « le Zervos » parut entre 1932 et 1978 et fut salué par la critique.

[486] *Id.*







FIG 96 : Photographie de la chambre à coucher de Ricardo Porro dans les années 1950. Peinture de Wifredo Lam. Sculptures de Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de l'architecte . *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 97 et 98 : Sculptures de Ricardo Porro (laissées à Cuba lors de son exil en 1966). Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriela Porro.

> Il existe trois thèmes basiques inhérents au XX^e siècle, le premier c'est la pensée de Freud, son onirisme ouvre un chemin, le deuxième c'est la technicité qui arrive avec une force extraordinaire et le troisième, c'est la peinture de Picasso par exemple, c'est le *continuum* espace-temps, c'est Einstein. Un homme qui marche dans un train, le train roule à une vitesse, leur vitesse est superposée, et le train passe sur un fleuve qui bouge lui aussi. De fait, il y a une superposition de mouvements que l'on capte en même temps. C'est comme cela que je conçois l'architecture, donner cette impression de dynamisme est primordial pour moi[487] .

La pensée de Freud et l'érotisme (voire le fantasme[488]) attirent le jeune architecte Ricardo Porro. Il va non seulement les trouver chez Picasso mais également chez son ami Wifredo Lam très proche de Picasso et dont l'oeuvre est qualifiée de poétique, érotique et symbolique. André Breton qui avait découvert les théories freudiennes dès 1916 — il avait alors rendu visite au psychanalyste à Vienne en 1921 — et dont la rencontre avec Picasso et Lam et les lectures qui ont suivi auront eu une influence déterminante dans la naissance du mouvement surréaliste, la pratique de l'écriture automatique, le recours aux récits oniriques et la libre association des images que celle-ci autorise, témoigne des pratiques utilisées par Lam dans son écriture picturale. Lam aura une influence majeure dans l'écriture architecturale de Ricardo Porro pour ces raisons. D'autre part, Il existe chez les architectes d'après-guerre — c'est le cas dans les écrits de Bruno Zévi et chez Wright de façon moins manifeste — l'idée que les trois dimensions de l'espace fonde leur imaginaire architectural mais il y a une autre dimension, celle du temps qui est à la fois le temps qui passe et le déplacement de l'homme à travers les espaces. C'est la quatrième dimension que l'on retrouve dans la peinture de Picasso et celle de Lam. Surréalisme et cubisme ont également montré leur lien avec la fragmentation, pour le surréalisme, les associations d'éléments qui apparemment n'ont rien à voir ensemble, les cadavres exquis, les collages, pour le cubisme, une fragmentation des formes en facettes.

Mais qui est Wifredo Lam et que représentera-t-il pour Ricardo Porro? Lam, cubain, obtient une bourse en 1923 pour étudier en Espagne et a comme professeur Fernando Alvarez de Sotomayor, enseignant au Chili puis Directeur du Prado qui l'introduit au surréaliste Salvador Dali. Il quitte ce pays en 1938 pour Paris. Pablo Picasso le présente à Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse. Lorsqu'il rencontre André Breton et Benjamin Péret, fin 1939, la grande époque du surréalisme est passée, le mouvement est fatigué par les polémiques et les scissions et recherche un second souffle qu'il trouvera en Amérique latine. Lam collabore et illustre les plus grands textes de Breton, Césaire, Lydia Cabrera, Edouard Glissant. Descendant d'une mère mulâtre et d'un père chinois, il est l'initiateur d'une peinture métissée alliant modernisme occidental et symboles africains et caribéens. La collection africaine qui orne l'atelier de Picasso le subjugue. Ce qui l'intéresse, c'est l'indépendance à l'égard du réel mais également la fascination pour les figures archétypales des civilisations antiques. Picasso lui fait également connaître Michel Leiris, un jeune poète devenu ethnologue – ancien surréaliste, ami du peintre André Masson et de Georges Bataille, beau-frère du marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler – pour lui demander de lui enseigner l'« art nègre ». Lam expose en 1941 à New York grâce à André Breton accom-

---

487 François Chaslin, *Entretien de Ricardo Porro sur France Culture,* dans l'émission *Les jeudi de l'architecture*, 2011.

488 Il considérera le fantasme comme le sixième aspect du contenu issu de sa théorie « Les cinq aspects du contenu ».



FIG 99 : Photographie de la pièce à vivre chez Ricardo Porro à La Havane dans les années 1950. Céramique de Picasso achetée avec son premier cachet pour la Villa *Armenteros* (projet de diplôme). La peinture, la sculpture blanche et les sièges de droite sont de Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

pagné de Claude Lévi-Strauss. La réception cubaine de l'oeuvre est immédiate et exceptionnelle, dans un moment politiquement tendu mais d'effervescence intellectuelle et culturelle. Lam et Picasso se verront presque quotidiennement jusqu'au départ de Picasso pour le Midi [FIG 70]. Plus tard, l'artiste Jean-Michel Basquiat affirmera que Lam est l'un de ses grands héros artistiques[489].

Au cours des années 1950 et alors que Ricardo Porro le connaît déjà, Wifredo Lam entretient des liens particuliers avec le mouvement Cobra (1848-1951) lancé en réaction contre la querelle entre l'abstraction et la figuration, l'avant-garde italienne et l'Internationale situationniste. Le peintre cubain rencontre en 1954 les poètes et écrivains Gherasim Luca – poète roumain qui restera également ami de Porro jusqu'à sa mort, qui sera à l'origine de son inspiration pour le projet du centre d'art de Vaduz à la fin des années 1960 et qui viendra donner à son invitation une conférence à l'école d'architecture de Lille en 1984 – ainsi qu'Alain Jouffroy. C'est ainsi que Lam jouera un rôle très important pour Ricardo Porro des années 1940 jusqu'à la mort de celui-ci en 1982 à Paris[490] du fait de son attirance pour l'hybridation des formes européennes et africaines avec des figures archétypales des civilisations antiques qui seront à l'origine de son inspiration future pour son projet des écoles d'art en 1960.

> Quel aspect de la négritude m'a montré Lam dans sa peinture? C'est la non-limitation de l'être. Chez Parménide, l'être est limité, il va d'un point à l'autre. Tandis que dans cet esprit noir, un homme peut devenir un arbre ou un tigre peut devenir un homme ou un serpent et il n'existe pas cette limitation. Lam m'a montré qu'il y avait une quantité de possibilités de faire de l'art qui n'est pas du folklore mais qui est une essence de l'être[491].

Tout comme Lam, Porro montre un grand intérêt aux ouvrages sur la métamorphose des formes, notamment celui d'Ovide, *Les Métamorphoses*[492], celui de Kafka, *La Métamorphose*[493]. Sa culture se fonde également sur la lecture des poètes et des philosophes allemands comme Goethe sur le même thème[494] qui est adepte d'une philosophie de la nature (*Naturphilosophie)* et sera la source d'inspiration des anthroposophes comme Rudolf Steiner. La lecture initiatique de l'ouvrage de Valéry qui traite de la création au sens large mène ainsi Porro à son intérêt pour le dialogue entre les disciplines. Selon Patricia Signorile « Paul Valéry s'attache à décrire l'entrelacement de l'activité de conception avec celle des pra-

---

489 Rétrospective Lam en 2016 au Centre Pompidou.

490 Cette relation étroite est confirmée lors d'un entretien téléphonique de l'auteure le 10 juillet 2019 avec le fils de Lam, Eskil Lam

491 François Chaslin, *id,* à 8 mn du début de l'entretien.

492 Ovide, *Les Métamorphoses,* trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1997.

493 Frantz Kafka, *La Métamorphose,* Traduction A. Vialatte, Paris, Hachette, coll. Le livre de poche, 1969.

494 Johann Wolfgang von Goethe, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, « GF », 1996.
Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Naturwissenschaftiberhaupt, besonders zurMorphologie* », Tubingen, Cotta, 1817-1824, 1. Bd, 2. Heft,, p. 257-284.
Johann Wolfgang von Goethe, *Schriften zur Morphologie*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987
Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs,* 1810.

Anne-Gaëlle WEBER, « Essai pour expliquer les métamorphoses de Goethe », *Goethe et la France*, *op. cit.*, p. 206-227.

tiques techniques et artistiques[495] », idée qui sera essentielle à la future pédagogie de Porro. Cette interdisciplinarité avait déjà été largement évoquée lors du Congrès International de l'UNESCO auquel avait assisté Ricardo Porro en 1952 à Venise. D'autre part, la philosophie nourrit les autres disciplines artistiques qui, toutes deviennent essentielles à l'élaboration de sa pensée architecturale. Plus encore que l'incitation à l'anthropomorphisme architectural, la figuration architecturale par analogie des formes ou bien les rapports entre les disciplines artistiques ou encore la quatrième dimension, l'ouvrage de l'écrivain et philosophe Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* qui est un dialogue entre Socrate et Phèdre*,* inspiré par le dialogue de l'ouvrage *Phèdre* de Platon[496] laisse préfigurer l'intérêt de ¨Porro pour la dialectique, la rhétorique, les débats, la contradiction[497]. Chez Porro, l'unité d'une chose quelconque consiste très exactement dans le rapport et la tension des contraires qui la constituent comme le dit Héraclite : « Ce qui est contraire est utile; ce qui lutte forme la plus belle harmonie; tout se fait par discorde [498]» et « tout change sans cesse, passant d'un contraire à l'autre, et la seule chose qui soit immuable c'est la loi de cette éternelle métamorphose [499]». Ce mouvement, cette tension d'éléments contradictoires seront récurrents dans sa conception du projet et dans l'élaboration de son enseignement, autant d'un point de vue intellectuel (débats, contradictions) que matériel et formel (tensions, obliques, courbes, contre-courbes). La contradiction crée un contraste, une véritable tension dramatique qui doit être synthétisée à travers la perception simultanée de plusieurs niveaux, symétrique et asymétrique, monumental ou non, fragmentaire et pourtant fluide, double et unitaire, etc… et c'est précisément à partir de sa connaissance des formes baroques qui font partie de sa culture latino-américaine (le baroque espagnol de Cuba) et de celles qu'il a rencontrées en Europe (Allemagne, Italie, France, Espagne) et qui expriment le sentiment universel des contradictions inhérentes à la vie que Porro va trouver son propre langage à partir de 1953.

À ce stade, la formation de Ricardo Porro en Europe prend fin. De retour à Cuba cette même année, il va s'attacher à rechercher l'essence cubaine et à métamorphoser l'architecture coloniale afin de défendre ce qu'il nommera la *Tradition.* La quête d'une « cubanité » en architecture semble d'actualité. Va en effet s'opérer chez lui, à partir de la circulation des savoirs, une reconfiguration des idées là où il y a crise des identités. Plus généralement, à partir de « l'échec d'une charte », la réflexion de Ricardo Porro va se poursuivre vers une modernité critique[500] et une approche moderne régionaliste.

---

[495] Voir à ce sujet le document de Patricia Signorile. « Paul Valéry et l'architecture », 2009. ⟨hal-01558735⟩

[496] Platon (trad. Luc Brisson), « Phèdre », dans *Œuvres Complètes*, Éditions Gallimard, 2008 (1re éd. 2006).

[497] Les idées philosophiques essentielles retenues par Porro sont à prendre notamment chez Héraclite et ses *Fragments,* philosophe à l'origine de la pensée du devenir et qui influencera Nietzsche. Le *Zarathoustra* de Nietzsche sera à l'origine du premier bâtiment construit en Europe (Vaduz) par Porro à la fin des années 1960.

[498] Héraclite, *Fragments,* Epimétée, PUF, 2011, *Id.*

[499] *Id.*

[500] Daniel Pinson, « De l'échec d'une Charte à la poursuite d'une réflexion », *La modernité critique, Autour du CIAM 9 d'Aix en Provence,* Editions imbernon, 2006, pp. 243-257.

Chapitre 2 : Du manifeste régionaliste critique à la création d'une « école hors l'école »

I Une approche moderne régionaliste critique (1953-1957)

I.I le plan régulateur de La Havane Est

À partir de 1953 et de son retour à La Havane, Ricardo Porro continue de se confronter aux grands penseurs dont la contribution est très importante pour les avancées de la pratique architecturale mais également pour le progrès de la théorie et de l'enseignement de l'architecture. Lorsque la Seconde Guerre mondiale en Europe arrête la construction, les Amériques offrent un terrain fertile pour étudier de nouvelles théories et réaliser le rêve de modernité des architectes européens. À cette fin, Cuba représente l'une des destinations privilégiées. Les échanges et les influences de ces architectes se matérialisent par des voyages continus et des collaborations avec le gouvernement et/ou des architectes locaux. Dans ce moment historique, l'urgence d'étudier et de gérer la croissance de la ville de La Havane est intégrée, un besoin qui conduit aux contributions de planification de deux figures importantes : José Lluis Sert et Franco Albini, ce dernier s'associant à Ricardo Porro, Miguel Gaston, Martin Dominguez, Emilio Del Junco[501], des architectes locaux. La proposition de planification de Sert a une nette influence corbuséenne et montre une vision filtrée par l'interférence nord-américaine, et la proposition de Franco Albini, de Ricardo Porro et de Miguel Gaston semble être davantage une formulation de l'affirmation d'une identité architecturale cubaine. Le débat sur la relation entre tradition et modernité devient alors le moteur du développement d'une architecture cubaine moderne qui a lieu, grâce au haut niveau atteint dans les propositions architecturales et urbaines. Ces idées, en réalité, avaient déjà pris forme dans les années 1940 à Cuba, avec le travail théorique de l'architecte *Eugenio Batista* (1900-1992), une figure fondamentale pour la naissance de l'architecture cubaine moderne. Voici ce qu'en dit Ricardo Porro en 2004 dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui :*

> En architecture, dans les années 1950, il existe un retour aux racines. Personne ne le fait mieux dans la meilleure tradition américaine que Frank Lloyd Wright, avec ses *Prairies Houses*. En Amérique latine, ce mouvement est amorcé par Eugenio Batista, suivi peu après au Mexique par Luis Barragan. Pour la maison *Falla*[502], le jeu des espaces, certes d'esprit colonial, y est remarquable mais sans trace de pastiche, seule compte l'expression d'une sensualité à la cubaine[503].

---

501 Emilio Del Junco (1915-1974). « Del Junco séjourne à Stockholm. Il découvre le mouvement scandinave, notamment les oeuvres d'Asplund et Lewerentz, dont on sait que le langage poétique ne se prête pas aisément à l'imitation. Del Junco se sépare alors du fonctionnalisme au prisme pur pour explorer d'autres voies » in Ricardo Porro, « Cuba!Cuba! », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°350, p. 72.

502 La maison *Falla* est une oeuvre d'Eugenio Batista.

503 Ricardo Porro, « Cuba! Cuba! » in *L'Architecture d'Aujourd'hui, n°350,* Janv-fev 2004, p. 70.



FIG 100 : Proposition de José Luis Sert pour La Havane Est. Source : Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa alle America L'influenza di Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021. Extrait du *Plan Piloto de La Habana,* 1959.

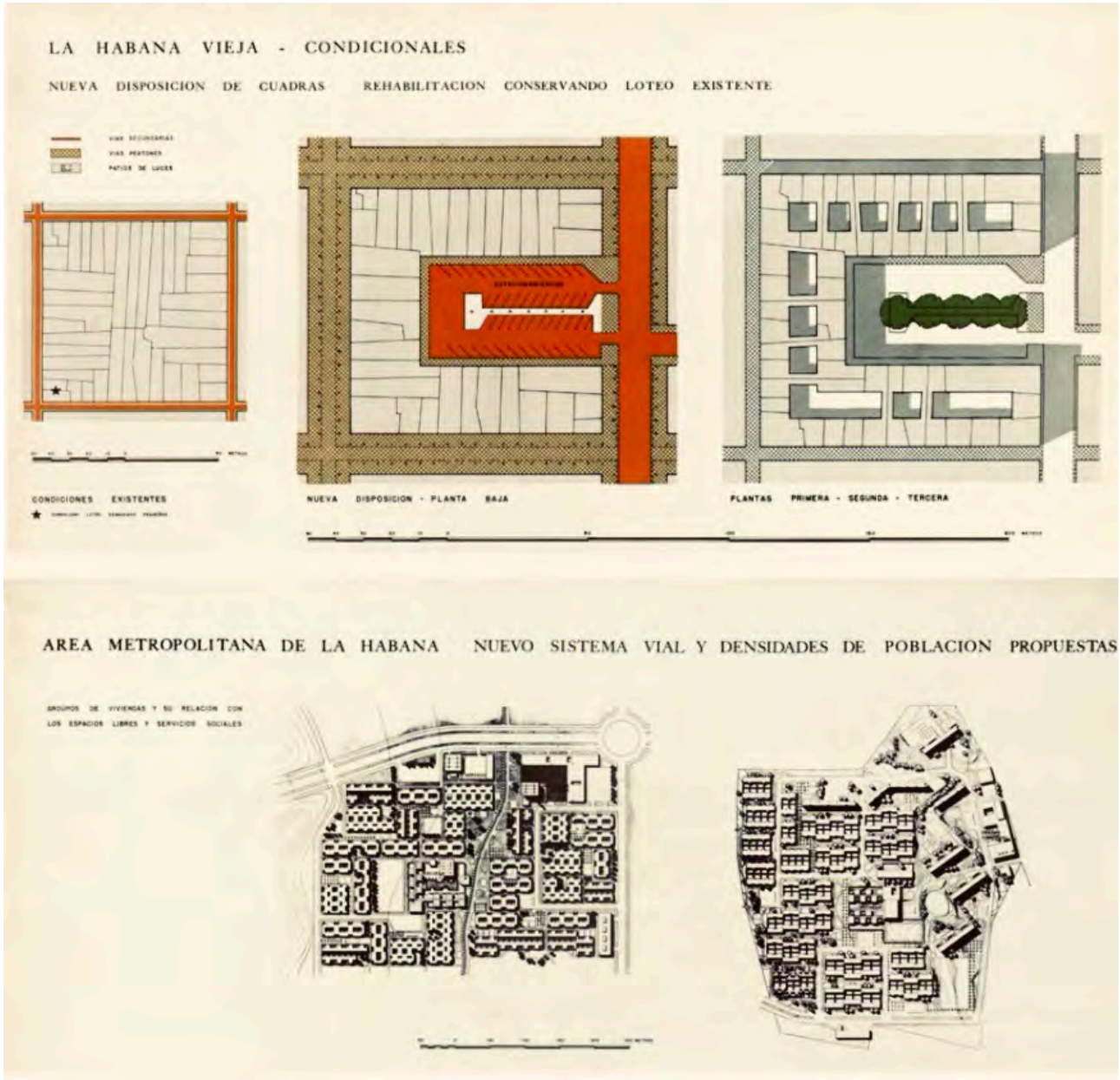


FIG 101 : La notion de patio adapté à la ville chez Sert. Application à La Havane . Source : Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa alle America L'influenza di Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021.

Batista est comparable au premier Luis Barragán et les œuvres que le maître mexicain a réalisées dans sa jeunesse à Guadalajara, dans l'état de Jalisco. Les deux vont au-delà d'une vision néo-coloniale réinterprétant les formes et les matériaux traditionnels dans un résultat simple et efficace. C'est davantage une récupération spirituelle, plutôt que purement formelle, des valeurs nationales. Batista, reprenant le discours de son maître, Joaquin Weiss, ramène l'attention sur l'architecture coloniale en identifiant ses caractéristiques essentielles aux « trois P : Patios, Puntos y Portales » (Patios, volets et arcades) . Son architecture constitue un pont qui fait transiter l'architecture cubaine vers la modernité. L'héritage de l'architecture coloniale est étudié et analysé, puis une synthèse est faite dans laquelle les invariants des bâtiments coloniaux – patios, arcades, volets – sont utilisés pour leur essence.

Lorsque Ricardo Porro revient à La Havane en 1952, son souhait est de pratiquer l'urbanisme et la ville entame une décennie de croissance urbaine. La génération de jeunes professionnels, issus de la *Faculté d'Architecture* et du *Collège des Architectes* de La Havane, lance un mouvement en faveur d'un Département d'Urbanisme au sein du Ministère des Travaux Publics. En 1953, La conférence *Plaza Civica Forum* donnée par Eugenio Batista dénonce l'absence de développement cohérent pour la capitale et réclame une action. Malheureusement, l'initiative de la création de la *Junta Nacional de Planificación* (1955), se matérialise dans le gouvernement du général Fulgencio Batista, qui prend le pouvoir par un coup d'État militaire en 1952. Un vaste plan de travaux publics est alors entrepris : ministères, immeubles de bureaux, hôtels, voient rapidement le jour mais la ville moderne menace de faire disparaître les anciennes constructions coloniales et républicaines. Simultanément, une bourgeoisie prospère construit des résidences dans de nouveaux développements et investit dans des immeubles d'appartements monumentaux dans le quartier d' *El Vedado*. La demande d'architectes est importante mais la concurrence est extrêmement forte. Les commandes publiques sont prises en charge par des firmes telles que *Govantes* et *Cabarrocas* ou *Moenck* et *Quintana*, qui sont déjà en activité depuis plusieurs décennies. C'est Eugenio Batista lui-même qui invite en 1955 le bureau du catalan José Luis Sert et Paul Lester Wiener, TPA (*Town Planning Associates*) à préparer un plan directeur avec l'aspiration de changer la physionomie chaotique de La Havane et de préparer les conditions d'un développement futur, basé sur les investissements nord-américains et l'augmentation du tourisme international. Sert est alors professeur et succède à Walter Gropius à la tête de la *Graduate School of Design* de l'Université d'Harvard. Il est également le président des CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) depuis 1947. Dès son arrivée aux États-Unis, il se consacre simultanément à l'enseignement, à la pratique professionnelle, et à la publication d'un texte sur la ville fonctionnelle, présenté en 1942 et intitulé : "*Can Our Cities Survive ?: An ABC of Urban Des problèmes, leur analyse, leurs solutions* ». Le Brésil, le Pérou, la Colombie, le Venezuela et Cuba offrent à l'architecte catalan de nombreuses opportunités pour développer ses idées sur la ville, essayant d'adapter le fonctionnalisme, toujours recherché, aux conditions géographiques, sociales et économiques locales.

Sert, lors de son voyage à New York depuis l'Espagne, s'était arrêté à La Havane pour la première fois en 1939. C'est lors de cette escale qu'il tient une conférence dont l'issue sera, quelques années

plus tard, la formation par un groupe de jeunes architectes dirigés par *Eugenio Batista* de la branche cubaine des CIAM. Inspirés par l'œuvre et les paroles de Sert, certains architectes, *la generación del 1950*, créent, en 1943, le premier groupe national (ATEC) dont fait partie Ricardo Porro et adhérent aux principes des C.l.A.M. Le groupe, grâce à son positionnement clair, conserve une certaine autonomie dans la recherche. En fait, l'une des premières initiatives avait été en 1943 l'organisation d'une exposition sur l'architecture coloniale de *Trinidad*[504] dont le but est de promouvoir la conservation du patrimoine historique et, en même temps, d'éviter son gel complet dans ses formes et d'éventuelles dérives folkloriques. C'est une reprise consciente des thèmes déjà esquissés par Eugenio Batista qui avaient caractérisé le débat culturel des années précédentes. En 1947, Batista accompagné de Nicolas Arroyo avaient d'ailleurs participé au CIAM VI[505] tenu en Angleterre au *Bridgwater Arts Center*. C'est Batista lui-même lors du *Forum Plaza Civica*, en 1953, qui avait insisté sur la nécessité d'acquérir une nouvelle vision pour le centre civique et avait fait pression sur le gouvernement pour qu'il appelle Sert en tant que consultant. En 1951 s'était tenu le C.I.A.M 8 à Hoddesdon dont le thème proposé par Sert était *The Heart of the City, Towards a humanization of urban life*. Il y était question de créer des centres piétonniers en Suède, aux Pays-Bas et en Grande Bretagne mais également des centres historiques italiens. Le coeur de ville y était alors vu « comme un espace construit, un espace où le sens de la communauté est exprimé et non comme un espace qui ne peut être analysé que scientifiquement à la manière des Congrès ayant eu lieu avant la seconde guerre mondiale [506]».

La proposition de Sert pour La Havane [FIG 100, 102, 103]] prévoit la perspective d'une croissance urbaine jusqu'à trois millions d'habitants — à l'époque la population était d'un million — et créer la possibilité d'expansion le long de la côte est, alors facilitée par la construction du tunnel de La Havane, ce qui permettrait de traverser rapidement la baie et d'accéder à des territoires vides et à des plages désertes, qui seraient occupées par les classes aisées et les infrastructures touristiques. Les essais urbains développés en Amérique latine avaient été décisifs pour les discussions du CIAM V dans la recherche de modèles universels au sein de l'orthodoxie fonctionnaliste. Le système GRID est conçu par le groupe français ASCORAL, dirigé par Le Corbusier dans CIAM VII (1949), comme méthode d'analyse pour afficher les présentations de travail, méthode à laquelle s'est confronté Porro en 1952. Le schéma rigide proposé est alors immédiatement critiqué par la jeune génération d'architectes pour ses excès de rationalisme.

C'est le patio qui sera la pièce manquante spirituelle, la « cinquième fonction » proposée par Sert pour contrebalancer la fissure profonde entre l'émotion et l'esprit rationnel introduite par l'architecture moderne [FIG 101]. Les accents d'humanisation que Sert donne aux autres fonctions témoignent de sa

---

[504] Ricardo Porro y expose avec d'autres jeunes étudiants.

[505] Le CIAM VI est le premier congrès d'après-guerre. Il y est fortement question du terme Neighborhood units (Unités de voisinage) et qui a différentes significations pour chaque pays et la proposition est faite de définir toutes les unités utilisés en urbanisme. Voir à ce sujet Eric Mumford, *The C.I.A.M discours on urbanism,* The Mitpress, 2000.

[506] Eric Mumford, *The CIAM discourse on urbanism,* The Mit Press, 2000, p. 203.





FIG 102 : Projet de SOM et Sert. Source : Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa flue Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021.
FIG 103 : Perspective du centre commercial. Source : Revue *L'Architettura. Cronache e storia* n. 106, agosto 1964.

conscience élevée des questions de sociabilité dans la pensée de la ville. Ainsi, le recours au patio non seulement comme moyen d'éclairage et de ventilation mais également comme centre de la vie domestique inspiré du logement méditerranéen est à la base de son architecture. Cette typologie des maisons à patios est à l'origine de l'expression « *Can Patios make Cities*? [507]» titre d'un article publié par Sert dans la Revue *Architectural Forum* de 1953 et engendrera cette théorie des centres et des sous-centres pour différentes échelles d'organisation urbaine afin que les gens puissent se réunir sur des places. Le recours aux places civiques résout selon Sert deux besoins restés sans réponse dans la ville fonctionnelle : la monumentalité et la sociabilité[508]. Sert a retenu la leçon de Lewis Mumford[509] de 1942. Celui-ci avait refusé de préfacer son ouvrage *Can our Cities Survive? [510]* basé sur les propositions de solutions développées par les C.I.A.M aux différents problèmes urbanistiques, initialement *Should Our Cities Survive?* et qui appelait au développement d'un urbanisme moderne américain. L'intérêt des positions de Lewis Mumford apparaît également comme un dépassement possible des modèles universalisables et repose sur l'affirmation d'une dialectique universel/particulier. Il n'est évidemment pas ici question d'un localisme au sens étroit du terme.

L'expérience du patio de Sert semble plutôt consubstantielle à sa constitution spirituelle : elle est aux racines de sa mémoire ancienne et collective résumée dans le projet colonial espagnol en Amérique latine favorisé par l'expansion du christianisme à l'époque de la Renaissance. De la plus petite unité, la maison-patio, aux noyaux métropolitains des centres civiques, le patio sera le modèle des villes nouvelles de TPA. Carola Barrios avance que les plans orthogonaux dessinés par *Sert & Wiener* au milieu du XX[e] siècle en Amérique latine répondent « à un collage de références historiques et modernes dans l'application de leur modèle urbain : « l'esprit Médiéval et Renaissance des villes coloniales auquel s'ajoutent les chartes d'urbanisme des C.I.A.M, l'unité de voisinage, la nouvelle monumentalité et le cœur de la ville » [511] . Le plan directeur de La Havane est le dernier développé par le bureau de Sert, qui fermera en 1959. Sa proposition, comme le souligne John A. Loomis dans son ouvrage *Revolution of forms «* aurait largement altéré le centre historique de La Havane[512] » Elle semble alors trop radicale aux yeux des havanais. Même si la planification imaginée par Sert n'a pas été réalisée en raison du changement des circonstances politiques et culturelles, Sert a un rôle fondamental à La Havane, influençant

---

[507] Paul Lester Wiener; José Luis Sert, « Can Patios Make Cities? », *Architectural Forum* 99, n. 2, août 1953, pp. 124-131.

[508] Voir à ce sujet Jose Luis Sert, "The Rebirth of the Patio" in *José Luis Sert. Architecture, City Planning, Urban Design*, by Knud Bastlund (Zurich, Les Editions D'Architecture, 1967), p. 135.

[509] Voir à ce sujet Mardges Bacon, « Josep Lluís Sert's Evolving Concept of Urban Core. Between Corbusian Form and Mumfordian Social Practice », in *Josep Lluis Sert. The Architect of Urban Design, 1958- 1969*, eds. Eric Mumford; H. Sarkis; N. Turam,, Yale University Press, Cambridge, 2008, pp. 76-115.

[510] Voir plus haut. José Luis Sert, *Can our Cities Survive?*, Cambridge, Harvard University Press, 1942.

[511] Carola Barrios, « *Can Patios make Cities, Urban Traces of TPA in Brazil and Venezuela* », ZARCH No.1 | 2013 Paisajes Landscapes, pp.72-80.

[512] John A.Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999, p. 97.



FIG 104 et 105 : Ricardo Porro, Franco Albini, Miguel Gaston, Fernando Salinas, projet de la Havane est, 1955. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriela Porro.

l'expansion de la ville le long de la côte et exploitant les possibilités de croissance vers les terres vierges de la partie orientale, rendu accessible par l'ouverture du tunnel sous la baie (1958).

Cette vision consolide la formulation d'autres projets résidentiels ambitieux et coûteux impliquant des architectes de renommée internationale tels que le studio américain *Skidmore, Owings & Merrill* (SOM) et l'italien Franco Albini[513]. Le secteur est de la ville apparaît aux investisseurs américains comme extrêmement intéressant en raison de ses qualités paysagères. Ils pensent alors qu'il se prête bien à accueillir un développement touristique et résidentiel de luxe. En 1955, SOM est de fait chargé de développer une proposition pour la région : le « *Plan de la Habana del Este* » [FIG 102, 103]. Le projet suit les indications du Mouvement Moderne International et se développe autour d'un axe routier monumental qui traverse différentes zones fonctionnelles, avec un système de logements agencé selon la logique du schéma rationaliste du superbloc, doté d'infrastructures et de services et relié à un réseau de sentiers pédestres intérieurs. Le plan répondant au programme de l'investisseur imagine une opération immobilière importante, caractérisée par des résidences de luxe avec des centres commerciaux, des hôtels, des sièges sociaux et des bâtiments gouvernementaux[514].

Le travail d'Albini, de Ricardo Porro, de Gaston et de Dominguez [FIG 104, 105, 106] se concentre quant à lui sur le quartier résidentiel et commercial et repense la route et le système proposé par l'étude américaine. Nicolas Quintana, lui, s'occupe du quartier de *Veradero* et *Trinidad.* Alors que la proximité et les attraits de la plage de *Veradero* en font le lieu de villégiature de prédilectition des havanais, favorisant la construction de nombreux édifices, la capitale elle-même cherche alors à s'étendre vers l'est pour équilibrer les excroissances déjà excessives vers l'ouest. La zone rendue accessible par un tunnel sous-marin est l'objet du projet du milanais Franco Albini, de Ricardo Porro et de *Miguel Gaston.* Située entre la mer et une grande voie bordée de jardins, des immeubles d'habitations entourés d'espaces verts, le long de la mer et un centre commercial piétonnier entre les deux zones sont prévus.

Dans les dessins, perspectives et la maquette du projet se dégage la volonté de ramener le grand complexe dans une conception à échelle humaine. Les proportions, les ponts habités, renvoient tous à une dimension urbaine liée à celle de la *Habana Vieja,* ou aux modèles urbains européens, plutôt qu'aux visions fonctionnelles de l'urbanisme moderne[515]. Aurelio Cortesi qui travaillait alors dans l'atelier milanais d'Albini et collaborait à l'élaboration du plan pour l'est de La Havane, avance que l'investisseur

---

513 Franco Albini dirige toujours l'école d'été des C.I.A.M à Venise (1952-1957) à laquelle avait participé Ricardo Porro en 1952. Les expériences d'urbanisme d'Albini à partir du milieu des années 1940 comprennent : le projet Milano Verde, le plan d'urbanisme de Milan de 1945 (également appelé plan AR - Architetti Riuniti, c'est-à-dire le groupe italien CIAM : F. Albini, BBPR, P. Bottoni, E . Cerutti, I. Gardella, G. Mucchi, G. Palanti, M. Pucci, A. Putelli), le plan d'urbanisme du quartier Angeli à Gênes (1946-47, avec I. Gardella, G. Palanti et M. Tevarotto), et le Plan Régulateur de Reggio Emilia (avec Enea Manfredini, Luisa Castiglioni et Giancarlo De Carlo).

514 Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa alle America L'influenza di Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021.

515 Le matériel est conservé dans les archives Franco Albini à Milan, qui contiennent également quelques notes sur le dimensionnement du projet écrites à la main par l'architecte. Voir Silvia Aloiso, *id.*

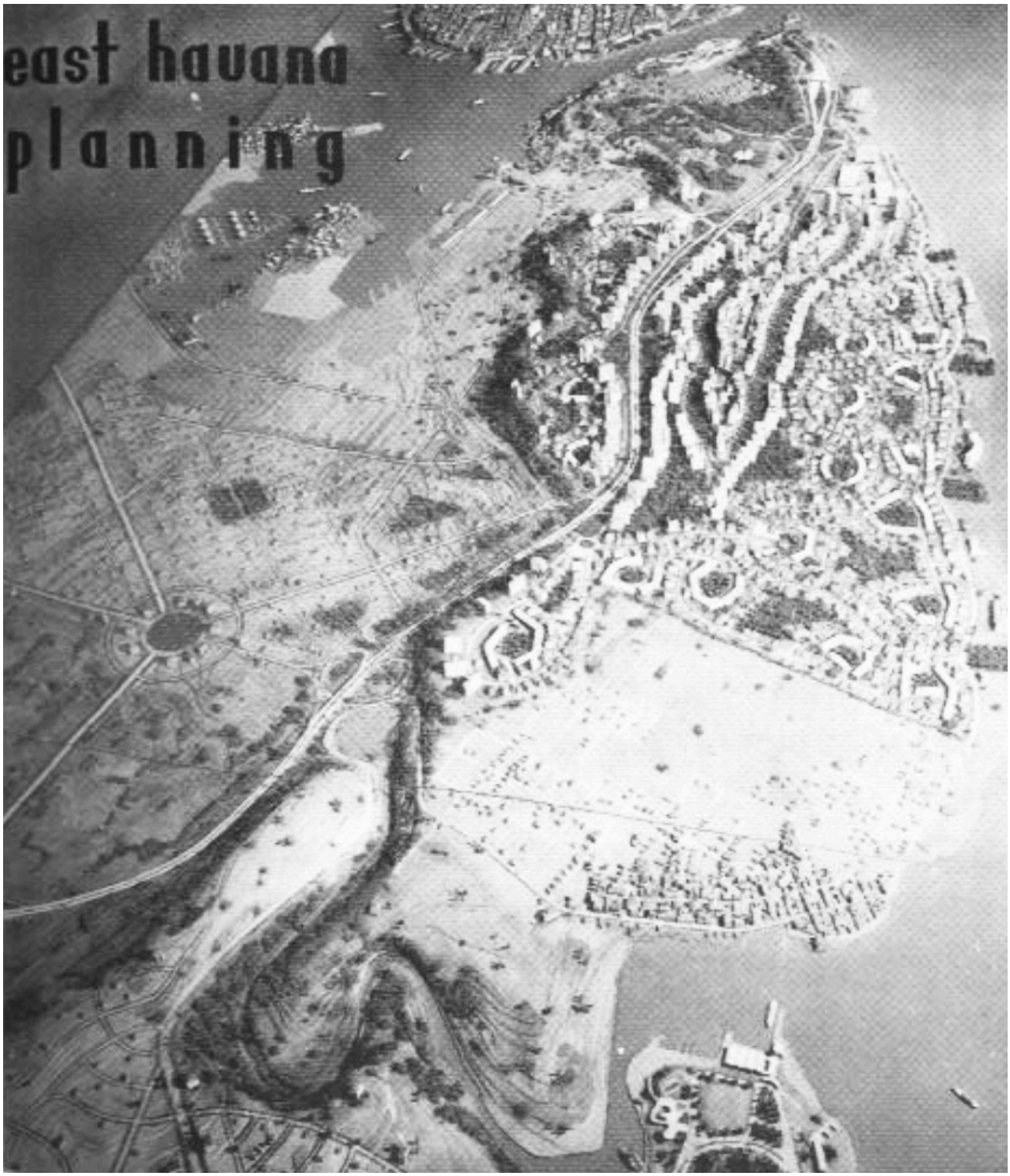


FIG 106 : Maquette du projet. Source: Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa flue Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021.

américain identifie l'architecte Franco Albini comme un représentant du style italien du milieu des années cinquante et le projet, par la volonté du client, doit amener ces atmosphères italiennes promues par le cinéma de l'époque, afin d'aider à faire de ce lieu une des caractéristiques du projet. D'autres passages à haute altitude proposent des caractéristiques commerciales consolidées, à la manière de la Via *Por Santa Maria* de Florence ou de la *Frezzeria*. Les citations constituaient les principaux éléments urbano-architecturaux, judicieusement inspirés du système romain, système qu'Albini vérifié lui-même en marchant dans les mailles orthogonales autour de via *Montenapoleone*[516].

Le Plan de *la Habana del Este* est un projet resté suspendu et peut-être pour cette raison, peu connu, dont il est difficile de reconstituer la genèse et les intentions. Entre 1959 et 1961, un seul des complexes résidentiels pour environ huit mille habitants sera réellement construit : l'*Unidad Vecinal* (unité de voisinage) n.1 de *La Habana del Este*. Le complexe a ensuite été nommé *Ciudad Camilo Cienfuegos* en 1965. Le projet global (plan pour 100 000 personnes) a été conçu par Fernando Salinas, Raúl González Romero et Roberto Carrazana. Ce que l'on peut reconnaître au projet d'Albini, de Porro et de Gaston, en analysant les dessins conservés dans les archives Albini, c'est une grande attention, dans la phase initiale, au système infrastructurel, qui est méticuleusement étudié sous ses différentes formes : routes, parkings et ponts en déterminent l'épine dorsale. Les différentes axonométries et perspectives utiles pour communiquer les atmosphères urbaines imaginées ne sont pas générées par des schémas fonctionnalistes mais sont le résultat d'une approche de conception d'attention au contexte et à la composante humaine, une attitude qu'Albini a eu l'occasion d'affiner en Italie. La maquette d'urbanisme montre de petites unités de voisinage à droite [FIG 106]. L'Italie investit dans un vaste plan de reconstruction appelé INA-Casa à partir de 1949 jusque 1963 impliquant de nombreux architectes et le projet de l'INA prévoit le recours de ce concept d'unités de voisinages comme micro-ensembles à la mesure de l'homme, du quartier comme dimension d'une nouvelle communauté à travers la réalisation de logements modernes mais traités avec les acquis d'un regard attentionné porté sur l'architecture traditionnelle des habitations[517]. Proche de Rogers et de sa pensée, Albini qui est l'un des rédacteurs de la Revue *Casabella Continuita* affirme à l'occasion de ce projet dans la revue *Espacio* que la question la plus importante pour l'architecture est : « La recherche d'un environnement culturel authentique dans lequel insérer les œuvres architecturales, tout en la reliant à la tradition[518] ». Par « tradition », Albini entend une continuité historique associée à un environnement culturel, une tradition de vie et des coutumes. Cette tradition culturelle doit être, selon lui, utilisée avec autant de liberté d'action que possible, en utilisant des éléments du passé encore valables au présent, mais toujours en accord avec l'esprit moderne en trouvant des éléments du présent. Il déclare : « L'architecture ne peut être internationale. L'architecture doit s'adapter à différents environnements, différents peuples , différentes régions ». Il ajoute enfin :

---

516 Silvia Alois, *id.*

517 Voir à ce sujet Luca Molinari, « Ernesto Nathan Rogers, la modernité et la continuité », *La modernité critique, Autour du C.I.A.M IX d'Aix en Provence,* Imbernon, 2006.

518 « *Franco Albini opina*… », *Espacio* , Havana, May/August 1955, pp.10–11.





GATHERED AT CAPE COD for library discussion and reception are from left, Mrs. Jean Smith, architect Francis Albini of Italy, Atty. Gen. Robert Kennedy, Mrs. John F. Kennedy, architect Mies van der Rohe of Chicago, Helena Costa, daughter of Brazilian architect Lucio Costa, and architect Louis Kahn of Philadelphia. (Photo by Frank Falacci)

FIG 107 : Franco Albini, Ignazio Gardella, Ernesto Nathan Rogers avec leurs étudiants, école d'été des C.I.A.M de Venise, 1955. Source : Catalogue de l'exposition « *Franco Albini. La sostanza della forma* » qui a eu lieu à l' Institut culturel italien de Paris du 3 mars au 30 mai 2016 | Commissaires de l'expo *Giampiero Bosoni* et *Marco Albini* | En collaboration avec *le Fondazione Franco Albini* et *Paola Albini*.

FIG 108 : Mme Kennedy rencontre différents architectes Franco Albini, Mies Van der Rohe, Luis Kahn afin de projeter une bibliothèque et un musée en l'honneur de son mari. C'est finalement l'architecte Pei qui sera choisi. Source: *New York Time*s, Photo Frank Falacci. 1964.

« Faites aussi attention aux nationalismes culturels »[519] . De fait, Albini influence l'architecture cubaine de différentes manières de façon transversale. Sans aucun doute, ses architectures résidentielles milanaises inspirent la construction de nouveaux bâtiments dans la capitale. De plus, sa vision urbaine pour *La Habana del Este* est comprise mais c'est surtout sa pensée théorique qui marque le bouillonnement architectural de cette période. Le débat théorique sur l'île entre tradition et modernité, entre internationalisme et régionalisme, trouve un écho dans les mots que l'architecte milanais prononce en réponse à la question que lui avait posé le magazine local *Espacio* en 1955.

À ce stade, même s'il est en contact très étroit avec deux enseignants et représentants des C.I.A.M, Sert et Albini, Ricardo Porro n'enseigne pas alors qu'il le désire[520]. Parallèlement à son travail chez Miguel Gaston, il poursuit une petite activité et projette plusieurs villas privées qui vont petit à petit démontrer son approche moderne régionaliste. L'adaptation des œuvres au contexte physique et culturel local devient à partir de ce moment une préoccupation majeure pour Ricardo Porro, Nicolas Quintana, et d'autres représentants des C.I.A.M à Cuba. Leur intérêt pour l'architecture vernaculaire et régionaliste est illustré par leurs recherches et concrétisé par un séminaire donné à la toute nouvelle école d'architecture de l'Université catholique de *Villanueva* créée en 1953 par Manuel Guttierez. Le séminaire auquel participe Ricardo Porro est intitulé *Las villas pesqueras* (Les villages de pêcheurs). Y participent également Nicolas Quintana[521], Frank Martinez, René Calvache, Alberto Beale. Un second séminaire intitulé *Los bateyes de les centrales azucareros* (Les campements des centrales sucrières) est donné par Eugenio Batista et Alberto Beale[522].

Toute cette attention apportée aux tissus vernaculaires, aux qualités des régionalismes constructifs, à l'ancrage territorial signe la remise en cause de l'urbanisme simplifié de l'*International Style* et amorce de nouveaux débats sur l'identité du local. Cette préoccupation n'est pas un sujet nouveau dans le paysage architectural national, mais c'est l'incorporation de ces efforts dans le cadre théorique et formel du mouvement moderne qui l'est. Et c'est notamment au cours des années 1950 que se développe avec créativité une symbiose entre l'avant-garde spécifiquement locale et l'avant-garde internationale. Ces expériences feront partie intégrantes des sources de l'enseignement Ricardo Porro.

---

519 *Id.*

520 Chaslin, *op.cit.*

521 Nicolas Quintana avec qui Porro a fait ses études et dont il est très proche participe au Congrès de 1953 des C.I.A.M d'Aix en Provence. Il participera plus tard au Congrès de Dubrovnik en août 1956 lors duquel Sert en introduction posera cette question : « Crise ou Evolution? » et qui marquera le contraste entre la génération du Congrès de 1928 à la Sarraz et la nouvelle génération d'architectes. Quintana est le représentant cubain, membre de l'ATEC, pour les C.I.A.M.

522 John Loomis, *Revolution of forms, op.cit, ,* p. 7.



FIG 109, 110, 111 et 112 : Fiches des *Casa Garcia, Abad, Ennis.* Source : Eduardo Luis Rodriguez, « Ricardo Porro, Obra construida », Revista *Arquitectura Cuba*, 377, 1998, pp. 9-11.

I.II La modernité cubaine : construction de quatre villas privées à caractère moderne régionaliste

Riche de son expérience en Europe, il projette à partir de 1953 plusieurs villas privées construites dans la zone la plus moderne de La Havane, connue sous le nom de *Nuevo Vedado* et qui est une zone d'expansion, également construite dans les années 1950. On trouve chez lui jusqu'en 1957 les signes d'une recherche élaborée progressivement. En effet, il commence à mettre en symbiose des éléments du passé, modernes et d'autres qui appartiennent à l'architecture coloniale cubaine répertoriés lors de ses études avec son professeur d'histoire de l'architecture, Joaquin Weiss[523]. Eduardo Luis Rodriguez[524] a recensé ces villas dans la *Revue Arquitectura Cuba* en 1998[525].

La première villa, la *casa Garcia* [FIG 110 et 118] en 1953 montre, selon Rodriguez, une prédominance pour l'horizontalité et le dynamisme et l'importance de la composition générale « due à la couverture dont le bord inférieur a été adouci par une courbe qui rappelle le traitement similaire, à une échelle différente, du plafond de la chapelle de Ronchamp ». Ce code moderne énoncé, Rodriguez ajoute qu'il existe dans cette maison un autre langage et une autre conceptualisation également perceptibles. En effet, « une diagonale est introduite dans le plan et celle-ci s'organise autour d'un patio central en contrebas, bordé d'une galerie qu'il faut traverser pour atteindre les espaces d'accueil situés à l'arrière », séquence qui reproduit celle des demeures coloniales. En face se trouve une grande esplanade végétalisée, un sol en dalles d'argile et un portail au tracé sinueux limite l'accès physique, mais pas visuel : une autre ressource extraite de la tradition. Le salon, la salle à manger et un bureau sont situés dans un large espace continu et irrégulier limité à l'extérieur par une grande vitre et un étroit balcon continu avec une balustrade tubulaire. La pente du terrain vers le bas est utilisée pour l'emplacement des chambres de service et d'un sauna. Initialement proposée à Henry Moore puis à Alfredo Lozano. la sculpture conçue pour l'angle droit du toit, sur la façade principale, n'a jamais été réalisée.

En 1952, un décret de loi est promulgué qui établit que 6% du coût des bâtiments publics et 3% des privés doivent être consacrés à la réalisation de peintures et sculptures d'artistes cubains. En fait, la plupart des artistes d'avant-garde créent déjà des œuvres intégrées à l'architecture : Ricardo Porro avec René Portocarrero (pour son projet de diplôme), Mario Romañach travaille avec Roberto Diago, Nicolás Quintana avec Domingo Ravanet, Antonio Quintana avec Wilfredo Lam. Rodriguez considère la *casa Christina Abad,* seconde villa construite de Ricardo Porro en 1953 [FIG 111, 113, 114,115,116, 117], comme pionnière à bien des égards. D'une part, la tradition coloniale est bien présente mais revisitée. En effet, l'œuvre présente les premières réinterprétations modernes qui ont été faites à Cuba de certains éléments tels que les baies vitrées et les vitraux de couleurs intenses aux formes géométriques, entrela-

---

523 Joaquin Weiss, *L'architecture coloniale cubaine, op. cit.*

524 Eduardo Luis Rodriguez est éditeur en chef de la revue *Arquitectura Cuba* depuis 1997 et vice-président de Docomomo Cuba depuis 2002.

525 Eduardo Luis Rodriguez, « El arquitecto y su obra, Ricardo Porro, obra construida *», Arquitectura Cuba n°377,* 1998.



FIG 113 : Photographie de la *Casa Abad*. Paolo Gasparini. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.


VENDIDO





FIG 114, 115, 116 et 117: Vue d'ensemble de la casa Abad (Calle 36 No. 146, esquina con 45) à la fin de sa construction en 1954, vue sur le bassin et la gargouille qui l'alimente, vues sur le salon et les *mediopuntos,* verres colorés. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. Photographies de Paolo Gasparini. *Courtesy* Gabriella Porro.



FIG 118, 119 : *Casa Garcia* en haut et Abad en bas. À droite *Casa Abad*. Source : Photographies de l'auteure. Février 2024.

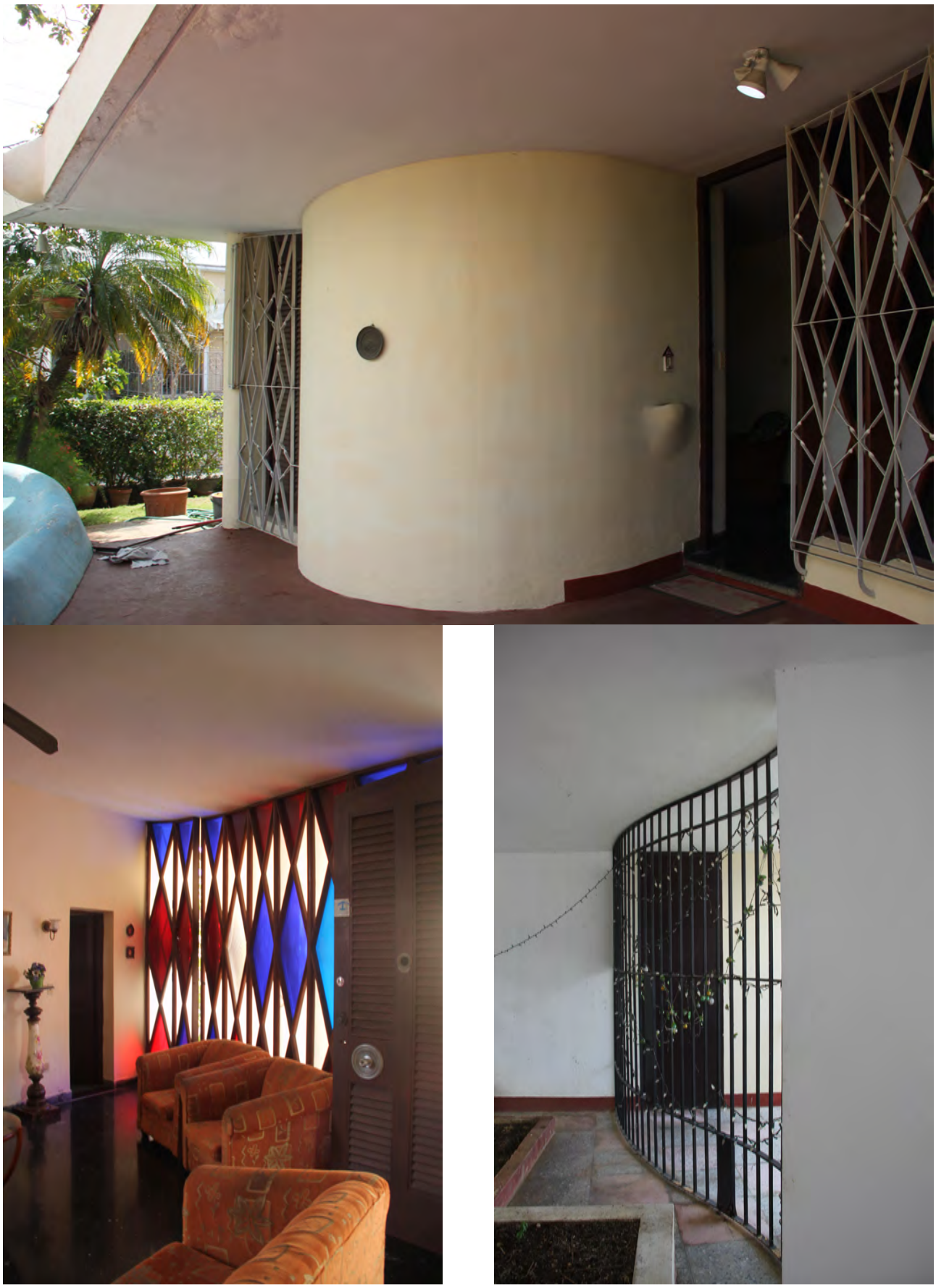


FIG 120,121 : Casa Abad. Source : Photographies de l'auteure. Février 2024.





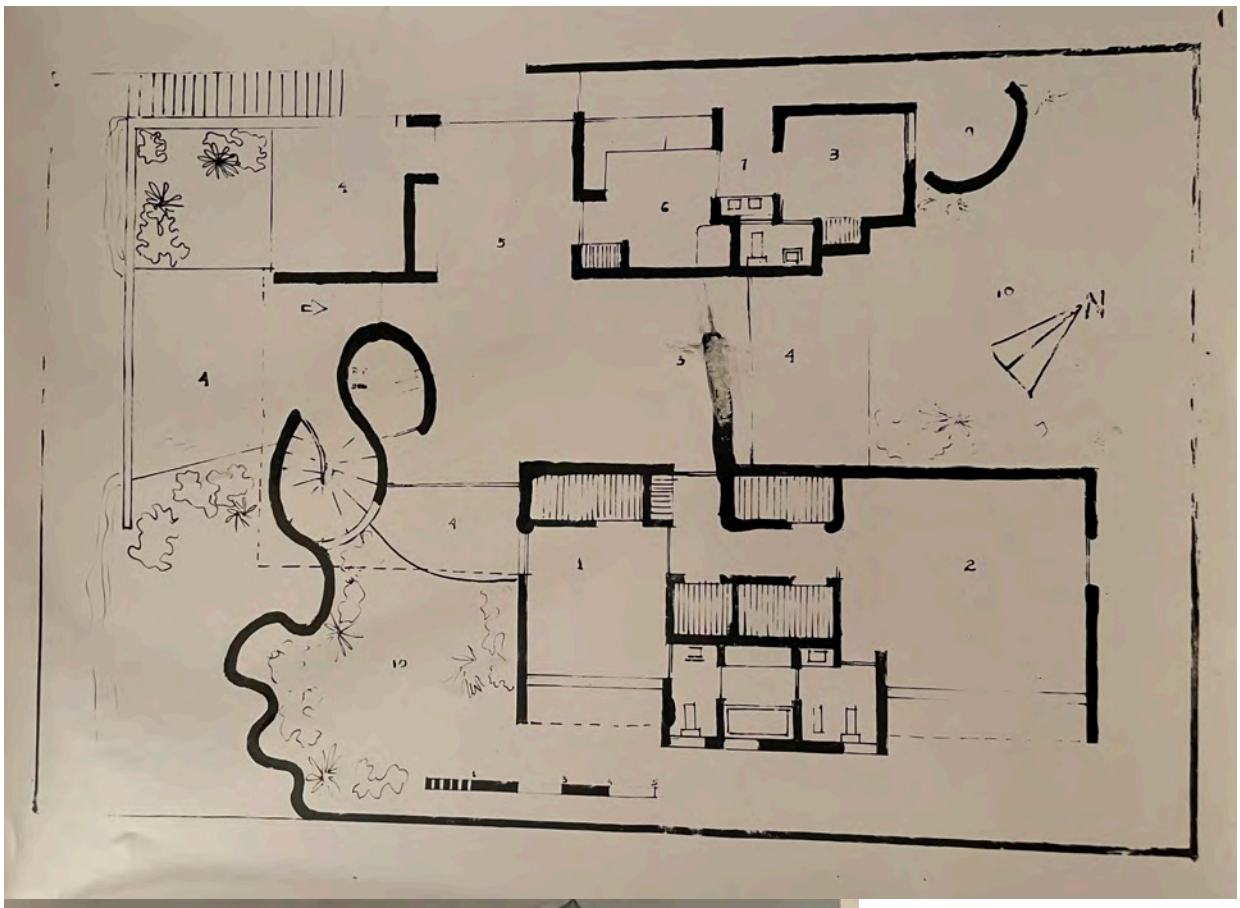




FIG 122, 123, 124, 125 : Casa Thimohy James Ennis, vues d'ensemble à la fin de la construction, plan du RDC. Source: Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

cés avec d'autres solutions plus communes comme les sols en dalles d'argile et les tuiles sur le toit. Elle est, de fait, la première maison cubaine à recréer les *mediopuntos* en verre coloré brillant des maisons coloniales cubaines avec des motifs de vitraux modernes. Ricardo Porro approfondit ici l'interprétation des traditions qui constituent l'héritage cubain. Ce projet initie une série de tentatives afin de transmettre le caractère et la culture nationaux en y associant la fonctionnalité d'un bâtiment.

D'autre part, empruntant des éléments de la maison *Garcia* tels que le patio et les lignes courbes (qui seront bientôt une constante dans son travail), il s'est également efforcé à une expression plus transcendante que la simple abstraction constructive ou encore l'adaptation climatique. Rodriguez souligne que pour la première fois, l'intention de l'architecte est d'explorer le potentiel des images symboliques comme principal moyen d'expression de son architecture avec l'anthropomorphisme de la maison qui possède des attributs féminins : elle évite l'angularité. Tous les bords ont été arrondis à l'aide de lignes courbes douces qui favorisent la fluidité spatiale, et l'image finale suggérée est celle d'une femme solide et exubérante. L'anthropomorphisme latent de l'œuvre est confirmé par une gargouille à la présence dominante qui prend la forme stylisée d'une vulve et qui, associée au bassin ovoïde en dessous, peut fonctionner comme une fontaine ou comme un collecteur d'eau de pluie : une autre référence à la tradition de Camagüey, celle de stocker l'eau dans de grandes jarres en terres cuites. Une boîte aux lettres à l'aspect charnu et organique semble avancer sa lèvre inférieure pour recevoir ce qui s'offre, se prolongeant jusqu'à la porte qui, retirée et confinée entre des formes courbes et sensuelles, invite à entrer. Le toit assume une présence importante et son inclinaison vise à créer une illusion d'espace alors que la maison est relativement petite. À l'intérieur, un petit patio centré articule l'ensemble. Un fort contraste se produit entre les sols noirs et les murs blanc complété par des reflets lumineux de couleurs produits par les vitraux. Le rez-de-chaussée est situé sur un socle qui contient un garage sur la rue latérale et qui, en façade nécessite de gagner de la hauteur avec un escalier dont la diagonale équilibre la composition de la façade. La maison qui, selon Porro, « était le babillage d'un architecte adolescent », a récemment été profondément transformée, devant le regard impuissant des admirateurs de « cette petite et suggestive pièce d'architecture », comme le précise Eduardo Luis Rodriguez en 1998.

Deux ans après la construction de la maison Abad, Porro projette à quelques pâtés de maisons de la précédente, la maison Ennis [FIG 122,123, 124,125], avec une approche complémentaire pour que les deux œuvres forment un couple. En effet, Rodriguez souligne son anthropomorphisme. Si la première est évidemment féminine, la seconde possède des attributs qui la rendent explicitement masculine ; les arêtes et les angles sont exagérés jusqu'à acquérir une virilité vigoureuse et aigüe, le toit se prononce dans une pente agressive et la gargouille qui recueille les eaux de pluie est phallique. Le mur sinueux accolé aux volumes ovoïdes de l'escalier et de la salle de bain des invités simule un gigantesque spermatozoïde en plan, et crée une forte tension avec l'angle vif du toit.

De plus, Rodriguez affirme que la réinterprétation de la tradition se fait également sentir pour ce projet, dans un style baroque naissant bien éloigné de toute approche folkloriste. En effet, à l'instar des forteresses coloniales, la maison surgit organiquement de la roche sur laquelle elle repose, qui est

creusée pour produire un tunnel d'accès qui s'intensifie et rend mémorable le simple fait d'entrer. D'autre part, la verticalité et la sensualité de la solution évoquent encore, de loin, certains aspects de la chapelle de Ronchamp. L'espace de la chambre, même s'il n'est pas grand, est majestueux grâce à sa double entretoise qui est recouverte sur toute sa hauteur par un volume incurvé correspondant à une salle de bain. La porte d'entrée contribue sur toute sa hauteur du sol au plafond à produire un sentiment de grandeur. Ricardo Porro dira à Rodriguez : « Sans les vitraux dont les propriétaires ne voulaient pas, la maison Ennis est allée un peu plus loin dans le baroque. Là j'ai fait une gargouille qui pourrait être une fleur ou un sexe [526]». L'architecte et peintre *Hugo Consuegra* (1929-2003) avance dans un journal relatant ses mémoires non publiées à ce jour :

> Ricardo Porro assumait un rôle très provocateur dans la culture cubaine à ce moment-là. Il proposait l'hérésie d'une architecture organique. Il donnait des conférences au *Collège des Architectes* et sans cesse faisait du prosélytisme à qui voulait l'entendre. Durant ces années, Porro était très éclairé, il rayonnait d'énergie. Ses amis étaient peintres, musiciens, cinéastes et écrivains et il se faisait entendre dans tous les cercles intellectuels de La Havane. C'est devenu tout à fait à la mode de parler de Porro. Ses sermons contredisaient la dernière vague de l'avant-garde, faisant que beaucoup de jeunes se sentaient prématurément démodés. Tout à coup, Gropius, Neutra et Mies étaient de l'histoire ancienne. Porro ne respectait Le Corbusier qu'à cause de Ronchamp mais ne voulait rien avoir à faire avec la « machine à habiter ». Il accusait Mario Romanach, Antonio Quintana, Frank Martinez, Humberto Alonso, Emilio del Junco et tous les autres modernes cubains d'être dépassés. Il n'avait pas peur d'attaquer nos propres vaches sacrées.[527]

I. III la société *Nuestro Tiempo* et le manifeste de Ricardo Porro « *El sentido de la tradicion* »

Dès son retour d'Europe et son apprentissage aux côtés des architectes italiens de renom, Ricardo Porro rejète à ce moment-là le pur fonctionnalisme et prône un modernisme régional et une architecture organique. Le modernisme régional passe également par les idées d'œuvres d'art « intégrées » notamment d'artistes cubains qui deviennent récurrentes dans la pensée de Porro ainsi que dans le concept de synthèse des arts. Ces idées prennent racine au début des années 1950 à Cuba, avec la pratique de l'architecte et du peintre Hugo Consuegra. Celui-ci appartient à la société culturelle progressiste *Nuestro Tiempo* qui comprend deux groupes d'artistes influents, *Arquitectos Unidos* (également connu sous la dénomination *Los Espaciales)* créé en 1952 et *Los Once,* et réunit des architectes comme Ricardo Porro, Nicolas Quintana, Frank Martinez reconnus comme les voix générationnelles les plus fortes à Cuba ainsi que de nombreux artistes cubains, peintres, sculpteurs, écrivains. Le champ culturel de La Havane est davantage élaboré à travers son environnement bâti, façonné par une avant-garde architecturale montante et l'émergence de nouvelles institutions. Le groupe *Architectos Unidos* [FIG 126 et 127] débat « de la poésie et de l'art mais aussi de la politique – internationale et *criollo*[528] – de la musique, de la littérature et de l'ouvrage *L'être et le néant* de Jean-Paul Sartre, publié en 1943 et dont on parle

---

[526] Eduardo Luis Rodriguez, *id.*

[527] Voir à ce sujet John Loomis, *Revolution of forms,* The Mit Press, 2000, p. 11.

[528] Le *criollo* est un descendant de colons espagnols.

énormément dans les années 1950 à Cuba[529]. Le groupe d'architectes a une affinité avec *Los Once* pour ce qui concerne leur conviction commune dans le rôle social de l'art et l'avenir du mouvement moderniste. Les liens sont de nature plus fraternelle et idéationnelle que strictement artistique, mais *Los Once* s'appuie sur l'espace discursif ouvert par *Arquitectos Unidos* et la solidarité établie entre les disciplines, renforcée par les sociétés culturelles, galeries, magazines imprimés qui commençaient à apparaître.

La société culturelle progressiste *Nuestro Tiempo*[530] (1951-1961) est un centre d'échange pour les arts et un incubateur de l'*underground* communiste. Après l'arrivée à la présidence de Fulgencio Batista, à travers le coup d'État perpétré en 1952, un contrôle étatique de la vie culturelle du pays débute et Batista entreprend une campagne de discrédit contre la Société. Elle est en effet un moyen de diffusion pour les nouvelles générations défendant une production artistique cubaine et qui surgit dans un contexte marqué par la nécessité de sauvegarder la culture nationale, ayant ainsi l'intention de rapprocher le peuple de l'art comme solution à la présence importante des États-Unis dans les médias. Elle organise ainsi le sauvetage et la diffusion de l'art autochtone et lutte contre la perte de l'identité nationale. Dès lors, elle tente de préserver la culture nationale sur les influences culturelles que les politiques des centres du pouvoir exercent et qui tendent à à introduire les critères de l'universalisme abstrait et enterrer l'identité souveraine des peuples. *Nuestro Tiempo* devient de fait un organe et un support révolutionnaire[531].En effet, un nouvel espace discursif est ouvert par l'essor du support imprimé, illustré de septembre 1952 jusqu'à Novembre 1953 par le magazine *Noticias de Arte*[532] puis par la Revue *Nuestro Tiempo* (1953-1959) — celle-ci rejoint la célèbre revue *Origines*[533] (1944-1956) créée par l'écrivain José Lezama Lima — en 1943 et dont on parle énormément dans les années 1950 à Cuba[534].

Cette infrastructure culturelle fournit non seulement un espace de réceptivité au sein duquel la nouvelle génération d'artistes peut émerger, mais aussi marquent les débuts de l'orientation cosmopolite et la cubanité qui ont façonné leur pratique. Les tentatives de l'avant-garde culturelle cubaine de développer les différentes manifestations artistiques et littéraires sur la base de l'autochtonie et, en même

---

529 Sartre, Camus et Moravia sont leurs écrivains de prédilection avec José Lezama Lima.

530 Voir à ce sujet « Gramatges Harold, La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo » in Hernández Otero, Ricardo, *Revista Nuestro Tiempo, Compilación de trabajos publicados.* Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989 et "Proyecciones e iniciativas culturales de los comunistas cubanos (1936-1958) ainsi que l'ouvrage *Repensar la cultura. Su institucionalización* (1955- 1961) de Jorgelina Guzmán publié en 2017 et l'article de Bueno Salvador. « La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo ». *Revista Cubana,* La Habana, enero-junio 1951.

531 Voir à ce sujet l'ouvrage d'Abigaïl Mc Ewen, *Revolutionary Horizons, Art and Polemics in 1950's Cub*a, Yale University Press, New Haven and London, 2016.

532 Précurseur du discours architectural local, un article de Quintana sur l'intégration des arts (n ° 2) comprenait des illustrations d'une peinture murale de Robert Motherwell dans une école d'Attleboro, Massachusetts, conçue par *The Architects 'Collaborative*, une entreprise dirigée par Gropius. Voir à ce sujet Revue *Noticias de Arte* n°2, 1952.

533 Voir au sujet de cette revue : Piedra, Armando. La revista cubana Orígenes, 1944-1956 : portavoz generacional. Th. doct. : University of Florida, 1977.

534 Sartre, Camus et Moravia sont leurs écrivains de prédilection avec José Lezama Lima.





FIG 126 : Le groupe *Arquitectos Unidos* au restaurant *Mulgoba* près du Ranch *Boyero.* Ricardo Porro se trouve à droite du pilier gauche. Source : Victor Deupi . Collection Humberto Alonso.
FIG 127 : Réception du groupe *Arquitectos Unidos* . Source : Archives personnelles de l'architecte.

temps l'universalité sont devenues notables[535]. La première exposition de la Société relatée dans la Revue *Nuestro Tiempo* compte par exemple les oeuvres de Wifredo Lam et René Portocarrero, deux grands amis de Ricardo Porro dont les peintures seront des inspirations. La Société ouvre la *Galerie Permanente* dans le quartier *El Vedado.* Sont également données des conférences d'éminents intellectuels et spécialistes qui livrent leurs impressions sur la façon dont l'art a marqué la vie de l'homme, en plus de la projection de documentaire et de visites guidées d'expositions d'œuvres d'art. Comme exemples de ces activités, on peut trouver la conférence de Ricardo Porro intitulée « Architecture cubaine »[536] et des visites guidées d'expositions d'œuvres d'art.

L'appartenance de Ricardo Porro à cette société culturelle va cependant provoquer son départ précipité vers le Vénézuela. En effet, l'origine de cet exil est marquée par deux événements importants. Tout d'abord, le rapprochement entre le dictateur espagnol Franco et Fulgencio Batista apparaissent révoltantes lors de la II[e] biennale hispano-américaine arrivée en mai de l'Espagne franquiste afin de conclure une année de commémoration de la naissance de José Marti, considéré comme l'apôtre de l'indépendance cubaine. Ainsi, lors de la préparation de la biennale, l'association *Los Once* participe avec d'autres artistes d'avant-garde à une manifestation anti-biennale de plusieurs mois, débutant dès octobre dans la presse et culminant avec une contre-exposition à l'université de La Havane en mai. Sans aucun doute un moment déterminant pour l'avant-garde historique de La Havane, l'anti-biennale [FIG 128] fournit la plus grande affirmation à ce jour de l'abstraction en tant que pratique martienne, cosignée par les piliers de l'avant-garde culturelle à travers les générations dirigés par les fondateurs de *Nuestro Tiempo* (Harold Gramatges, Juan Blanco, Nilo Rodriguez). Environ quarante écrivains et intellectuels dont Ricardo Porro, José Lezama Lima, Nicolas Quintana, Eva Frejaville, Alicia Alonso, et le réalisateur espagnol Nestor Almendros signent une déclaration soutenant l'exposition et contre la biennale. Écrivant pour le numéro du vingt-cinquième anniversaire de la *Revista Lyceum*, revue du *Lyceum,* organisation féminine culturelle, Luis de Soto (1893-1955) inclut *l'Anti-Bienal* parmi les expositions marquantes du *Lyceum,* pariant avec confiance sur son héritage historique quelques jours seulement après son ouverture. Le *Lyceum* rend ainsi hommage à Marti avec des conférences, des séminaires et des initiatives éducatives dédiées, des activités nourrissant le tempérament *martien* initié par le général *Moncada* (1841-1895), lors de la guerre pour l'indépendance de Cuba[537].

Le 26 Juillet 1953 a lieu l'attaque de la caserne Moncada. Le Manifeste du 26 juillet, élaboré à partir du discours de Castro, invoque à plusieurs reprises Marti comme l'auteur intellectuel du mouvement, et son appel à l'activisme sur le champ culturel. L'attaque est en effet précipitée par la Société culturelle *Nuestro Tiempo* à laquelle appartient Porro et la création de son *anti-bienal.* Le second événe-

---

[535] Voir Gramatges Harold, « La Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo »*, *op.cit.*

[536] "Nuestro Tiempo repasa su historia" in *Nuestro Tiempo*, año. 2, no. 8, diciembre 1955, p. 2.

[537] Porro se marie avec Elena Freyre de Andrade cette même année dont la tante Maria Teresa Freyre de Andrade crée, à partir de la bibliothèque du Lyceum, la première bibliothèque publique de Cuba.


Los Anti-Bienalistas en el Lyceum

La Exposición de Plástica Cubana en Homenaje a José Martí

Texto: A. AUGIER

Caricaturas de DAVID

Fotos de "PACO" ALTUNA.

Los pintores y escultores que expusieron sus obras en el Lyceum, en la Anti-Bienal en homenaje a Martí, posan para BOHEMIA durante el acto de apertura de la valiosa muestra de la Plástica Cubana Contemporánea que se ofrece en el Lyceum, en Calzada y 4, Vedado.

Aspecto de uno de los salones del Lyceum, durante la "preview" de la exposición de Plástica Cubana Contemporánea que se celebra en homenaje a Martí como acto de protesta contra la Bienal franquista. Numerosas personalidades del arte y la intelectualidad cubana asistieron al acto de apertura.

Un aspecto del público asistente al concierto ofrecido en el Lyceum por la Sección Cubana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, dedicado a José Martí "identificándose de un modo especial con el sentimiento transmundial similar que ha movido a los pintores cubanos a organizar su histórica exposición colectiva", según se expresó en el programa, y que incluyó obras de catorce pintores cubanos contemporáneos de Niño Rodríguez, Juan Blanco, Arístides León, Edgardo Martín, Raúl Cuenca, Aurelio de la Vega, Jorge Arderius, Enrique Arias y Harold Gramatges, que dirigió el concierto.

FIG 128 : Exposition des *Anti-bienalistas* au Lyceum. Cette exposition-manifestation est à l'origine de l'attaque du 26 Juillet 1953 de la caserne Moncada par Fidel Castro. Ricardo Porro est le second à gauche de la première photographie. Source : Angel Augier « La exposición de plástica cubana en homenaje a José Marti », *Bohemia,* 7 février 1954.

ment qui va provoquer l'exil de Ricardo Porro, c'est le fait qu'il écrive un premier article polémique[538] que l'on peut considérer comme manifeste, publié dans la Revue *Nuestro Tiempo* intitulé *« El sentido de la tradicion »* (Le sens de la tradition) en 1957 à l'occasion duquel il expose clairement sa pensée :

> L'architecture d'aujourd'hui a deux objectifs. Le premier est d'avoir un but social important. Alors que les sociologues et les économistes envisagent de nouvelles formes d'organisation sociale conformes à notre époque, il est logique que l'architecte dans son art essaie d'exprimer le nouveau sens de ces conditions. Le deuxième objectif est de faire en sorte que l'architecture, au lieu d'être internationale, soit une tradition locale[539].

Dès le début de l'article, le ton est donné. Porro donne à l'architecture un objectif social auxquelles s'adapteront les nouvelles formes d'organisation urbaine et énonce son adoption d'un régionalisme moderne.

Avançant que le premier objectif de l'architecture peine à être réalisé dans de nombreux pays, y compris Cuba, compte tenu des conditions sociales et que l'architecture cubaine doit être locale, Ricardo Porro lance une polémique, le fait que l'architecture et l'urbanisme soient le fruit d'un investisseur « qui souhaite des bénéfices immédiats avec la vente de lots individuels et qui ne veut rien avoir à faire avec les modèles traditionnels par peur d'un mauvais investissement ». De fait, il avance que si les architectes cubains contemporains veulent s'impliquer dans le problème de la communauté, leurs projets restent sur le papier, sans espoir de réalisation immédiate. Porro subit sans doute la désillusion du projet d'urbanisme pour La Havane Est et déclare :

> Il ne nous reste en ces temps que la tentative d'atteindre le second but, faire en sorte que l'architecture qui se construit à Cuba soit cubaine, qu'elle perpétue notre tradition…. La tradition ne signifie pas la copie fidèle du passé ; le résultat serait l'archéologie et non l'architecture. Cela détruirait naturellement la création artistique et par là même la tradition. Cela ne signifie pas non plus copier fidèlement des détails décoratifs superficiels; ce serait un mensonge. Le résultat serait les maisons pseudo-coloniales de Miramar ou celles éclectiques d'*El Vedado.* La tradition n'est pas contraire à la création[540].

La tradition artistique est, selon lui, le résultat en art du mode de vie d'un peuple qui a ses propres us et coutumes. C'est l'incarnation réfléchie de sa mentalité : « C'est-à-dire que l'art doit exprimer la culture particulière d'un certain peuple qui vit dans un certain lieu ». C'est l'expression d'une action réciproque entre l'homme et le lieu où il évolue, la somme de ses expériences, l'expression des caractères spirituels communs à un peuple. Il renvoie ici au concept de l'ethnologue allemand Leo Frobenius, spécialiste des peuples d'Afrique pour qui *c*haque culture possède son "noyau", son centre spirituel, son âme, qu'il appelle, en grec, la *païdeuma*, la faculté et manière originale pour chaque peuple d'être ému, d'être saisi. C'est dans ce contexte, dans cette poétique largement influencée par la pensée biolo-

---

[538] D'après John Loomis dans son ouvrage *Revolution of forms,* il en avait écrit un autre en 1952 dans la Revue *Noticias del Arte* avec Nicolas Quintana, revue introuvable à ce jour. Nicolas Quintana y Ricardo Porro, « En défense de la arquitectura cubana », *Noticias del Arte,* La Habana, n°4, diciembre 1952, p. 9.

[539] Ricardo Porro, « El sentido de la tradicion », *Nuestro Tiempo* 16, ano IV (1957). Traduction de l'auteure de la version anglaise dans l'ouvrage de John Loomis . Les citations suivantes sont issues de la même source.

[540] *Id.* Les citations suivantes sont issues de la même source.

gique et l'esthétique du Romantisme allemand, que prend place la théorie de la *Morphologie culturelle* dont Leo Frobenius semble en être le plus représentatif. Porro finit par ses mots :

> Les races indigènes ont été exterminées au début de la colonisation, et d'elles nous n'avons presque rien hérité du point de vue culturel. Nous sommes un produit de l'espagnol, surtout de l'espagnol du sud de la péninsule, et de l'africain noir. De là vient notre caractère. Le mélange de l'espagnol sévère et intense avec l'africain noir a produit chez nous un homme chaleureux et facile à vivre d'une extrême sensualité[541].

Ces considérations sont les prémisses d'un projet architectural manifeste pour Ricardo Porro qu'il débutera en 1959. Mais en 1957, après la publication de cet article polémique et du fait du climat politique très instable depuis l'attaque de la caserne Moncada par Fidel Castro, Porro quitte Cuba pour le Venezuela, à l'instar du peintre Wifredo Lam et bon nombre de contributeurs de la Revue *Nuestro Tiempo.* L'architecte et enseignant Carlos Raoul Villanueva, membre des C.I.A.M le recrute à la fois en tant qu'assistant à la FAU et en tant qu'architecte dans son atelier.

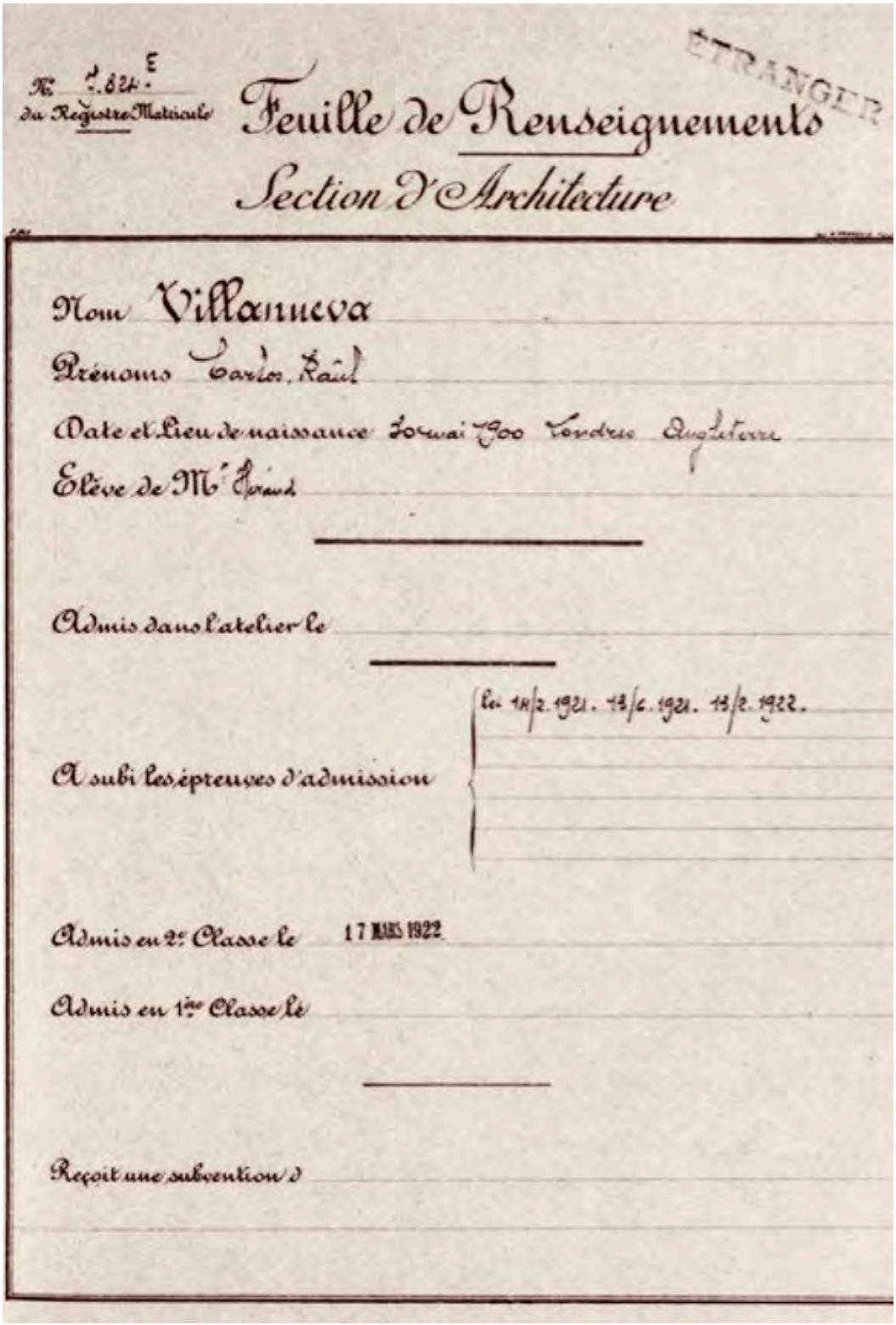
541 *Id.*



Carlos Raoul Villanueva (1900-1975)
Paolo Gasparini



Ricardo Porro Caracas
Paolo Gasparini



ETRANGER

N° 2.824 E du Registre Matricule

Feuille de Renseignements

Section d'Architecture

Nom Villanueva

Prénoms Carlos, Raul

Date et Lieu de naissance 20 mai 1900 Londres Angleterre

Élève de Mr Girault

Admis dans l'atelier le

A subi les épreuves d'admission le 14/2. 1921. 13/6. 1921. 13/2. 1922.

Admis en 2e Classe le 17 MARS 1922

Admis en 1re Classe le

Reçoit une subvention d

FIG 129 : Admission en deuxième classe de Carlos Raoul Villanueva en 1922. Source : Archives nationales de France, AJ/52/600, dossier d'élève.

II La leçon de Carlos Raoul Villanueva, éminent membre des C.I.A.M

> Villanueva était un grand ami, un homme extraordinaire et un très bon architecte. Pour moi, il y a deux grands architectes en Amérique latine, Barragan qui est absolument sublime et Carlos Raoul Villanueva qui fait une architecture qui n'est pas la mienne mais la Cité Universitaire, je ne dis pas les logements, je dis la Cité Universitaire à Caracas, il y avait des espaces superbes. Un très bon ami. Il m'a pris dans sa main, il a dit une chose très curieuse à sa femme. Il a dit « il me semble que ce jeune homme a quelque chose dans les tripes, je vais l'aider et il m'a aidé » »[542].

Carlos Raoul Villanueva est une des grandes figures de l'architecture du XXe siècle, à la fois architecte, urbaniste, théoricien et enseignant. Il est diplômé des Beaux-Arts de Paris en juin 1926 et a suivi l'atelier de Gabriel Héraud [FIG 129]. Il apprend à l'école des Beaux-Arts à travailler en équipe et à collaborer à l'occasion d'un projet commun. Il est membre de l'Association des élèves et anciens élèves de l'École nationale et supérieure des Beaux-arts ou Grande Masse de l'École des Beaux-arts (1929); membre de la S.A.D.G. en 1928 et figure encore dans l'annuaire 1973[543]. Né à Londres, résidant un temps à Madrid, Villanueva cherche à renouveler les formes d'expression et son pays d'origine, le Venezuela, lui donne les possibilités d'exprimer sa propre vision de l'architecture. Il débute sa vie professionnelle en 1928 au Ministère des travaux publics de Caracas. Le Venezuela est alors sous la coupe du dictateur Juan Vicente Gomez. Il transforme un bâtiment résidentiel face à la *plaza Bolivar* réalisée par l'ingénieur français André Potel. Le résultat montre les éléments qui deviendront récurrents dans son architecture comme les galeries, l'articulation entre les différents volumes formant un tout, les patios intérieurs et les jardins afin de créer une harmonie entre le bâti et le non bâti. De 1937 à 1939, il suit les cours de l'Institut d'urbanisme à Paris[544].

II.I Tradition et modernité

Avec les italiens Bruno Zévi et Ernesto Rogers, Ricardo Porro a déjà été sensibilisé à Venise au débat sur la tradition et la modernité en 1952 et a commencé à intégrer des éléments traditionnels dans ses villas modernes en 1953, 1954 et 1957, comme les patios, les vitraux colorés et les courbes. Carlos Raoul Villanueva confirme cet intérêt pour ce débat. En 1952, il publie un texte qui peut être considéré comme une sorte de « charnière » entre l'aboutissement d'*El Silencio,* unité résidentielle qu'il a réalisée en 1944 [FIG 130, 131]— complexe de bâtiments qui intègre le groupe de sculpture pour la fontaine *Las*

---

542 Ricardo Porro dans l'émission de François Chaslin, « Les Jeudi de l'Architecture » Emission France Culture, 2011, *op. cit.*

543 Archives nationales de France, AJ/52/600, dossier d'élève.

544 Voir à ce sujet l'ouvrage de Sybil Moholy-Nagy, *Carlos Raul Villanueva and the Architecture of Venezuela,* New York, 1964.



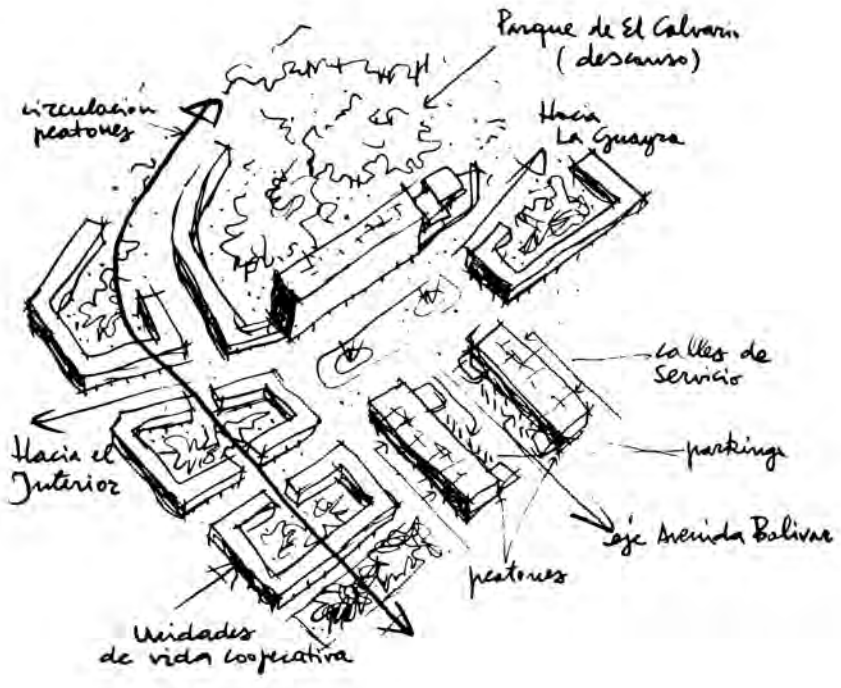


FIG 130, 131 : Reurbanisation *EL Silencio* par Villanueva (1942-1945). Source: Carlos Raoul Villanueva y Ricardo Di Sola, *La reurabnization del Silencio,* Ernesto Armitano, Caracas, 1988

Toninas se Narvaez[545] de la place O'leary— et le changement de cap de son grand projet la Cité Universitaire de Caracas. Il s'agit de « *El sentido de nuestra arquitectura colonial* » [FIG 132, 133, 134], publié dans le magazine Shell,[546] et dans lequel il passe en revue une architecture coloniale réévaluée par la modernité et le fonctionnalisme : « au moment où se forgent les fondements d'une architecture vénézuélienne contemporaine ». Cette même année, Ricardo Porro et Nicolas Quintana avait écrit un article sur le même thème dans la Revue *Noticias de Arte* évoqué précédemment. Le deuxième article sur le même thème de Ricardo Porro intitulé « *El sentido de la Tradicion* » est daté de 1957.

Villanueva montre un intérêt inhabituel pour le passé dans un climat international qui commence à se débarrasser des dogmes extrémistes de la première modernité. Il précise cependant : « ... il est temps de se retourner un peu vers le passé pour démêler parmi les éléments plastiques d'antan ceux qui peuvent encore être valables aujourd'hui ». Les composantes de l'architecture coloniale sont qualifiées d'éléments plastiques. Le langage de l'avant-garde est utilisé pour souligner le processus de sélection auquel doivent être soumises les composantes coloniales. Ainsi, pour Villanueva, seuls ceux qui ont des qualités plastiques pourront survivre dans la modernité, ils seront légitimés comme éléments viables pour son adoption contemporaine. L'architecture coloniale communique ainsi avec le temps de la modernité, nous enseignant des leçons cachées des temps passés : « Eh bien, s'il s'agit de la fonction et de la voix de ces grands rénovateurs, le sens fonctionnel de notre architecture coloniale doit se reconnaître par l'utilisation judicieuse des matériaux qu'elle a utilisés... [547]». S'il y a quelque chose qui permet de s'approprier l'architecture coloniale, c'est précisément son sens fonctionnel clair en élimination des composants figuratifs, les réduisant à ceux qui répondent aux exigences plastiques requises, transférables à cette époque, tant qu'ils visent la construction d'un lieu : les « éléments plastiques » seront présents en défense contre les « éléments » naturels : le soleil et la pluie.« éléments » naturels : le soleil et la pluie.

---

[545] Narvaez (1905-1982) est un sculpteur important du Venezuela. Il collabore avec Villanueva pour ce projet puis pour La Cité Universitaire.

[546] Carlos Raoul Villanueva, « El sentido de nuestra arquitectura colonial », Revista *Shell*, n°1, juin 1952, pp.17-23. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[547] *Id.* p. 18. Les citations suivantes sont issues de la même source.

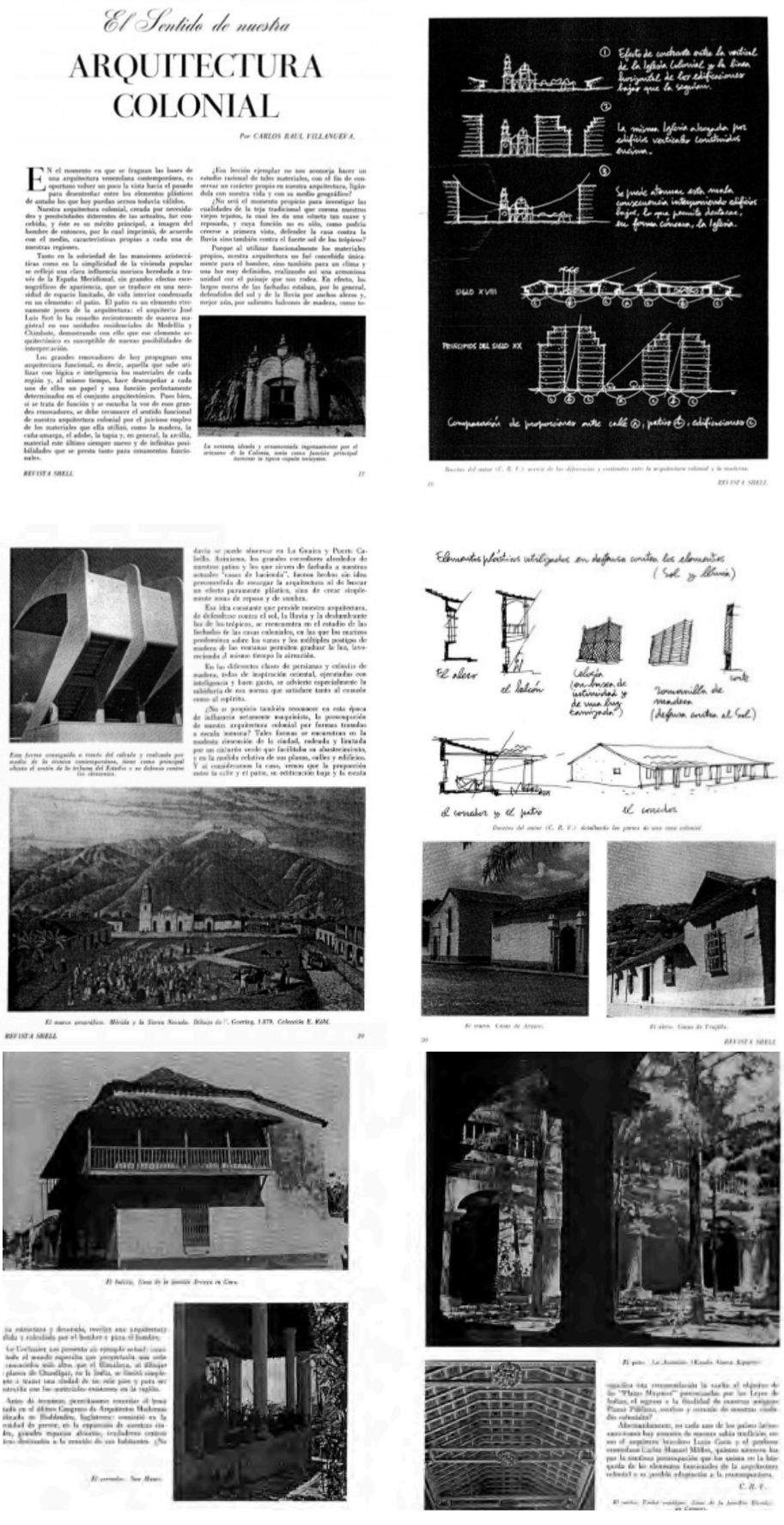

El Sentido de nuestra
ARQUITECTURA COLONIAL
Por CARLOS RAUL VILLANUEVA
SIGLO XVIII
PRINCIPIOS DEL SIGLO XX
Comparación de proporciones entre calle, patio y edificiones
El sentido de nuestra arquitectura colonial
Elementos plásticos utilizados en defensa contra los elementos
el balcón
el corredor y el patio
el corredor
REVISTA SHELL

FIG 132, 133, 134: Article de C.R. Villanueva, « El sentido de nuestra arquitectura colonial », Revista *Shell,* n°1, juin 1952, pp.17-23.

II.II La Synthèse des Arts et leur intégration : apprendre de la Cité Universitaire de Caracas

> Je suis concerné par le problème d'une nouvelle synthèse des différents moyens d'expression. C'est pour moi une aspiration à rediriger l'architecture, la peinture, la sculpture, vers une cohésion intime, inextricable et significative. Peut-être que les temps ne sont pas encore mûrs pour cela. Peu importe. J'espère que nos essais serviront de base à l'homme intégré du 21ème siècle[548].
>
> Carlos Raoul Villanueva

Il s'agit ici d'examiner l'importance qu'a pu donner Ricardo Porro aux concepts de Synthèse des Arts et d'intégration alors que Villanueva vient de terminer cet immense projet, La Cité Universitaire de Caracas, seul projet architectural mentionné par Umberto Eco dans son ouvrage *L'oeuvre ouverte*[549]. Ce projet apparaît également dans maints textes historiographiques (Benevolo, Curtis, Frampton, Pevsner, ou encore Sybil Moholy-Nagy).

La sensibilité pour les Arts Plastiques est déjà significative chez Porro puisqu'il pratique la sculpture et la peinture et qu'il côtoie de nombreux artistes comme Lam et René Portocarrero, L'art et la ville sont les deux fondamentaux sur lesquels s'appuieront son travail et son enseignement et c'est sans doute aux côtés de Villanueva qu'il expérimente cette idée. Il entre en contact en 1958 avec l'architecte et enseignant venezuelien par l'intermédiaire de son ami peintre Wifredo Lam. Villanueva avait lui-même rencontré Lam lors du *Congrès panaméricain des architectes* en 1949. Lam donne des cours à l'UCV, (Université Centrale de Caracas) réalise un mural[550] [FIG 135] en 1957 à l'Institut botanique de la Cité Universitaire de Caracas (1944-1957).

Parmi les principes qui peuvent expliquer le développement de l'œuvre de Carlos Raúl Villanueva, la notion d'intégration est en premier lieu fondamentale ; il se réfère spécifiquement à ce thème qui était et est toujours le thème le plus célébré internationalement dans la ville universitaire de Caracas. Pour Villanueva, la relation entre l'art et l'architecture est l'une des différentes dimensions d'une architecture conçue comme l'intégration organique de tout ce que le projet doit résoudre en un produit complexe et, en même temps, unitaire.

La relation entre les arts est également l'un des thèmes principaux de ses écrits et de ses conférences. Non seulement il l'inclut quand il fait référence aux multiples problèmes que l'architecture doit

---

548 Carlos Raúl Villanueva, « Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitectos », conferencia dictada cuando fue elegido miembro correspondientede la Academia de Arquitectura de Francia, 1954. http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/05reflexiones.htm.

549 Umberto Eco, *Opera aperta,* Tascabili Bompiani, 1962.

550 « L'oeuvre réalisée en céramique émaillée et mosaïques industrielles pointe le subconscient du spectateur depuis la combinaison des symboles ancestraux africains et caribéens avec la plastique occidentale moderne. Ce travail abstrait qui a des liens avec le surréalisme dans lequel a milité Lam à Paris après les années 1940 clôture la contribution des artistes au projet Synthèse des Arts Majeurs de l'architecte Carlos Villanueva. Il appartient au patrimoine mondial de l'Unesco depuis que la cité universitaire de Caracas et sa collection d'art a été elle-même reconnue dans les années 2000 ». Source : https://centre-pompidou-malaga.eu/wp-content/uploads/folletos/Villanueva_FR.pdf.



FIG 135 : Mural de Wifredo Lam peint en 1957 dans l'entrée de l'Institut botanique. Source : https://iamvenezuela.org/2019/09/mural-de-wilfredo-lam-en-el-instituto-botanico-de-la-ucv/

FIG 136 : Dessin du plafond de l'Aula Magna (salle de conférences), travail avec Calder, Carlos Raoul Villanueva. Source: *Calder Foundation*

considérer et résoudre, mais lui consacre plusieurs textes de façon exclusive[551]. Dans un article intitulé *La intégracion de los artes* de la Revue *Intégral e*n janvier 1959 issu de la conférence qu'il a donné à l'école d'architecture*,* il énonce :

> Pourquoi l'Architecte ressent-il le besoin d'appeler le Peintre pour avoir les couleurs qui font vibrer les surfaces architecturales ? La raison, c'est que l'Architecte, d'une part souhaite approfondir la signification de son architecture et recherche un plus grand enrichissement des valeurs plastiques de celle-ci, par une utilisation sage et attentive des instruments qui ont été, par tradition, typiques du peintre : les couleurs, les lignes et les formes[552].

Au Colloque international de Royaumont tenu en 1962, sous le titre « Lien entre les arts. L'histoire d'une époque (1890-1962) », Villanueva présente une autre communication intitulée « La synthèse des arts » [FIG consacrée à l'explication de sa façon d'appréhender le sujet et à la distinction entre le concept de Synthèse des Arts et celui d'intégration. Il y explique que les arts s'écoulent dans l'espace architectural en préservant leurs caractéristiques traditionnelles pour former une nouvelle unité. Cette nouvelle unité dispose d'une nouvelle qualité dans la mesure où elle est plus que la somme de ses composants. Mais, dit Villanueva, « elle est ancienne dans ses caractéristiques parce que l'architecture continue d'être le cadre préalable sur lequel agissent les autres arts, acceptant leur primauté ». C'est donc à la Synthèse des arts que s'est adonné Ricardo Porro dans ses villas de 1951 à 1957 cherchant à intégrer des oeuvres soit internationales soit nationales dans ses projets. Mais Villanueva distingue bien la Synthèse des Arts de l'intégration. Selon lui, l'intégration ne part pas d'une condition spatiale ou d'un genre artistique, c'est-à-dire qu'elle ne part pas du cadre antérieur de l'architecture. Villanueva associe l'intégration au processus de production, c'est-à-dire à l'industrialisation, tant du point de vue de la production mécanisée que de la transformation des rapports économiques et sociaux que cela implique. Le design industriel est donc une manifestation claire de l'intégration. Ces nouveaux processus influent dans le processus de formalisation et donc dans le résultat :

> Tout autre est le cas de l'intégration, en utilisant un terme qui la différencie de la synthèse. Elle ne part pas d'une condition spatiale, ni d'un genre artistique comme la synthèse, mais d'un processus d'élaboration beaucoup plus général, à l'origine de toute intervention sur le produit final[553]

Si l'on tient compte de la distinction faite par Villanueva, Porro, à cette époque n'a donc expérimenté que la Synthèse des Arts. Il n'expérimentera l'intégration qu'en 1960 pour son projet des écoles d'art de

---

551 « Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitecto », conferencia dictada cuando fue elegido miembro correspondiente de la Academia de Arquitectura de Francia, París, 1954. « La arquitectura, sus razones de ser, las líneas de su desarrollo" » Conferencia I en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 28 de mayo de 1963. « Tendencias actuales de la arquitectura" » conferencia II en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 13 de junio de 1963.

552 Carlos Raoúl Villanueva, « La integración de las artes », *Revista Integral 3*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1960 - 12 pages.

553 Carlos Raúl Villanueva, "La síntesis de las artes", comunicación presentada en el Coloquio Internacional de Royaumont titulado "Liaison entre les arts. L'Histoire d'une époque (1890-1962)", Royaumont, 1962, http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/04sintesis.html.



LA INTEGRACION DE LAS ARTES

Carlos Raúl Villanueva

Texto de una conferencia dictada en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central.

Vestíbulo e interior de una de las laboratorios. Facultad de Odontología



Las Artes son los grandes testimonios del significado cultural de cada época: en ellas descubrimos los rasgos que marcan la individualidad histórica. En la medida en que manifiestan más unión de concepto o más participación formal entre ellas, más claramente se despliega el eje social alrededor del cual rota el binomio hombre-cultura. La presencia de ese eje favorece la aglutinación de la expresión artística. Es más la unidad del contenido humano es fecunda y necesaria condición para que florezca la integración total. Alrededor de un fin común, alrededor de un propósito colectivo se aúnan la Arquitectura, la Pintura, la Escultura y la Técnica. La unión de objetivos facilita la síntesis plástica.

Actualmente, dentro de esta síntesis la Arquitectura, por su adherencia a temas funcionales, carga con la responsabilidad de definir por primera las generalidades, de esbozar desde el comienzo las directrices de la estructura dentro de la cual tomaran cuerpo los acontecimientos plásticos.

La Arquitectura, con la ayuda de la técnica organiza el espacio. Ella puede existir solo con su único organismo, aislado y autónomo, sin la colaboración de las otras artes, como en ciertas iglesias románicas o en la austera arquitectura vertical de Mies Van Der Rohe.

Otras veces prevalece otra expresión plástica. A veces es la Escultura la que predomina en el juego formal, en el equilibrio volumétrico y centra sobre sí misma el interés principal de la composición. Como en el caso de la Arquitectura de la India o en las imponentes construcciones pre-colombinas, la plástica de tipo escultórico se sustituye a la Arquitectura. Es decir que, por las características metafísicas del enfoque vital y religioso de esos pueblos,

la Arquitectura concebida orgánicamente como espacio cerrado, como espacio interno, es desplazada en favor de una concepción monumental de la plástica como hecho externo, dirigida más hacia el enaltecimiento o valorización mística de una vida trascendente y externa al hombre, que hacia el reconocimiento pragmático de las acciones humanas. Otras veces es la Pintura la que marca ostensiblemente el espacio y el contenido de una Arquitectura. En esos casos el tema (y la forma con que ese contenido está tratado) superan en importancia, en vigor, en prepotente aislamiento, el valor de los muros que los reciben. Esos temas pictóricos valen entonces "per se", independientemente del espacio arquitectónico en que están situados: es más: son ellos los que imprimen el sello caracterizador de ese ambiente. El ejemplo de ello es la Capilla Sixtina de Miguel Angel donde los valores pictóricos son evidentemente superiores al espacio arquitectónico y totalmente indiferentes o neutrales con respecto a ellos.

Cuando el mundo de la plástica está impregnado por un mismo concepto, cuando lo recorre una misma filosofía cuando una misma visión enriquece sus componentes, las Artes coexisten sobre un mismo terreno (a menudo en contacto entre ellas), pero no necesariamente se ligan en la fusión total. No es necesario el empeño integrador. No hace falta la unión total, ni como propósito ni como consecuencia de un trabajo de conjunto. Sin embargo, esas obras que florecen en un mismo período, cobijadas por un mismo sentimiento, demuestran, a un análisis atento, una unidad de forma constante.

Eso es el resultado de lo que se ha llamado "espíritu de la época" y es también el producto de los contactos y mezclas culturales que han sido más o menos frecuentes de acuerdo con la mayor o menor facilidad de comunicación y transmisión de la cultura. En las fotos que les mostraré a continuación se notará claramente la persistencia de ciertas formas que nacen en campos culturales muy alejados entre sí. Ellas demuestran la permeabilidad de los distintos acontecimientos artísticos y la influencia importantísima que la misma técnica, con su enfoque riguroso dictado por la función, ha impreso en la visión artística.

Hay momentos de crisis cuando las Artes se separan y proceden cada una por su cuenta buscando el camino individual. Aún si bordean los mismos temas, los lenguajes son distintos y a veces extremadamente individualizados. Eso acontece cuando es preciso reconstruir un lenguaje, superando una sintaxis y una gramática gastadas por el uso y que ya no corresponden a los nuevos contenidos humanos. En esos momentos hay unidad de propósitos concentrados en la búsqueda de una plástica elemental (a veces a partir de cero), que por nuevos caminos lleve hasta la elaboración de términos originales, nuevos y apropiados. En esos momentos, los elementos que componen la estructura interna de cada enfoque artístico, deben separarse, analizarse, hasta esterilizarse (si es necesario), para que después de un largo trabajo analítico, se puedan echar las bases de una construcción más concreta, de un relato más amplio, concluyente y profundo, donde la relación contenido forma sea más explícita y anude con más cohesión los dos términos. La crisis que se produjo durante el paso del Siglo XIX al Siglo XX dió ocasión, justamente, a una búsqueda de limpieza de lenguaje que bien nos puede servir para clarar lo anterior. En efecto, al agudizarse las contradicciones entre la nueva técnica y la antigua decoración, entre la nueva problemática social y las antiguas formas, el hombre del Siglo XX, que nace con el ojo puesto en las inmensas posibilidades y transformaciones ofrecidas por el maquinismo, vuelve a elaborar los elementos básicos de su lenguaje, separando netamente cada una de las expresiones artísticas. Es solamente tarde, cuando ese lenguaje ya está elaborado, que se anuncia la necesidad, y por ende, la posibilidad de volver a integrar esos elementos dispersos.

¿Cuáles son las razones por las cuales la integración artística, actualmente, se propone por parte de los Arquitectos y por parte de los Pintores y Escultores, como uno de los fines más importantes, como uno de los objetivos a lograr más inmediatos? ¿Por qué el Pintor se acerca al Arquitecto y pide que se le dé oportunidad de trabajar junto a él, en el campo de la Arquitectura?

¿Por qué el Arquitecto siente la necesidad de llamar al Pintor para que con el color haga vibrar las superficies arquitectónicas? La razón, a nuestro entender, estriba en que el Arquitecto, por un lado, desea profundizar el significado de su arquitectura: busca un enriquecimiento mayor de los valores plásticos de ella, mediante un uso más controlado, sabio y atento de los instrumentos que han sido, por tradición, los típicos del pintor: los colores, las líneas y las formas.

Por otro lado, el Pintor y el Escultor acaban de salir de una tradición personalista e individualista, para entrar en otra que anuncia la intervención humana como símbolo de adherencia social, de simpatía humana y colectiva, como marca de responsabilidad. Lo que su pintura o escultura dejan de ofrecer como valor de comunicación (sobre todo si se libran a la arbitrariedad individual), se trata de reincorporarlo mediante el acercamiento al Arte que con la sociedad está en la relación más funcional, más directa, más necesaria. Introducir la obra pictórica o escultórica dentro del marco arquitectónico, significa actualmente evidenciar un claro deseo de asumir responsabilidades sociales. ¿Hace falta repetir que el artista contemporáneo ya no puede crear para sí mismo, en un mundo personal cuya comprensión esté circunscripta a un número limitado de personas o que flote en el aislamiento estéril de la actuación individual?

Pues bien, es justamente como reacción a todo esto que el artista se acerca al Arquitecto y ofrece su colaboración. El suyo es un llamado para que a su visión plástica se le deje poseer un significado más y una trascendencia social. Este intento de colaboración no se realiza sin antes resolver una amplia gama de problemas. Es evidente que la colaboración entre los artistas, con el fin de la integración, no puede tener consecuencia sin espíritu de equipo, de solidaridad en el trabajo y de compañerismo. Asimismo es necesario



Uxmal



Saint - Filibert de Tournus



Detalle de la Torre Eiffel



Chimeneas - Gaudi

que los Pintores o Escultores tengan una idea más o menos clara de la forma de trabajo del Arquitecto, de sus posibilidades como artista y de sus determinantes como técnico. La visión espacial que es propia del Arquitecto debe ser comprendida y utilizada por el Pintor. Igualmente el Arquitecto deberá tomar en cuenta los medios particulares de trabajo del Pintor o del Escultor. Sea en las superficies como en los volúmenes, deberá respetar el método de creación que les es propio. Hay una diferencia substancial entre una obra de integración y una tentativa de decoración. La decoración, en nuestros días, se considera como una elaboración de superficie, como una superposición, y como tal, inútil y hasta hostil a los fines de la Arquitectura. La integración, por el contrario, es el producto, no solamente de la comprensión de los propósitos comunes, sino también de la subordinación necesaria entre las distintas expresiones. Es la creación de un nuevo organismo arquitectónico-escultórico-pictórico, donde no se advierte la menor indecisión, donde no se nota ninguna grieta entre las distintas expresiones. Lo necesario de cada una de esas valoraciones plásticas debe ser irremediablemente evidente.

El color representa una fuerza inmensa para el Arquitecto. Para él es un medio tan poderoso como la planta y el corte para determinar un espacio. Como decía Leger, el color es una necesidad natural, como el agua y el fuego. Fué un gran escándalo, hace ya más de un siglo, cuando el arqueólogo Hittford descubrió en un templo helénico de Sicilia, huellas de policromía en sus frontones. En efecto las partes altas de los templos griegos estaban pintadas de colores vivos y puros. Sabemos también que los egipcios pintaban los relieves de los muros, con el fin de acusar y hacer más visibles las partes del templo que exigían ser más acentuadas. Los romanos parecen haber sido los primeros en dejar los materiales, el mármol o la piedra, sin ninguna decoración policromada, reservando para los estucados la alegría de sus frescos. En la época medioeval, también, las catedrales ofrecen ejemplos de policromía. Nuestra Señora de París tenía los tímpanos pintados de oro y de colores vivos. Sus esculturas se destacaban por estar pintadas en negro, rojo y colores vivos. Si en el Renacimiento los espacios internos pierden las vibraciones del color para adquirir el rigor geométrico de las superficies blancas, por el contrario el barroco aprovecha todos los recursos de la Pintura para llevar al máximo sus tentativas de deformación y de ilusión óptica. Las cúpulas barrocas, en efecto, con su perspectiva vertical, deshacen el espacio medible, proyectan hacia el cielo las enormes masas voluptuosamente decoradas, la materia densa que bulle en las paredes y en la base del espacio interno.

El color tiene también su utilización como instrumento para ordenar, rectificar, precisar o valorar volúmenes y superficies, para acentuar perfiles, afirmar espacios. Pero utilizado en este sentido no pasa de ser un instrumento como otro cualquiera de los que usa el Arquitecto, para establecer una comunicación más inmediata entre su obra y el hombre que la utilizará.

Para el Arquitecto de hoy los materiales de construcción tienen un carácter propio y exigen que se usen de acuerdo con ese carácter, respetándolo y valorizándolo. Es por eso que se afirma que cada material tiene una textura y un color propio que deben ser utilizados conservando las propiedades inherentes a su constitución orgánica. El artista que haga obra de integración debe saber comprender y respetar, él también, el carácter de esos materiales, porque por esa vía se llega justamente a captar el sentido verdadero de lo que nosotros llamamos necesidad en la integración.

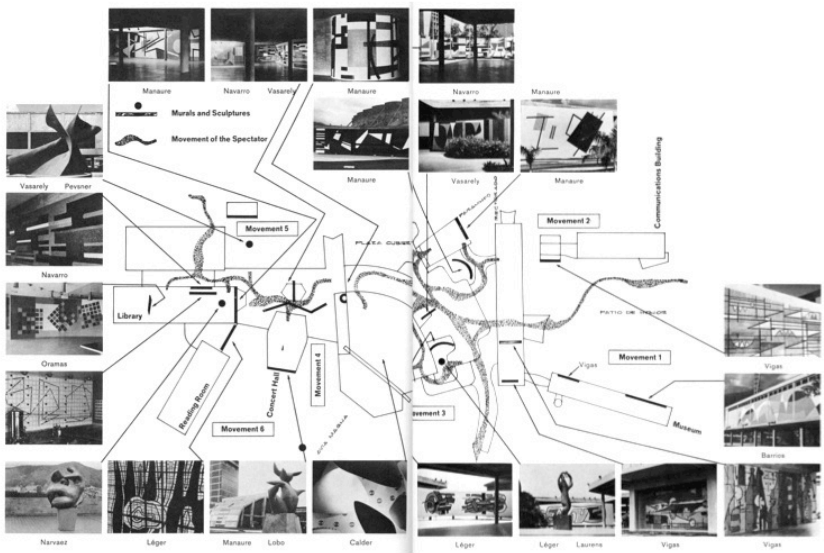
No hay síntesis sin disciplina. No hay síntesis sin entusiasmo. No hay síntesis sin fe en los valores humanos.

Conviene recordar con Michel Ragon que así como los leones no deben estar en los parques zoológicos, así también las pinturas y esculturas no deben ser recluidas en los museos.

El ambiente natural de los animales salvajes es la selva. El ambiente natural de las obras artísticas son las plazas, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos: todos los lugares donde el hombre perciba al hombre como a un compañero, como a un asociado, como a una mano que ayuda, como a una esperanza, y no como la flor marchita del aislamiento y de la indiferencia.

FIG 137, 138, 139 : Article de Carlos Raoul Villanueva, *La integración de las artes,*.Revue *Integral.* Janvier 1959. Cet article sera republié dans la Revue *Arquitectura Cuba* de La Havane en 1959.





1952 - 1954 : PLACE COUVERTE SYNTHESE DES ARTS

FIG 140 et 141 : *Aula Magna* de la Cité universitaire de Caracas. Plafond inspiré de l'oeuvre de Calder. Source : https://calder.org/works/unusual-project/acoustic-ceiling-1954/ Emplacement des diverses oeuvres d'art dans la Cité. Source: Archivo Fundación Villanueva: fundacionvillanueva.org

La Havane.

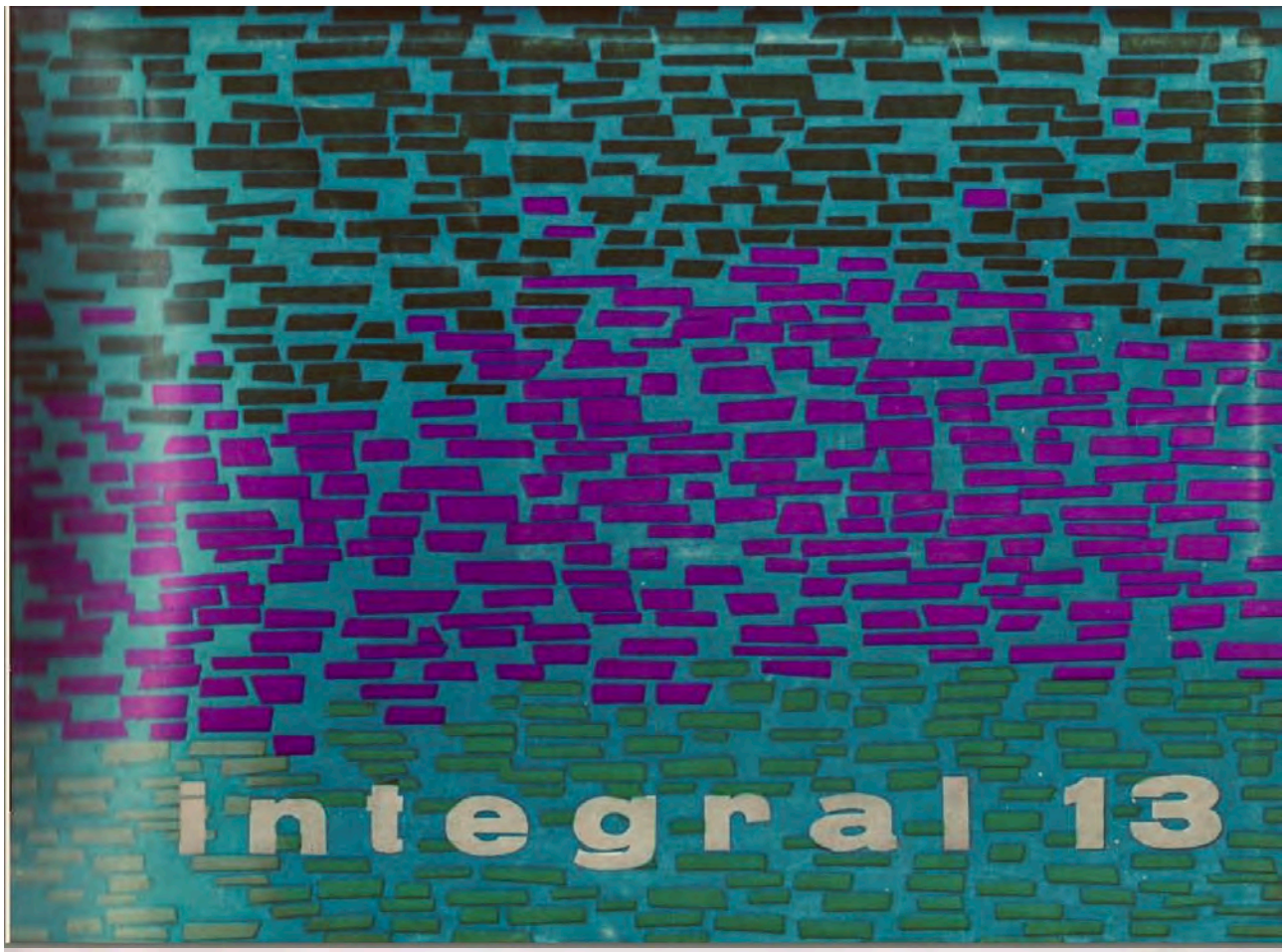
La réunion de tous les arts semble être un thème qui traverse tout le XX[e] siècle, avec certains accents communs depuis l'Art nouveau jusqu'à l'après Seconde Guerre mondiale. Présentée comme une alternative à l'architecture moderniste triomphante, cette recherche participe dans les années 1950 d'une approche plus plastique de l'architecture en rétablissant les liens entre créateurs et architectes. Villanueva était venu à Paris en 1937 afin de superviser le projet du pavillon vénézuélien pour *l'Exposition Internationale des Arts et Techniques appliquée à la vie moderne*, projet situé à la frontière entre art et architecture, aujourd'hui détruit. C'est à cette occasion qu'il avait rencontré Le Corbusier ainsi que de nombreux membres des C.I.A.M comme José Luis Sert, Alvar Aalto, ainsi que les frères Perret, et Robert Mallet Stevens. De nombreux artistes étaient présents à l'exposition comme Alexandre Calder, Robert et Sonia Delaunay, Henri Laurens, Fernand Léger, Joan Miro, Pablo Picasso qui avait produit des sculptures, des bas-reliefs et des fresques. Nombre de ces artistes présents participeront au plus important projet de Villanueva, son projet de synthèse des arts à *La Cité Universitaire de Caracas* dont Sybil Moholy Nagy dira *: «* L'intégration des arts aboutit à un nouvel organisme architectural-sculptural-pictural, où aucun ne prend une importance mineure, où aucune fissure n'existe entre toutes les aspirations humaines[554] ».

C'est à Biot, lors de l'Exposition de 1954 organisée par les membres du Groupe *Espace* fondé en 1951 par Félix Del Marle et André Bloc et conçue comme un manifeste qu'est confirmé ce concept de Synthèse des Arts pour la Cité Universitaire de Caracas. Dans le contexte de la reconstruction, le Groupe Espace entend démontrer la nécessité d'une synergie commune afin d'édifier un cadre de vie adapté à l'homme moderne. Même si Villanueva avait déjà intégré des artistes nationaux, ce n'était qu'un geste de l'ordre de la Synthèse des Arts. À partir de l'exposition de Biot qui a pour fin de promouvoir l'intégration des arts dans l'architecture moderne et de concevoir un urbanisme respectueux des nécessités sociales tant fonctionnelles qu'esthétiques, Villanueva fait évoluer sa pratique et l'ouvre vers l'international. Parmi les participants, on découvre les noms les plus prestigieux (Sonia Delaunay, Jean Arp, Fernand Léger, Bernard Zehrfuss...) à côté d'artistes et d'architectes qui commencent à s'affirmer. Parmi eux se trouvent Victor Vasarely, Nicolas Schöffer, Robert Jacobsen, Jean Vago, Carlos Villanueva et Claude Parent pour ne citer qu'eux. Un *Manifeste* est publié dans trois revues (*L'architecture d'aujourd'hui, Art d'aujourd'hui*, 1949-1954, *Aujourd'hui art et architecture*, 1955-67), l'exposition en plein air de Biot est l'occasion de passer à l'action en montrant des réalisations concrètes alliant les techniques traditionnelles à d'autres plus innovantes, au plus proche des habitants. D'autre part, Le *Village polychrome* (1953) [FIG 142] , projet de lotissement près de Biot (Alpes-Maritimes) élaboré par l'architecte André Bruyère (1912-1998) et le peintre Fernand Léger (1881-1955), s'inscrit dans ce contexte de création. Ce projet témoigne des échanges artistiques transnationaux survenus entre la France et l'Amérique du Sud de 1950 à 1955. En initiant le projet du *Village polychrome*, Francisco de Assis Chateaubriand

[554] Sibyl Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva and the Architecture of Venezuela,* Alec Tiranti, London, 1964, p. 94.



FIG 142 : Projet de *Village polychrome* (André Bruyère et Fernand Léger, Biot, 1952-1953) : perspective aérienne, diazotype sur papier (38,1 x 51,3 cm). Centre canadien d'architecture ; don à la mémoire de Daniel Robbins, DR1996:0006 Source: Thomas Gluckin, « André Bruyère et la synthèse des arts : projet de *Village polychrome* avec Fernand Léger (1953) », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 28 juillet 2017, consulté le 24 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/insitu/14622 ; DOI : https://doi.org/10.4000/insitu.14622

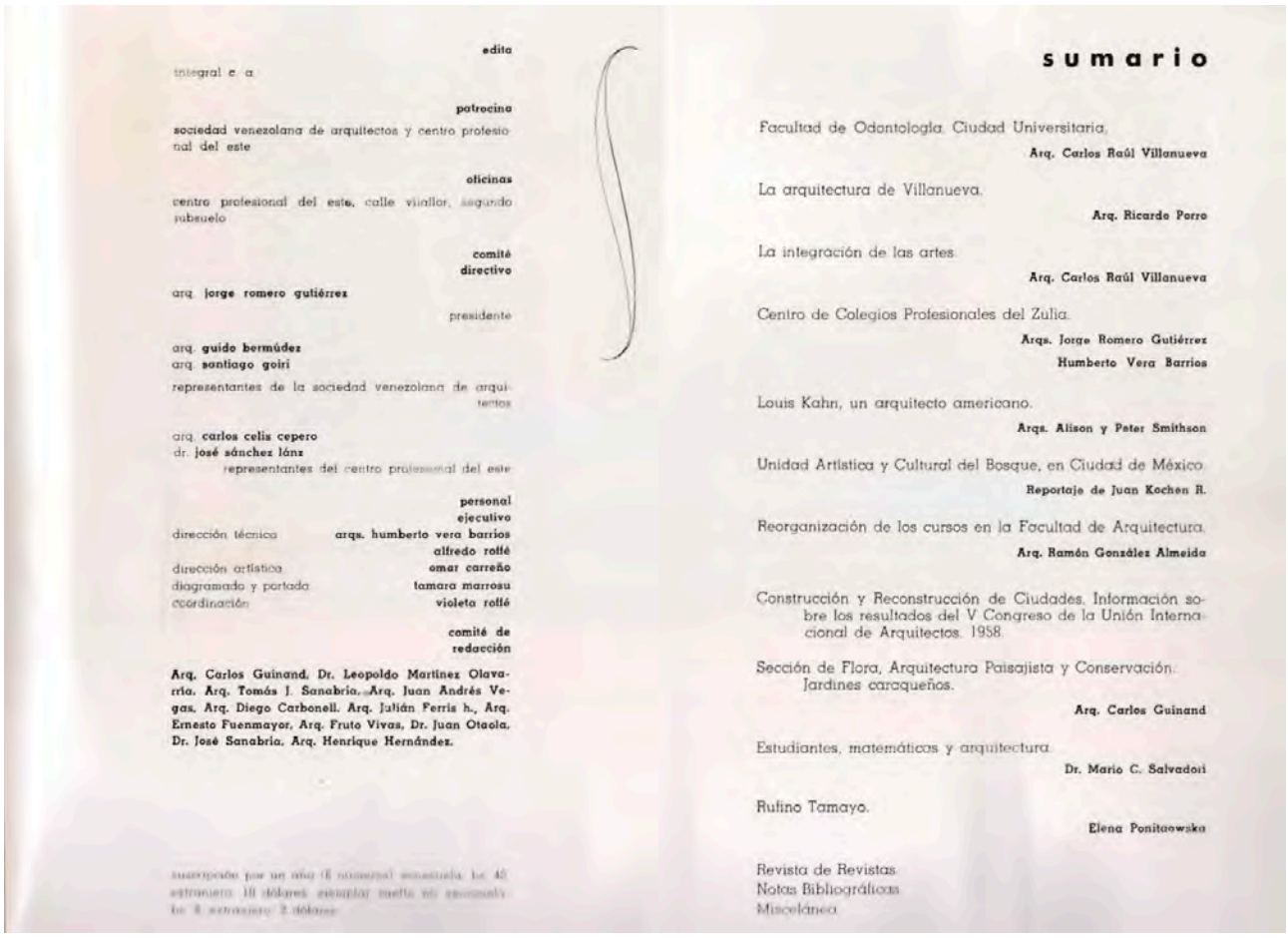


integral 13

arquitectura
urbanismo
ingeniería
artes plásticas
cine - folklore

colaboradores especiales en el exterior

Alvar Aalto
Giulio Carlo Argan
André Bloc
Karl Brunner
Roberto Burle Marx
Félix Candela
G. Candilis
Gillo Dorfles
R. V. Gindertael
Etienne Guerin
Rino Levi
Jaime L. Marqués
Tomás Maldonado
Hans Maurer
Pier Luigi Nervi
Richard J. Neutra
Oscar Niemeyer
Alfred Roth
Maurice Rotival
Mario G. Salvadori
Alison y Peter Smithson
Pierre Vago
Paul Lester Wiener
Juan José Yáñez
Bruno Zevi
Ernst Zietschmann



edita

integral c. a.

patrocina

sociedad venezolana de arquitectos y centro profesional del este

oficinas

centro profesional del este, calle vianllor, segundo subsuelo

comité directivo

arq. **jorge romero gutiérrez**
presidente

arq. **guido bermúdez**
arq. **santiago goiri**
representantes de la sociedad venezolana de arquitectos

arq. **carlos celis cepero**
dr. **josé sánchez lánz**
representantes del centro profesional del este

personal ejecutivo

dirección técnica — **arqs. humberto vera barrios, alfredo rollé**
dirección artística — **omar carreño**
diagramado y portada — **tamara marrosu**
coordinación — **violeta rollé**

comité de redacción

Arq. Carlos Guinand, Dr. Leopoldo Martínez Olavarría, Arq. Tomás J. Sanabria, Arq. Juan Andrés Vegas, Arq. Diego Carbonell, Arq. Julián Ferris h., Arq. Ernesto Fuenmayor, Arq. Fruto Vivas, Dr. Juan Otaola, Dr. José Sanabria, Arq. Henrique Hernández.

suscripción por un año (8 números) venezuela, bs. 40 extranjero, 10 dólares ejemplar suelto en venezuela bs. 5 extranjero 2 dólares

sumario

Facultad de Odontología. Ciudad Universitaria.
Arq. Carlos Raúl Villanueva

La arquitectura de Villanueva.
Arq. Ricardo Porro

La integración de las artes.
Arq. Carlos Raúl Villanueva

Centro de Colegios Profesionales del Zulia.
Arqs. Jorge Romero Gutiérrez, Humberto Vera Barrios

Louis Kahn, un arquitecto americano.
Arqs. Alison y Peter Smithson

Unidad Artística y Cultural del Bosque, en Ciudad de México.
Reportaje de Juan Kochen R.

Reorganización de los cursos en la Facultad de Arquitectura.
Arq. Ramón González Almeida

Construcción y Reconstrucción de Ciudades. Información sobre los resultados del V Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos. 1958.

Sección de Flora, Arquitectura Paisajista y Conservación. Jardines caraqueños.
Arq. Carlos Guinand

Estudiantes, matemáticas y arquitectura.
Dr. Mario C. Salvadori

Rufino Tamayo.
Elena Ponitaowska

Revista de Revistas
Notas Bibliográficas
Miscelánea

FIG 143, 144, 145 : Première de couverture, Page de garde et sommaire de la Revue *Integral* 13. Revue vénézuélienne de la Société des architectes accueillant des textes d'architectes internationaux. Villanueva présente un de ses bâtiments de la Cité Universitaire, Ricardo Porro fait une critique de l'architecture de Villanueva. L'architecte Ramon Almeida publie le contenu réorganisé des études d'architecture dans la nouvelle école construite par Villanueva. Source : Revue *Integral*, n°13, Janvier 1959.

Bandeira de Melo, un diplomate brésilien, commande ce projet dans l'espoir de créer un petit village pour une communauté de 200 étudiants brésiliens vivant en France. À la suite de sa venue et de sa participation, Carlos Villanueva invite les plasticiens du groupe (Vasarely, Pevsner, Bloc, Léger, Arp) à proposer des sculptures, des mosaïques et des vitraux en dialogue avec les bâtiments qu'il construit sur le campus universitaire de Caracas. Il a alors déjà intégré dans son projet des artistes vénézuéliens. Cette démarche soulève de nombreux aspects d'une question qui n'a jamais vraiment trouvé de théorisation unifiée, qui est pratiquée plus que discutée parmi les nombreux créateurs qui s'en revendiquent. L'étude du projet de *Village polychrome* permet de revenir sur une expérience qui a sans doute eu une influence sur la façon dont Villanueva a projeté la Cité Universitaire de Caracas, notamment si l'on considère l'attachement de Bruyère et Léger aux rapports entre l'individu, l'œuvre et l'environnement. Cette démarche soulève de nombreux aspects d'une question qui n'a jamais vraiment trouvé de théorisation unifiée, qui est pratiquée plus que discutée parmi les nombreux créateurs qui s'en revendiquent. L'étude du projet de *Village polychrome* permet de revenir sur une expérience qui a sans doute eu une influence sur la façon dont Villanueva a projeté la Cité Universitaire de Caracas, notamment si l'on considère l'attachement de Bruyère et Léger aux rapports entre l'individu, l'œuvre et l'environnement.

Nonobstant, Villanueva doit faire face à deux positions antagonistes. En effet, un groupe d'artistes vénézuéliens qui a fondé le magazine *Dissident* et dont le premier numéro paraît à Paris en mars 1950 et formé par certains de ses collaborateurs : Carlos González Bogen, Mateo Manaure, Pascual Navarro et Alejandro Otero lance une polémique. Ces deux attitudes correspondent au débat qui concerne l'abstraction et la figuration. Certains artistes vénézuéliens n'adhèrent pas ou peu à l'abstraction. Miguel Arroyo fait référence ici aux tendances figuratives proches de l'idée de l'engagement social de l'art. C'est précisément à ce moment de confusion et d'opposition au travail des artistes abstraits que Villanueva prend la décision d'inviter les artistes du groupe *Espace* à être ses collaborateurs. Les artistes abstraits vénézuéliens, quant à eux, sont ceux qui baignent dans le milieu européen, principalement parisien, où les discussions sur l'abstraction vont bon train.

> L'art abstrait, à la fois comme attitude esthétique, est une position philosophique. Son signe est l'évasion. Sa démarche, s'évader du réel pour se réfugier dans l'univers subjectif et ésotérique de l'artiste. C'est la vieille théorie de l'art pour l'art, de l'art non contaminé, qui apparaît dans l'histoire de l'humanité sous diverses formes et qui, au XXème siècle, à la suite des deux guerres mondiales, a tenté de se réfugier dans la formule de l'art abstrait. C'est une formule compréhensible seulement pour un groupe initié et minoritaire, qui renie l'homme et la terre, qui ne veut rien savoir des gens et de leurs angoisses, qui entend substituer l'émotion artistique à une appréciation cérébrale de l'œuvre[555].

C'est un débat important puisqu'il reflète l'une des nouvelles préoccupations de Porro qui a déjà tendance à opter pour un rapprochement vers la figuration et pour un écart plus réduit avec la réalité dans son oeuvre et un rapprochement avec la nature (pour ses villas par exemple, gargouilles anthro-

[555] Miguel Otero Silva cité dans Miguel Arroyo. « La Ciudad Universitaria y el proyecto de Integración de las Artes ». En *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*.Caracas: Universidad Central deVenezuela/ Monte Ávila Editores/CONAC, 1991.

pomorphiques, courbes féminines, pour ses peintures et ses sculptures figuratives). C'est un lieu commun de dire qu'il existe toujours un certain degré d'abstraction dans l'art. L'architecture n'y échappe évidemment pas. Même si Porro en 2011 déclare à François Chaslin qu'il est « un architecte figuratif[556] », il semble que cela soit surtout contre l'abstraction extrême à laquelle Porro s'opposera puisque, selon lui, cet art ne « parle » pas[557]. Il est intéressant de noter que l'écrivain Alejo Carpentier, cubain et vénézuelien, contemporain de Villanueva et de Porro, signale l'oeuvre de Villanueva comme montrant des invariants baroques, caractéristiques des formes latino-américaines les plus significatives. Le concept de Carpentier, *le réel merveilleux*, peut être vu comme la dissolution des limites qui traditionnellement séparent le discours de la figure et la signification de la sensation. Proche de Carpentier, Porro avait déjà montré un intérêt pour Picasso qui considère la figuration comme signifiante. Villanueva, lui, parvient à intégrer l'oeuvre d'artistes figuratifs vénézuéliens, d'artistes abstraits et d'artistes qui optent pour un compromis, comme Wifredo Lam imprégné par la circulation des idées, d'Europe, d'Afrique et d'Amérique Latine et dont la peinture est un judicieux mélange d'abstraction et de figuration.

La relation entre l'art et l'architecture ne se manifeste pas chez Villanueva uniquement avec la présence des œuvres des artistes. Dans sa vision intégratrice, l'art joue un rôle essentiel dans tous les aspects que l'architecture doit prendre en compte selon lui : dans la conception humaniste de la ville, dans l'intégration de l'universel et du local, comme source d'inspiration pour la création de nouvelles formes, dans la conception plastique des matériaux et des structures en béton, dans le rôle transformateur de l'espace public, à travers sa participation à des espaces intermédiaires qui dissolvent les limites avec l'intérieur et récupèrent la relation avec la nature, dans sa relation avec la lumière, comme élément fondamental dans la perception de l'espace par le mouvement, dans la conception de l'espace public comme musée ouvert et comme composante essentielle pour transcender l'utilitaire et atteindre un contenu poétique. Le processus même de formalisation que Villanueva développe dans son travail, dans chaque projet et tout au long de sa vie, a des racines importantes dans les postulats de l'art[558].

Ricardo Porro publie un article critique de l'architecture de Villanueva [FIG 145] dans la Revue *Intégral* n°13 de Janvier 1959, article précédant celui de Villanueva sur *La Synthèse des Arts* mentionné ci-dessus. Il est intéressant de voir comment il analyse le degré de rationalité de l'architecture de Villanueva. Il souligne dans ce texte, que malgré l'obtention d'un diplôme aux Beaux Arts de Paris, Villanueva met un point d'honneur à construire une architecture contemporaine ce qui n'est pas si simple puisqu'il avait du se plier au goût néoclassique pour le Musée des Sciences et celui des Beaux Arts à Caracas. Il déplore que Villanueva n'ait pas eu les mains libres à l'instar de l'architecte suédois Gunnar Asplund. Pour l'urbanisation du quartier *El Silencio*, l'hôpital et la Faculté de médecine, il montrait des tendances

---

556 François Chaslin, *op.cit,* 40 mn de l'entretien.

557 Voir à ce sujet les ouvrages de Charles Blanc, *L'architecture,* publié en 1904 après sa mort et *La sculpture,* 1888. « La sculpture est l'art d'exprimer des idées, des sentiments ou des caractères par l'imitation choisie et palpable des formes vivantes ».

558 Voir à ce sujet Miguel Arroyo, *op.cit.*

rationalistes mais ensuite, selon Porro, il avait exprimé pleinement sa créativité. Porro insiste sur le fait que Villanueva n'est pas un pur rationaliste comme Oud ou Mies qu'il cite mais la rationalité est cependant, selon lui, le point de départ de son architecture. Selon Porro, même si Villanueva utilise les volumes purs, ils n'ont pas la même signification que chez Le Corbusier. Aux volumes géométriques se superposent une série d'espaces et de volumes très libres sur les côtés, au-dessus et surtout en dessous qui partent de ce centre et se fondent parfaitement avec lui. Le prisme est le centre des autres éléments. Il donne l'exemple de la bibliothèque et de l'Aula Magna (salle de conférences) [FIG 140]. Dans l'école d'architecture, les brises-soleil deviennent des tensions spatiales sur les faces du prisme. Dans la Faculté d'odontologie, les larges avant-toits et les brise-soleil créent également des tensions de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur.

Une autre caractéristique de l'architecture de Villanueva est le jeu dramatique de la lumière et de l'ombre, qu'il soit dû aux plafonds inégaux, aux patios ou aux pergolas. Porro souligne l'intérêt de traverser les jardins et les places de la Cité Universitaire et de pénétrer dans le vestibule de la *Aula Magna* où une agréable pénombre est parfois interrompue par de petits patios et différents niveaux de plafond. Les treillis avec de petites ouvertures modifient l'environnement et donnent de la force aux espaces du rez-de-chaussée et aux couloirs qui mènent aux salles de classe. Dans la Faculté d'odontologie, on passe de l'extérieur à un grand hall ouvert où la lumière est plus douce, avec un patio qui fait apprécier ce contraste, puis on entre dans le hall fermé où l'obscurité est encore plus grande. Dans ce cas, le jeu de lumière lui donne cette sévérité typique de l'architecture de Villanueva.

De fait, Ricardo Porro souligne que la composition architecturale et les jeux de lumière importants chez Villanueva sont dus au fait qu'il est « un grand admirateur des arts plastiques ayant toujours travaillé avec les peintres et les sculpteurs » et qu'il s'agit de mesurer comment cette relation a évolué. Dans le vestibule de l'auto Magna, il indique que cette collaboration a concerné les murs du vestibule. À l'intérieur, Alexandre Calder a exécuté une série de « nuages » qui conviennent parfaitement du point de vue acoustique [FIG 140]. Porro compare ces éléments architecturaux suspendus au plafond à « une moulure dans tout grand exemple d'architecture de la Renaissance ». C'est ici qu'il lui semble que la collaboration de Villanueva avec les peintres et sculpteurs commence à avoir un sens architectonique (plutôt dans les sens de l'intégration que lui donne Villanueva). Dans les blocs pour ouvriers, Villanueva joue avec une série de compositions quasi néoplastiques qui couvrent toutes les élévations des bâtiments et à la Faculté d'architecture, le mural se convertit en polychromie architecturale. Porro cite certaines vieilles maisons aux murs lisses de la Guaira (station balnéaire du Vénézuela)) et de Caracas où les plans de façade sont simulés au moyen de couleurs : « Dans ce cas la peinture cesse d'être une peinture murale pour devenir un élément architectural ». Pour la Faculté d'odontologie, cet esprit perdure selon Porro : « Quand on examine autour de ce bâtiment, la polychromie réalise une union d'une élévation à une autre et crée une violence dans le dynamisme de l'œuvre qui aurait fasciné un Sant Elia ou un Marinetti ». Dans le hall d'entrée, des lignes rouges et blanches sur un mur incurvé déplacent l'espace



FIG 146 et 147 : Unité de voisinage du « *Dos de Deciembre* » à la fin des années 1940. Source : Revue *Intégral* 2, 1955, dic.



FIG 148 : Superblocs polychromes du « Dos de Deciembre » (aujourd'hui rebaptisés « 23 Janvier »). Source : https://supuestonegado.com/bloques-del-23-plan-perez-jimenez/.

vers l'intérieur. La polychromie, l'utilisation de la lumière mais également la structure utilisée comme élément plastique contribuent à cet effet.

Ricardo Porro montre ici un autre aspect de grand intérêt dans le travail de cet architecte. Villanueva perpétue la tradition de Perret dans l'utilisation du béton. Ses structures ne sont pas de simples éléments porteurs, mais des éléments architecturaux utilisés avec un vrai sens plastique. Les poteaux et les poutres deviennent des lignes de force. c'est-à-dire qu'il ne traite pas la structure comme le ferait un ingénieur, mais plutôt comme un architecte-artiste : « Il profite de la qualité plastique du béton brut et le met en contraste avec la céramique lumineuse, avec la végétation et le paysage vénézuélien ». Dans le bloc *Paraiso,* il y a des contrastes intéressants entre la surface avec du plâtre et de la couleur et le béton de la structure apparente. Dans la *Aula Magna*, l'effet est encore plus dramatique, dans le hall extérieur il joue avec justesse avec une charpente de poutres.

De plus, selon Porro, l'utilisation d'angles et de courbes qui créent une mobilité spatiale violente est également typique de Villanueva. effet particulièrement visible dans la ville universitaire. L'angle formé par le volume central de la Faculté d'odontologie et par l'auditorium crée un effet extraordinaire avec le paysage montagneux en arrière-plan. L'ensemble des poutres angulaires de l'auditorium est équilibré par les plans inclinés de la rampe et des entrées. Tout ce drame s'accompagne de raffinements notables. Un grand amour du détail se fait sentir. Tous ces éléments sont étroitement liés pour former un ensemble.

Pour conclure, Porro avance le fait que Villanueva n'adopte pas le rationalisme pur et que les différents aspects de son architecture comme le dynamisme des compositions, la continuité et la façon d'articuler ses espaces, l'utilisation dramatique des structures et de la lumière le rapprochent davantage de l'expressionnisme. Porro termine l'article par ses mots : « si l'on était obligé de classer, on qualifierait ses dernières réalisations de rationalisme expressionniste ».

II.III L'expérience de l'atelier TABO : unités de voisinage et superblocs

La leçon de Villanueva est riche et porteuse de sens pour Ricardo Porro, cependant Villanueva tente d'appliquer l'urbanisme de Le Corbusier, les principes des C.I.A.M et le concept corbuséen de « Ville radieuse ». La Synthèse des Arts comme la conçoit Le Corbusier se retrouve également dans la décoration polychromatique des superblocs [FIG 148] que Villanueva a construit en même temps que la Cité Universitaire pour l'atelier d'architecture de la *Banco Obrero* (1951-1958) durant les années cinquante. Ricardo Porro intègre cet atelier juste avant sa fermeture.

L'atelier d'architecture de la *Banco Obrero* en 1951, sous la direction de Carlos Raúl Villanueva, est créé en tant qu'atelier inséré dans la structure de l'institution. Un groupe de jeunes architectes, dessinateurs, étudiants en architecture, artistes, maquettistes entrent progressivement dans ce qui sera appelé l'atelier TABO, d'où sortent les projets pour résoudre le problème du logement au Venezuela. Cet

atelier est organisé à la manière de l'Atelier des Bâtisseurs dirigé par Le Corbusier à Paris[559], où l'architecte suisse réunit des étudiants de différentes parties du monde qui deviennent les diffuseurs de ses idées. Dans l'atelier TABO, 12185 habitations seront construites les quatre premières années comme ceux qui forment la *Ciudad Tablitas* à Caracas.

Ricardo Porro intègre en septembre 1958[560] l'atelier d'architecture (1951-1958) de la *Banco Obrero* (1928-1975)[561], autant dire quasiment à la fin de l'aventure de cet atelier qui ne compte plus que quelques architectes. Les autres employés affectés à la section des projets sont Carmen Pérez en tant qu'assistante architecte, Tarcisio Nieto et Julio Simón Giménez Moreno. C'est à ce moment-là qu'il rencontre Vittorio Garatti, tout juste diplômé du Polytechnique de Milan, à qui Rogers avait demandé d'intégrer l'atelier de Villanueva à Caracas. Garatti avait été un jeune participant au débat d'après-guerre en Italie contre le rationalisme, une critique qui avait été menée par Rogers, Samona, Ridolfi, Zévi et Scarpa. Porro y fait également la connaissance de Roberto Gottardi qui a travaillé au studio BBPR et de Paolo Gasparini, grand photographe italien vivant au Vénézuela. Il y retrouve l'écrivain cubain Alejo Carpentier. Ricardo Porro ne sera pas friand des super-blocs puisqu'il le dit à François Chaslin en 2011: « J'étais admiratif de Villanueva mais pas pour les logements [562] ». Il participe à la conception des unités de voisinage de Maracay (128 logements) et de Valera (52 logements). Avec Garatti, ils conçoivent tous les services pour le *23 de enero* que Carlos Raúl Villanueva avait prévus pour résoudre le problème des *favelas.*

Eduardo Sosa est nommé assistant du chef de la section de l'atelier en 1958. La *Banco Obrero* (BO) était une institution rattachée au ministère du Développement, dont la fonction était alors de faciliter l'acquisition de maisons urbaines pour les travailleurs pauvres. Carlos Raúl Villanueva est à l'origine de la construction d'une vingtaine d'unité de voisinage. Avant la création de l'atelier TABO, il avait conçu dans les années 1940 l'urbanisation Delgado Chalbaud (2 diciembre) toujours pour la Banco Obrero. Cet ensemble est composé de 1 525 logements dont 1 109 maisons et 416 appartements. Il a été à l'origine de l'une des premières urbanisations conçues sous le concept d'unité de voisinage, où, en plus des maisons, une série de services ont été construits tels qu'une zone sportive, un cinéma, des magasins, des fournitures, une station-service, des écoles, un centre de santé, église , et un grand parking. Le système de grands blocs avec circulation pour les véhicules en périphérie et pénétrations piétonnes vers les maisons organisées en« *Veredas* [563]» et immeubles à quatre étages, assez éloignés les uns des autres, a été utilisé, laissant de grands espaces libres pour les parcs et les places. Inaugurée le 2 dé-

---

559 Selon la déclaration de l'architecte Carlos Celis Cerero, dans Celis Cerero, C. et autre*s. op. cit.*, p. 74.

560 Boja. Libro de Actas n°54 (18 dejunio a 17 de septiembre 1958). Designación de Ricardo Porro,1° de septiembre 1958, n° 9; BOJA. Libro de Actas n°55 (19 de septiembre a 1 de diciembre 1958).

561 Voir à ce sujet la thèse de Meza Suinaga Beatriz Eugenia, "El Taller de Arquitectura del Banco Obrero en Venezuela « , EAE Editorial Academia Espanola, 2011.

562 François Chaslin, *op.cit,* 42 mn.

563 Zones piétonnes.

cembre 1949, l'urbanisation a été mise en service au début des années 1950. Dès 1952, les nouvelles urbanisations périphériques y ont été définies comme des « unités de voisinage », « unités coopératives » ou « communautés », relevant l'utopie de « l'intégration à la nature ». En leur centre surgit le nouveau type plurifamilial de lignée corbuséenne : le superbloc. La proposition d'unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille tente à ce moment-là d'harmoniser le social et le privé dans un grand immeuble résidentiel avec ses services communs intégrés. Dans ce processus, le prototype complexe de l'architecte suisse sera soumis à des simplifications et des réductionnismes drastiques, pour une adaptation réaliste aux exigences de la gestion du logement à cette époque à Caracas. Ces logements sont un échantillon du modèle corbuséen mais avec les adaptations requises par la réalité tropicale vénézuélienne.

La position d'E. Sosa, assistant chef de l'atelier dés 1958, va dans le sens de Ricardo Porro sur la politique du logement menée alors. Celui-ci s'exprime dans une lettre de janvier 1959, intitulée « Le superbloc et la solution au problème du logement urbain pour la classe ouvrière ». À la question de savoir si ce genre de bâtiments a résolu le problème du logement, l'auteur dans une critique ouverte souligne que :

> Les superblocs ont été construits pour remodeler les bidonvilles visibles de la zone métropolitaine et du littoral. Des familles ont été brusquement déplacées de leurs ranchs[564] vers des « cellules » en béton ; Dans de nombreux cas, sans eau et avec un loyer supérieur à leur capacité de payer, nombre de ces « cellules » ont été transformées en cabanes en béton à une hauteur considérable du sol[565].

Il est vrai que l'action de Villanueva, liée à l'institution *Banco Obrero* est guidée depuis sa création en 1928, par les idées des gouvernants successifs. Chez Villanueva, l'idée d'unité de voisinage comme la conçoit Bruno Zévi s'est estompée dès 1952 lorsque des solutions plus verticales se sont imposées du fait de la massification de la production liée au contexte politique et social du moment. Pourtant, au départ, l'architecte exprimait son acceptation des idées de Clarence Perry dans le document *Operation of Neighborhood Units*[566] et reconnaissait observer lui-même les principes également défendus par des urbanistes tels que Clarence Perry, Maurice Rotival, Gaston Bardet. Il y indiquait qu'il ne fallait pas autoriser de trop fortes concentrations de population et que les conglomérats urbains devaient être étudiés en fonction de cellules de population de densités limitées, séparées les unes des autres par de grandes zones vertes de protection convenablement aménagées pour les piétons. Dans l'explication de Perry, l'unité résidentielle devrait avoir une école primaire et d'autres établissements d'enseignement, en plus de la création d'un ou plusieurs quartiers commerciaux en périphérie, situés à proximité d'un grand car-

---

564 Sosa Rodríguez, E., « Consideraciones preliminares sobre las bases de una rehabilitación de tugurios (ranchos) », *Banco Obrero,* Departamento Técnico.. Boletín, 2, août 1958. Les ranchos sont des habitations provisoires, construites avec des planches, des baraques dont les sols sont en terre battue et sans commodités.

565 Sosa Rodríguez, E, « El superbloque y la solución del problema de la vivienda urbana para la clase trabajadora », *Banco Obrero,* Departamento Técnico. Boletín No 3, janvier 1959.

566 Clarence Perry formule et définit le concept d'unité de voisinage dans le Régional Survey, New York, vol VII, 1929. Villanueva, C. R. Funcionamiento... En Banco Obrero. Urbanización Coronel Carlos Delgado.

refour de circulation dans l'unité. Un autre aspect se caractérise par l'aménagement d'un système de voiries pour la circulation interne évitant la circulation automobile, ainsi que la construction d'artères pour le contournement. s'appuyant sur l'urbaniste français Gaston Bardet, Villanueva sauve le patio vénézuélien traditionnel comme élément central pour la conception des îlots. Chaque bâtiment indépendant abrite entre 50 et 150 familles plus les services communautaires de base ; cependant, l'idée que les blocs puissent être des unités de quartier autosuffisantes est rejetée par l'architecte.

Lors de la démocratie naissante de 1958, les directeurs et les politiques de logement sont modifiés ce qui témoigne également de l'intention de critiquer négativement le travail effectué par la BO pendant le régime militaire, ainsi que les plans et les travaux réalisés. La troisième étape de l'institution *Banco Obrero* (1958-1975) correspond à l'arrivée de Ricardo Porro dans l'atelier TABO. Le renversement de Marcos Pérez Jiménez en janvier 1958 et la restructuration ultérieure du *Banco Obrero* marquent le début de la troisième et dernière étape de l'institution, dont les réalisations se prolongeront jusqu'à sa transformation en Institut national du logement (INAVI). Alors que le régime s'effondre au début de l'année 1958, une foule envahit l'urbanisation *2 de Diciembre (23 de enero)* [FIG 146,147] et s'empare des appartements non encore attribués dans le secteur ouest. Un an plus tard et à la demande du *Banco Obrero* démantelé, une équipe internationale d'experts réalise le projet d'évaluation du superbloc, dont les conclusions sont prévisibles : la condamnation du régime de Pérez Jiménez a entraîné avec elle celle du superbloc polychrome du 2 décembre (aujourd'hui 23 Janvier). La recommandation finale du rapport, de suspendre indéfiniment tout type de construction de superblocs, sert à l'institution, au début de cette étape, à développer une gestion caractérisée par la réalisation de projets architecturaux et urbains cherchant à se démarquer par tous les moyens des constructions issues de la dictature de Jimenez. La nécessité de se différencier de « la bataille contre le ranch » et des politiques antérieures, conduit à questionner les fortes densités posées par la typologie superbloc et favoriser la réalisation d'immeubles de faible hauteur. Lorsque Villanueva démissionne le 15 juillet 1959 du poste d'architecte au service du Département technique, l'expérience TABO est définitivement close. L'expérience de Ricardo Porro dans l'atelier TABO est ambivalente. D'un côté, il continue d'expérimenter le concept d'unité de voisinage tel qu'il a déjà vu avec Gropius lors de sa venue à La Havane en 1949, puis avec Albini en 1955 et de l'autre il se confronte aux superblocs et aux logements standardisés. C'est sans doute comme assistant de Villanueva qu'il trouve le mieux sa place. Pour la première fois, Villanueva va lui permettre d'enseigner l'urbanisme et de publier deux articles dans la Revue *Espacio* de l'école d'architecture. Il donnera également une conférence en hommage à Frank Lloyd Wright juste après sa mort.

II.IV L'enseignement à la FAU, Faculté d'architecture de Caracas

> J'ai été professeur d'architecture à Caracas pour la première fois de ma vie alors que l'on ne m'acceptait pas à La Havane. À Caracas, on m'a accepté tout de suite[567].

Professeur d'histoire de l'architecture et de l'urbanisme, chef d'atelier à la Faculté d'architecture et d'urbanisme de l'Université Centrale du Venezuela, Villanueva organise le premier département d'architecture et d'urbanisme dans ce pays et est directeur hors classe de l'Université Centrale du Venezuela. Ricardo Porro intègre l'école d'architecture comme professeur, en septembre 1958, école[568] qui a été inaugurée en décembre 1956 par le dictateur Jimenez [FIG 149]. Le Venezuela connait alors une transformation disciplinaire de l'architecture. L'ouverture de la première Faculté d'architecture du pays ne date que de 1941[569] [FIG 150, 151], auparavant il n'existait que des Facultés d'ingénieurs. Au mois d'octobre 1956, les cours commencent dans le bâtiment récemment achevé sur un terrain de 5 600 m2.

Dans le projet de la Cité Universitaire de Caracas qu'il vient d'achever et dont on a inauguré les derniers bâtiments (Faculté d'odontologie, de pharmacie et Faculté d'architecture), Villanueva a eu l'occasion de réfléchir sur les différents bâtiments pour l'enseignement de chaque discipline, en cherchant des moyens appropriés pour générer des attitudes propices à l'échange de connaissances et pour organiser les espaces en fonction de leur destination. Concernant le bâtiment de la FAU (Faculté d'architecture et d'urbanisme), Juan Pedro Posani, l'un de ses collaborateurs dans le projet de la Cité Universitaire, souligne comment :

> Chaque fonction est généreusement exprimée en volumétrie. Les thèmes formels, contrastant les uns avec les autres, se superposent de manière agressive. L'unité conceptuelle, enracinée dans de nombreuses correspondances locales entre forme et fonction, substitue au critère de cohérence une forme totale préétablie a priori.[570]

Cette description est très importante quant à l'éventuelle corrélation avec la future Cité des Arts que construira Ricardo Porro à La Havane. La Faculté d'architecture et d'urbanisme s'articule comme un ensemble de fonctions : ateliers de conception, salles de classe, auditoriums et salles de conférence, bibliothèques et salle d'archives des revues, salles d'exposition, bureaux, instituts de recherche, cafétérias

---

567 François Chaslin, France Culture, *op. cit.*

568 Cette école consacrera Ricardo Porro en 1993 au Museo de Artes Visuales Alejandro Otera de Caracas du 25 avril au 30 mai 1993.

569 Voir à ce sujet la thèse de Orlando MARÍN CASTAÑEDA, *La implantación de una disciplina: enseñanza y práctica de la arquitectura en Venezuela (1881-1941)*, Mimeo, Proyecto de Tesis, Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela; Caracas, 2014.

570 Graziano Gasparini et Juan Pedro POSANI, *Caracas a través de su arquitectura*, Caracas, Fundación Fina Gómez, 1969, p..429.





FIG 149 : Inauguration de la FAU en décembre 1956. Carlos Raoul Villanueva se trouve côte à côte avec le dictateur Jimenez. Source: https://fundaayc.com/2018/02/03/1956•-se-inaugura-el-edificio-de-la-facultad-de-arquitectura-y-urbanismo-en-la-ciudad-universitaria-de-caracas/

FIG 150 : Photographie de la FAU, au premier plan les ateliers. Son programme général comporte six domaines de travail clairement différenciés - composition, construction, peinture, sculpture, urbanisme et théorie/histoire -, qui s'articulent tous autour de la tour de neuf étages, facilement identifiable de n'importe où dans la Cité universitaire, pour sa hauteur, forme, couleur bleue et son traitement tridimensionnel.Source: Photographie de Paolo Gasparini.

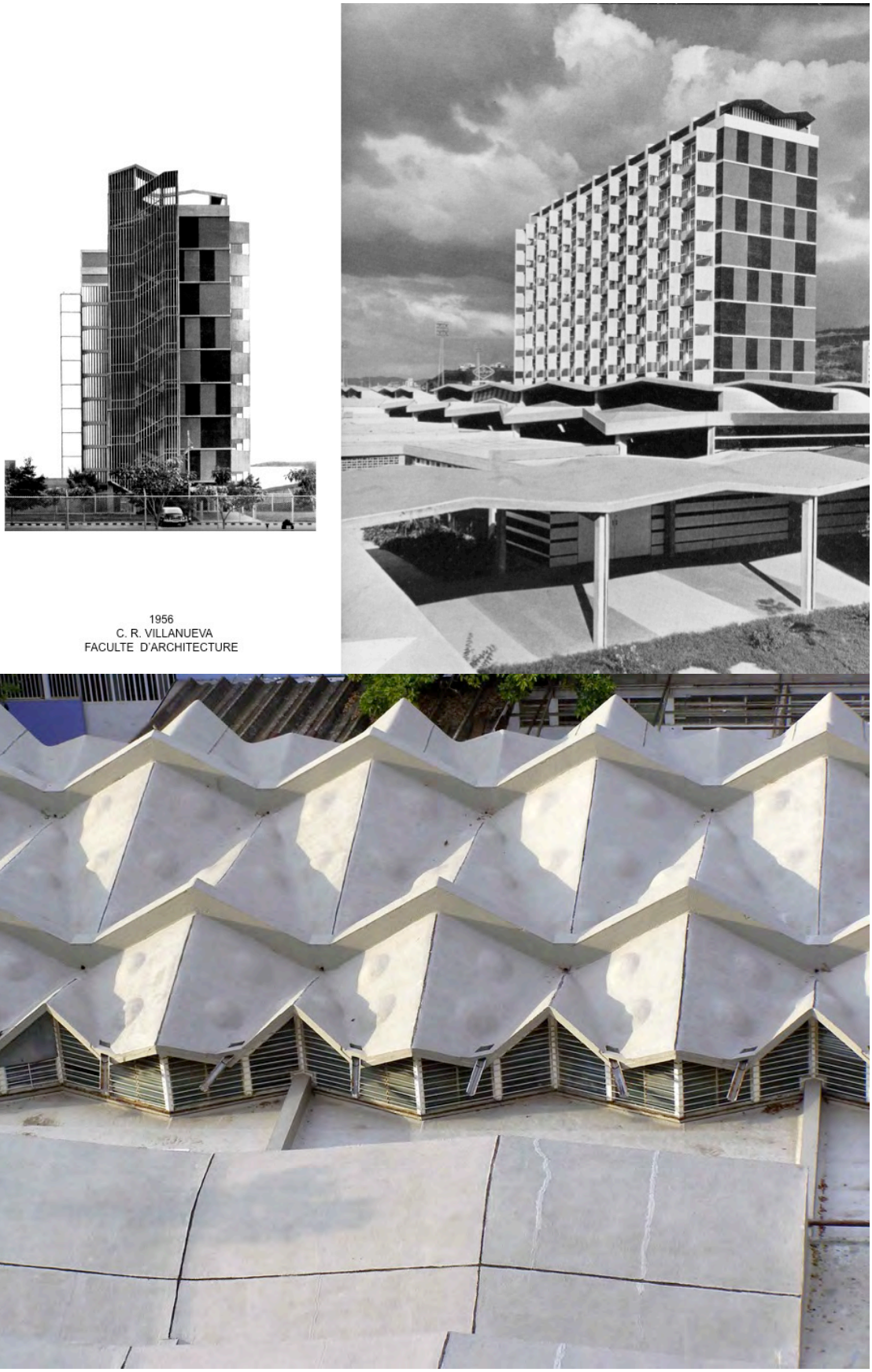


FIG 151 : Cours de Laurent Beaudouin. FAU Caracas. Villanueva. Source: http://www.beaudouin-architectes.fr/2011/05/synthese-des-arts/

et salles à manger, zones de loisirs, postes de surveillance et de contrôle, systèmes de circulation horiet taux et verticaux, chacun cherchant sa propre expression formelle, comme s'il s'agissait d'une mosaïque. Patios, claustras et brise-soleil participent à la réalisation de Villanueva et il semble que Villanueva aura une grande influence sur lui durant ces deux années aussi bien en tant qu'architecte qu'en tant qu'enseignant. En effet, la Faculté se présente comme une ville miniature, séparée des autres villes du savoir dans un océan de verdure, autre prémisse de la modernité architecturale ce vers quoi la Cité des Arts de Ricardo Porro à La Havane s'orientera.

À ce nouveau bâtiment vient se superposer une nouvelle organisation pédagogique en 1958 – l'année de l'arrivée de Porro – dont la teneur est formulée dans la revue *Intégral* n°13 par Ramon Gonzalez Almeida, professeur de la Faculté d'architecture [FIG 152,153]. Il s'agit tout d'abord de faire en sorte que l'enseignement donné dans les ateliers d'architecture soient au fait de la réalité sociale du moment. En 1959, celui-ci doit traiter des lieux de l'éducation, thème qui est l'une des préoccupations fondamentales du gouvernement. Ainsi, il convient de réunir toutes les forces (professeurs comme étudiants) à cette fin. D'autre part, dans le cursus d'études doit être intégré l'atelier *intégral* sous la responsabilité d'un professeur titulaire en remplacement de professeurs qui agissaient sous une forme dispersée. L'atelier doit devenir le centre de la vie culturelle de l'institution et l'essence même de la Faculté d'Architecture. Ensuite est donné le droit à chaque étudiant de suivre l'atelier et par conséquent l'enseignant qu'il souhaite. De fait, cela donnerait un sens des responsabilités à l'étudiant. Celui-ci classerait le personnel enseignant pour l'effort d'amélioration constant auquel il est soumis et éviterait ainsi la stagnation conséquente de l'acceptation de systèmes pédagogiques routiniers et inertes. Enfin, il existe la possibilité d'intégrer un atelier libre, proposé par les étudiants, constitué d'au moins 15 d'entre eux.

Les études à l'atelier durent cinq années durant lesquelles l'organisation sera la suivante : le professeur, directeur de l'atelier, sera assisté par des professeurs de composition. Collaboreront également les professeurs de structures et installations et des professeurs invités. Des techniciens et des spécialistes interviendront régulièrement. Les groupes se constitueront en ateliers verticaux et horizontaux, ces derniers seront intégrés par les étudiants qui fréquentent la même année de composition et les premiers par ceux qui fréquentent différentes années. L'organisation verticale est due à la volonté d'intégrer l'ensemble des problématiques menées au thème général annuel qui sera développé la cinquième année. De cette façon, les travaux des années restantes seront proposés comme sous-thèmes du thème général, les équipes verticales étant orientées par les groupes de cinquième année.

En cycle d'initiation, le cours de composition s'organisera sous la forme suivante : développé en première année, une initiation de base pour la formation de l'architecte y sera donnée de manière large et générale. En cycle analytique, Le cours, dans son aspect pratique, tendra à effectuer une étape préparatoire aux cycles de composition restants et à enseigner les éléments de représentation spatiale. Il sera développé en deuxième et troisième années et inclura l'analyse des fonctions humaines : logement, travail, culture, loisirs et circulation. Le travail sera orienté vers l'étude analytique complète d'un sujet

Reorganización de los cursos en la Facultad de Arquitectura



Arquitecto Ramón González Almeida
(Profesor de la Universidad Central)

En la Facultad de Arquitectura se han reorganizado este año los cursos de Composición. La experiencia, acorde por una parte con lo que la Universidad debe significar como organismo vivo, y por otra, practicada ya en otros medios, aporta a nuestro medio:

A - La conversión de la Facultad en un elemento activo en el medio social, conforme a lo propugnado por el nuevo Estatuto Universitario. En efecto, la formulación de los trabajos de Composición se harán sobre la base de problemas que plantea nuestra realidad social. Así, para el próximo año lectivo se ha seleccionado el tema general "Planeamiento de la Educación" que, en forma paralela, es preocupación fundamental del Gobierno Nacional. Se trata entonces, de aunar esfuerzos y colaborar con el Consejo Técnico de Educación, brindándole todo el material humano (profesorado y estudiantado) de la Facultad para las labores de investigación que se deban realizar, y participar, hasta donde las circunstancias lo permitan, en la formulación de un Plan Nacional de Educación.

B - La incorporación del taller integral, bajo la responsabilidad de un profesor titular, en sustitución de los profesores críticos que en forma dispersa hasta hoy actuaban. Se pretende con esto hacer del taller no solo el centro de trabajo sino de la vida cultural misma de la institución. El taller pasa a ser así la esencia misma de la Facultad de Arquitectura.

C - El principio del libre albedrío universitario, es decir, el derecho que tiene el estudiante de escoger el profesor con el cual desea desarrollar sus estudios. El principio deriva en las siguientes consecuencias que, a su vez, significan aportes estimables en el medio:

a - otorga al estudiante un sentido de responsabilidad acorde con su condición de universitario.

b - jerarquiza el profesorado tanto por el reclamo estudiantil como por el esfuerzo de superación constante a que se vé sometido.

c - evita el anquilosamiento consecuente de la aceptación de sistemas pedagógicos que pueden volverse rutinarios e inertes.

D - El principio de la libertad de cátedra, complemento lógico del anterior, por el cual los estudiantes pueden sugerir al Consejo de la Facultad la incorporación de profesores extrafacultativos. La creación de un "taller libre" (con el requisito de una inscripción previa de 15 alumnos) comporta una responsabilidad y sacrificio por parte del profesor ya que el cargo no será rentado durante un año, pero si al cabo de dicho plazo el Consejo estima que se ha mantenido en número y efectividad, el taller pasa a ser permanente.

Finalidad de los Cursos de Composición: La Composición Arquitectónica se practicará en el transcurso de los cinco años que comprende el programa de estudios, teniéndose como objetivo general:

"A - Ubicar la Arquitectura como expresión de las relaciones económico-sociales de la colectividad en una determinada época, proporcionando al alumno los elementos que le permitan ubicarse objetivamente frente al medio. Se persigue así formar un profesional que sea producto de nuestra realidad nacional, con cuyo contacto se desarrolla, dotado de una conciencia sobre la responsabilidad social de su profesión."

"B - Analizar los factores que determinan la creación arquitectónica".

"C - Valorizar el rol de las nociones aportadas por los ramos afines al proceso de la formación profesional".

"D - Abordar la composición y crítica arquitectónica como medios de:
- estimular y desarrollar la capacidad del alumno,
- plantearle métodos de trabajo para solucionar los problemas de organización espacial".

"E - Formar en el estudiante una actitud objetiva y científica, libre de prejuicios dogmáticos".

Organización de los Cursos: Los cursos de Composición se organizarán en la siguiente forma:

"A - Ciclo Orientador: Se desarrollará en el primer año, y en él se dará en forma amplia y general, una orientación básica para la formación del Arquitecto. En su aspecto práctico el curso tenderá a:
a - realizar una etapa preparatoria a los restantes ciclos de Composición,
b - enseñar los elementos de la representación espacial".

"B - Ciclo Analítico: Se desarrollará en el segundo y tercer año, y comprenderá el análisis de las funciones humanas: habitación, trabajo, cultura, esparcimiento y circulación. Los trabajos se orientarán al estudio analítico completo de un tema que comprenda una función humana predominante. En cada año el alumno deberá estudiar un tema de habitación. En todos los trabajos se tendrá en cuenta la implantación, considerando el valor de los espacios circundantes".

"C - Ciclo Sintético: Se desarrollará en el cuarto y quinto año, en él se estudiarán conjuntos arquitectónicos que respondan a temas de planificación urbana y rural. Los trabajos del cuarto año corresponderán a conjuntos caracterizados de extensión limitada; al estudio de edificios y espacios, y los diversos acondicionamientos naturales y artificiales. Uno de los trabajos deberá ser sobre un tema de habitación. El trabajo de quinto año abarcará todo el año sobre temas de planificación territorial, incluyendo estudios especiales de habitación".

Los temas de segundo, tercer y cuarto año se propondrán como aspectos parciales del tema general del quinto año.





Se propondrán, además, nueve trabajos cortos de doce horas cada uno, a razón de un tema único para segundo, tercer, cuarto y quinto año por mes, y destinados a estimular la imaginación creadora del estudiante.

Organización de los talleres: Los talleres estarán compuestos por el profesorado y el estudiantado.

El profesorado estará constituído por el Director del Taller y el cuerpo de Profesores Asistentes de Composición en atención directa y permanente del taller. Colaborarán además, el cuerpo de Profesores Asistentes de Estructura e Instalaciones, y los Profesores Invitados, Técnicos y Especialistas en visitas oportunamente coordinadas con la marcha de los trabajos.

El estudiantado, por su parte, se constituirá simultáneamente en equipos verticales y horizontales, integrados éstos por alumnos que cursan el mismo año de Composición, y aquéllos con los que cursan distintos años. La organización vertical obedece al deseo de integrar todos los temas que se realicen, al tema general anual que será desarrollado por el quinto año. De esta manera, los trabajos de los restantes años se propondrán como sub-temas del tema general, estando así los equipos verticales orientados por los grupos de quinto año.

Tales son sucintamente, los alcances y procedimientos de la organización actual. Salvados los inevitables inconvenientes iniciales se confía en la superación gradual del mismo, ya que así lo hacen prever la flexibilidad, cohesión y actualidad de las que se ha pretendido hacer sus características fundamentales.

FIG 152 et 153 : Ramon Gonzalez Almeida, *Reorganization de los cursos de la FAU* Source: Revue *Intégral* n°13 , pp. 46-47.

qui inclura la fonction humaine prédominante. Dans chacune, l'étudiant doit étudier le thème d'une pièce. Dans tous les travaux, l'implantation sera prise en compte en fonction de la valeur des espaces environnants. Le cycle synthétique correspondra aux quatrième et cinquième années, au cours desquelles seront étudiés des ensembles architecturaux répondant à des problématiques d'aménagement urbain et rural. Les travaux de la quatrième année correspondent à des ensembles caractérisés par une extension limitée, à l'étude des bâtiments et des espaces ainsi que des divers aménagements naturels et artificiels. Une des œuvres doit être l'étude d'une habitation. Les travaux de la cinquième année couvriront toute l'année sur des sujets d'aménagement du territoire dont des études particulières sur l'habitat. Ainsi, les thèmes des deuxième, troisième et quatrième années seront proposés comme des aspects partiels du thème général de la cinquième année. Enfin, neuf œuvres courtes de douze heures chacune seront proposées chaque mois, à raison d'un thème unique pour les deuxième, troisième, quatrième et cinquième année, ce destiné à stimuler l'imagination créatrice de l'élève.

Telles sont succinctement la teneur et la portée de l'organisation voulues à la FAU. Une fois épargnés les inévitables inconvénients initiaux, elle anticipe sur leur dépassement progressif. Cohésion et actualité seront les caractéristiques fondamentales de cette réorganisation des cours de la Faculté d'architecture de Caracas. La vision de l'enseignement est de fait transformée par une autre où un plus grand poids est donné à des sujets différents par rapport à ceux qui étaient donnés dans les anciens ateliers de composition, cherchant la formation d'un professionnel intégral et à revalider la figure de l'architecte au Vénézuela.

En tant qu'assistant de Villanueva de 1958 à 1960, date à laquelle il rentrera à Cuba, Ricardo Porro s'initie à l'enseignement de l'histoire de l'architecture et à celui de l'atelier. Un entretien avec une de ses étudiantes Marivi Ugarte qui a étudié à Caracas de 1958 à 1960 montre comment était structuré son atelier qui était vertical. La conception s'organisait du général au particulier, de la ville au quartier puis à l'habitat. Il proposait l'analyse d'une ville du Venezuela et la conception d'une unité de voisinage. Les étudiants devaient comprendre comment vivaient les habitants, où était l'église, la place, quelle en était la forme, puis faisaient les dessins de l'existant. Il demandait de transformer cette place puis d'étudier l'habitat. D'autre part, Ugarte reconnait que Porro avait une forte personnalité et qu'elle l'a considéré par la suite comme un second père. Elle finira son diplôme à l'Ecole Spéciale où Porro deviendra professeur puis se mariera avec un autre étudiant de Ricardo Porro, Gorka Dorronsoro[571] qui entretiendra des liens avec son maître jusqu'à la fin de sa vie.

Les cours d'architecture et d'urbanisme de Villanueva donnent un aperçu du degré d'implication de cet architecte dans son enseignement et des thèmes inhérents à la future pédagogie de Porro. La ville est une grande préoccupation chez le premier tout comme elle le sera chez Porro. Après avoir traité l'évolution des formes urbaines au fil des siècles, son *corpus* met en avant les structures urbaines des C.I.A.M, celle de *la Ciudad de los motores* au Brésil de José Luis Sert et celle de Nemours en Algérie par Breuillot et Emery en collaboration avec Le Corbusier et Pierre Jeanneret, celle de Brasilia

[571] Gorka Dorronsoro est reconnu dans son pays comme photographe et architecte.

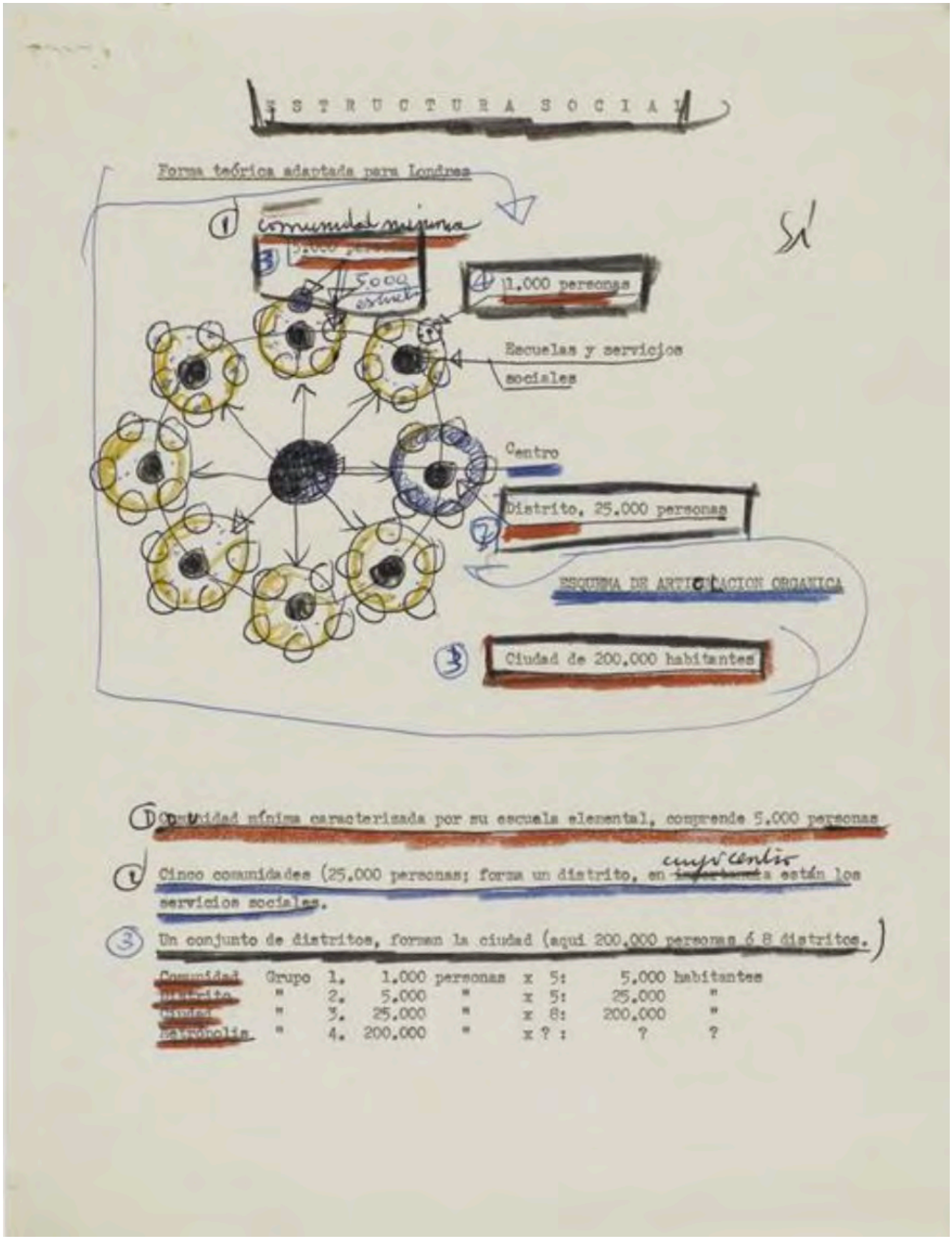


FIG 154 : Tapuscrit, stylo, crayons de couleur et feutre. Notes de cours Cours de Villanueva sur les unités de voisinage. Source: exposition du Centre Pompidou 2022.

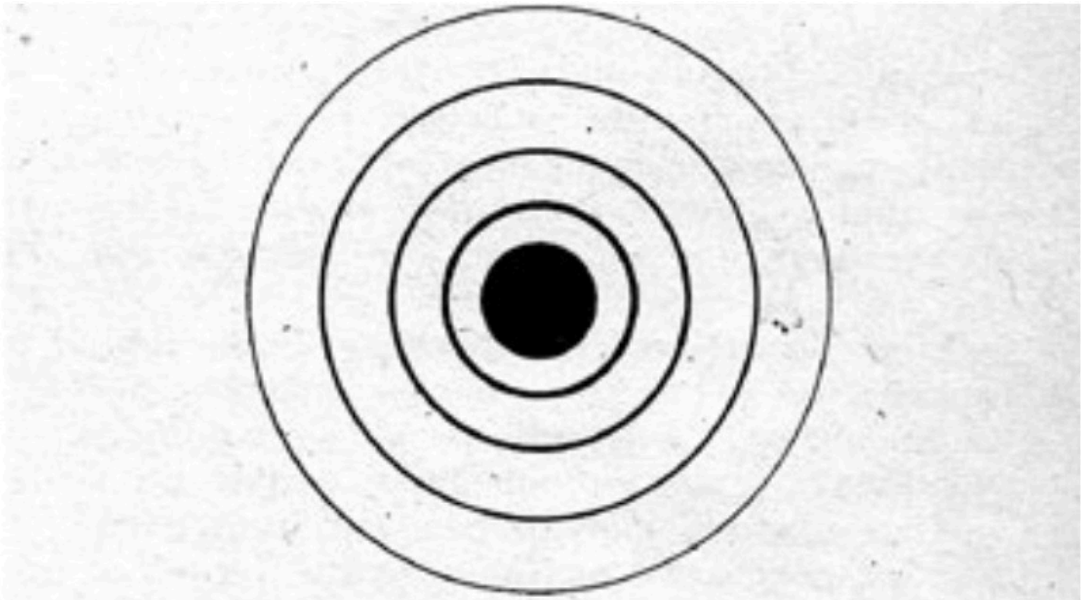


FIG. 222. — La ville telle qu'on la conçoit ordinairement : une cible, un agrandissement illimité d'une tache centrale.

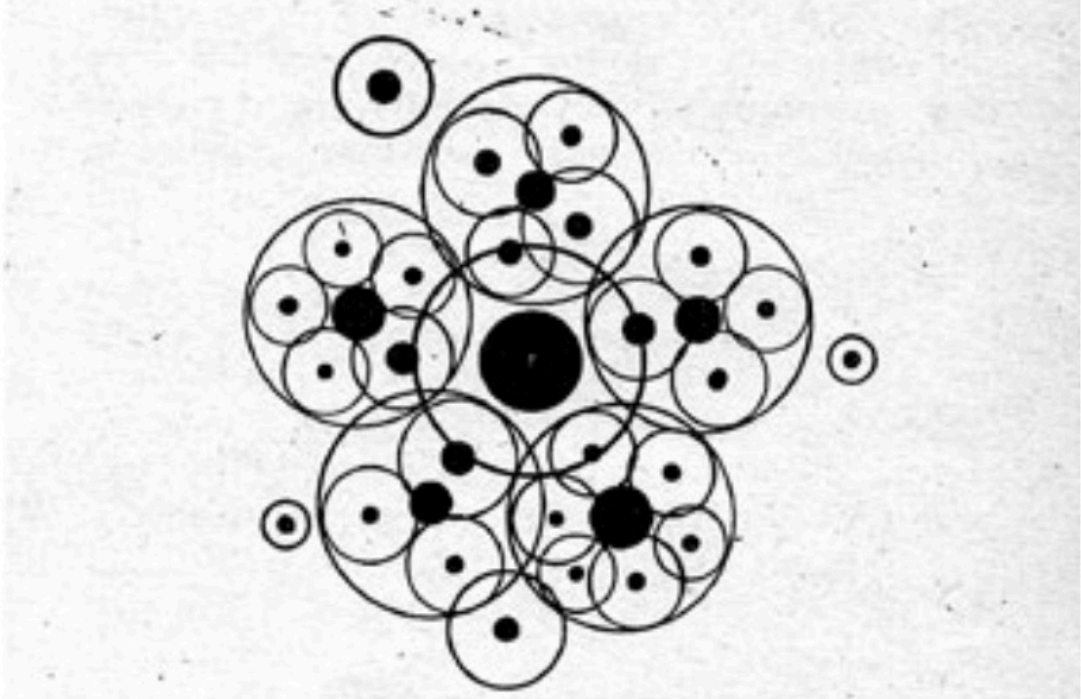


FIG. 223. — La ville telle qu'elle est : une grappe, une fédération de communautés.

FIG 155 : Schéma de Gaston Bardet, la ville considérée comme une fédération de communautés. Source: BARDET, G. (1945). Incarnation de l'Urbanisme: De quelques conditions essentielles pour éviter une nouvelle faillite. *Esprit (1940-)*, *113 (9)*, 342–362

de Niemeyer et Costa, celle de La Ville Radieuse et de Chandigarh de Le Corbusier. Il laisse également la place à l'utopie comme la note de cours qui concerne *Broadacre City* de Frank Lloyd Wright. Les cours d'urbanisme de Villanueva comportent également une interprétation du concept d'unité de voisinage qu'il titre *Structura social* (Structure sociale) [FIG 154] qui est largement inspirée du schéma de Gaston Bardet [FIG 155] et de ses principes. À l'interprétation de Gropius sur ce concept, il semble préférer celle de Bardet qui a un aspect plus social. Quand Gropius semble fonder son concept sur les chiffres, Villanueva semble lui se baser sur une approche plus humaine.

La question de la création architecturale abordée par Villanueva montre la nécessité de passer du dessin en plans et en façades à la troisième dimension de façon impérative et insiste sur le dessin d'après nature, des éléments naturels inspirants comme la montagne et les arbres. il s'attarde sur la question de l'oeil, c'est-à-dire des angles visuels et des perspectives limitées et illimitées en marquant les distinctions entre le classique et le baroque, sur la loi de la répétition qui se rencontre dans différents domaines esthétiques comme en poésie, en musique et également en architecture mais préconise qu'elle soit limitée sous peine d'engendrer de la monotonie. Il aborde la Villa Adriana à Tivoli qui selon lui symbolise le développement d'espaces et le désir d'enseigner leur système d'intégration et d'articulation. Dans la même optique, il aborde *El generalife* (Jardins de l'architecte) à Grenade. Villanueva montre également un grand intérêt pour l'architecture publique et les lieux de culture comme les amphithéâtres, la question des colonnes et à la réinterprétation moderne des codes architecturaux antiques (colonnes, amphithéâtres, portiques). Ces cours, non théorisés mais intégrant la critique et la compréhension des éléments architectoniques et urbains au fil des siècles représentent une véritable initiation à l'enseignement pour Ricardo Porro. D'autre part, leur orientation vers la génération d' espaces organiques ayant un rapport entre eux et avec la nature environnante sont avec les idées de Bruno Zévi et de Wright fédérantes. D'autre part, appliqués au projet de la Cité Universitaire de Caracas, ils ont contribué sans nul doute à forger un modèle pédagogique. Même si Porro prend ces distances avec l'expérience de l'atelier TABO en ce qui concerne les logements de masse qu'a construit Villanueva et à la réalisation desquels il a participé, la réévaluation de l'enseignement à Caracas à la fin des années 1950 semble être le fondement du schéma d'organisation futur de l'enseignement de Ricardo Porro à La Havane.

Dans le même temps, après l'inauguration du campus et de la Faculté d'architecture est créée un organisme au nom d'*Extencion Cultural* qui s'occupe de proposer des expositions et des conférences. Les premières conférences ont lieu dans l'auditorium conçu par Villanueva et Calder et leur thème est la peinture puis la musique. Ensuite se déroulent d'autres conférences de Villanueva, de Ricardo Porro, Richard Neutra, Graziano Gasparini, Félix Candela, Roberto Segre, Richard Buckminster Fuller. Des tables rondes sont organisées sur Frank LLoyd Wright, Pier Luigi Nervi, Le Corbusier, Mies Van der Rohe et le Bauhaus. Des expositions suivent sur les mêmes architectes ainsi que Bramante.

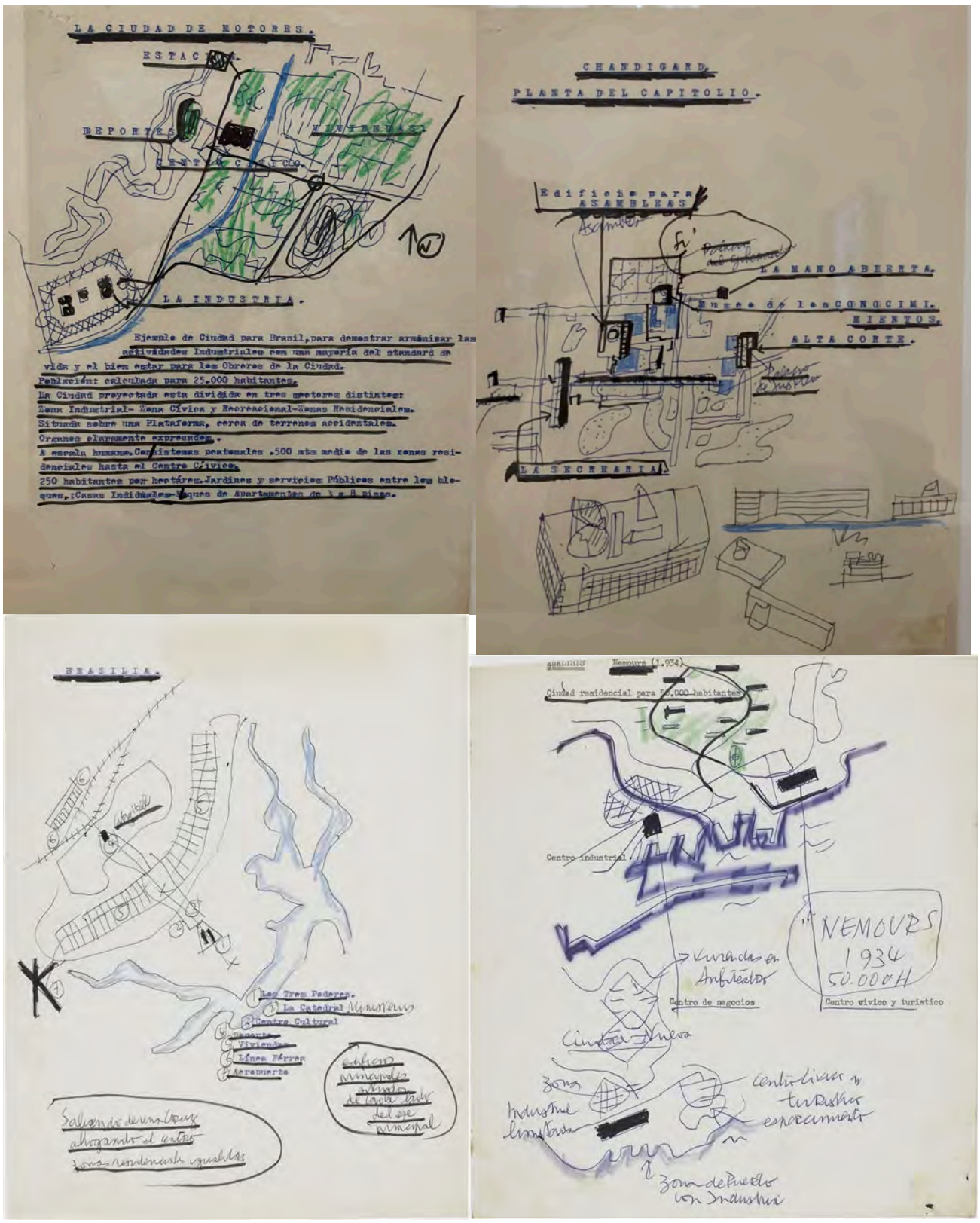


FIG 156, 157, 158, 159 : Tapuscrit, stylo, crayons de couleur et feutre. *Corpus* de villes issues de la réflexion des C.I.A.M Source: Exposition Carlos Raoul Villanueva au Centre Pompidou 2022. Photographies de l'auteur.

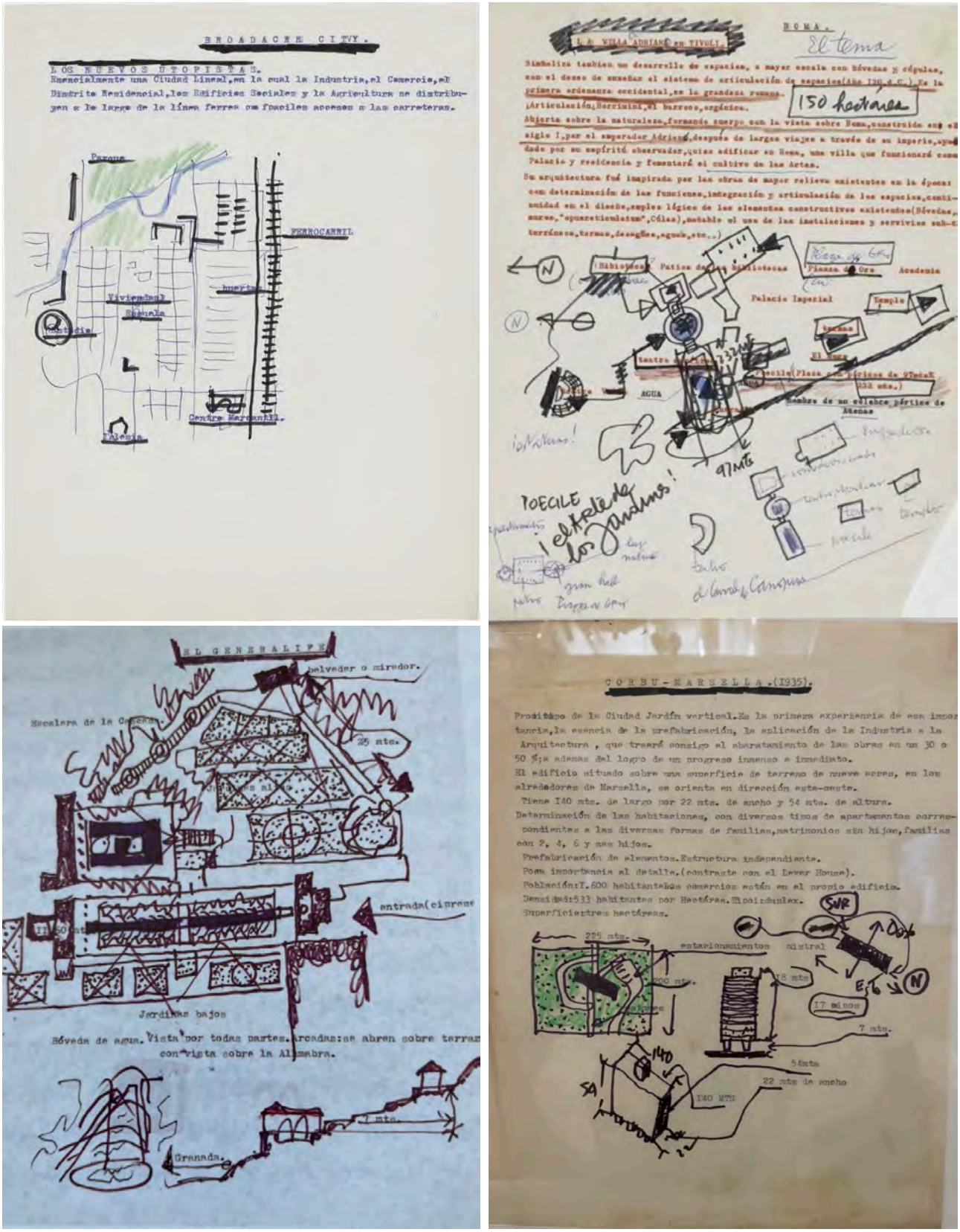


FIG 160 et 161 : Tapuscrit, stylo, crayons de couleur et feutre. Broadacra City de FLW et la Cité Radieuse de Le Corbusier. Source: Centre Pompidou 2022.
FIG 162 et 163 : L'art des jardins, El Generalife et Villa Adriana. Source: Centre Pompidou 2022. Photographies de l'auteur.



FIG 164 : : Tapuscrits, stylo, crayons de couleur et feutre Initiation à la structure d'une ville et à la conception. Source: Centre Pompidou 2022. Photographies de l'auteur.

II.V La recherche théorique

En 1958, à l'arrivée de Ricardo Porro au Vénézuela, la Revue de la Faculté d'Architecture *Espacio y Forma* publie son premier numéro. Elle est alors un moyen d'expression *sui generis* dont le directeur de publication, Granado Valdés, est un artiste plasticien reconnu. La revue *Espacio y forma* publie les conférences de ces architectes jusqu'en 1961, date à laquelle la revue *Punto* prend le relais. Ricardo Porro propose une approche de l'oeuvre du maître américain Frank Lloyd Wright le 22 Avril 1959 sous la forme d'une conférence à l'auditorium de la FAU qu'il publie dans le n°8 de la revue de la Faculté [FIG 165,166] alors qu'il est sur le point d'être appelé par le gouvernement cubain. Le résultat est traduit dans un document de 16 pages, imprimé par *Italgráfica*, destiné, comme le reste de la série, « à l'expansion culturelle du corps étudiant » et « à fournir aux futurs professionnels de l'architecture une formation prédisposée à la sensibilité pour tout ce qui est consubstantiel aux joies de l'esprit, comme la musique, la peinture, la sculpture, la littérature, etc… [572]» ainsi que le soutient le directeur de publication Granado Valdès [FIG]. Wright est décédé 13 jours avant la conférence et l'article est publié en septembre 1960.

Cet article est fondamental puisque son titre préfigure l'enseignement théorique de Ricardo Porro : « *Forma y contenido en Wright* » (Forme et contenu chez Wright)[573]. En effet, illustré de photographies choisies, l'article propose une approche de l'œuvre du maître américain dans laquelle il explique de manière claire et concise et, comme son titre l'indique déjà, les aspects formels liés au traitement et à la conception de l'espace et son évolution chez Wright ainsi que la signification de son oeuvre. Les cinq principes fondamentaux de l'Histoire de l'art d'Heinrich Wöllflin[574] [FIG 167]lui permettent d'analyser l'architecture de Wright. Ces principes ont été enseigné dans les écoles d'architecture latino-américaines et celle de Porro à La Havane comme vu précédemment. Après avoir donné une définition de l'espace qui est selon lui « la relation entre les positions et les qualités des corps [575]», il explique que cette définition est liée à l'ambiance architecturale et au milieu dans lequel l'homme vit puis se réfère à la définition du classique et du baroque de Wöllflin appliquée aux espaces de la Renaissance et de l'époque baroque. L'espace classique serait un espace limité tandis que l'espace baroque présenterait un espace illimité. Il rappelle les cinq principes qui sont le linéaire et le pictural, le superficiel ou la profondeur, la forme fermée ou ouverte, le multiple ou l'unitaire, la clarté absolue ou la clarté relative des objets. Il considère que l'oeuvre de Wright en suivant ces principes est baroque ou illimitée, et l'oppose à celle de Le Corbusier au moins dans sa période rationaliste, qui serait selon Porro, classique et limitée et prend la villa Savoye comme exemple : « dans l'espace linéaire, le contour, la limite sont précis alors que dans l'espace

---

572 Granado Valdès, Introduction à la Revue *Espacio y Forma* n°8, 1960.

573 Ricardo Porro, « Forma y contenido en Wright », Revue *Espacio y forma* n°8, 1960, pp.3-12.

574 Heinrich Wöllflin, *op. cit.*

575 Ricardo Porro, « Forma y Contenido en Wright », *op. cit,* p. 3.

pictural disparait la clarté du contour. la villa Savoye oppose sa géométrie pure au paysage et son profil la sépare de lui [576]» . Chez Wright, il avance que l'on observe le contraire, c'est-à-dire que la maison riche de formes se fond avec le paysage et l'intègre. Les éléments formels sont complexes et la limite imprécise : « Les corps solides de son architecture s'intègrent ainsi à la nature afin de former un tout avec le site ». Il cite alors *Taliesin ouest,* demeure d'hiver, atelier et école d'architecture construits 22 ans auparavant en 1937 et dont « la fusion avec le paysage désertique de l'Arizona est parfaite ». Porro avance qu'il est difficile de tracer les limites des corps tant les limites de la maison avec le paysage se confondent.

Puis, Porro traite du second principe, le superficiel et le pictural qui caractérise en fait la notion de la surface et celle de la profondeur. Dans l'espace classique, selon Porro, dire qu'un espace est superficiel est dire que le plan extérieur, la façade, se démarque et clôture en quelque sorte l'intérieur. Il prend pour exemple la Villa Vaucresson dont il dit que Le Corbusier a conçu la façade comme un plan d'où les fenêtres sont en accord avec une géométrie stricte. Il oppose à cela l'espace baroque dans lequel la surface elle-même est dévalorisée si l'attention se porte sur la profondeur relative des différents éléments. Pour la *Robie House* que Porro prend en exemple, Wright ne valorise pas la surface mais au contraire crée un jeu de murs qui organisent l'intérieur et l'extérieur.

Le troisième principe traité par Porro dans cet article [FIG 168], concerne la forme fermée et la forme ouverte et oppose encore une fois l'espace classique qui a une limite claire donnée par la ligne ou le plan tandis que l'espace baroque est continu et la limite de sa forme est difficile à apprécier. Dans la villa de Vaucresson de Le Corbusier, la limite de l'espace intérieur est claire même si la transparence permet d'apprécier les deux espaces, l'intérieur et l'extérieur. Dans la *Robie House*, au contraire, l'espace qui part du centre (la cheminée) s'écoule de façon continue. Les vides établissent des tensions de l'intérieur vers l'extérieur ce qui fait que l'espace continue de façon ininterrompue jusqu'à se perdre dans l'espace environnant : « Les plans extérieurs se poursuivent en évitant de fermer l'espace architectural [577]». Porro avance qu'il est possible de donner un autre sens à la différence entre la forme fermée et la forme ouverte, ce serait selon lui le fait que « l'architecture classique parte de volumes préconçus [578]». L'architecture classique se conçoit de dehors jusqu'à dedans et part d'un prisme puis, en vertu du plan libre, l'espace intérieur s'organise. À *contrario,* Porro avance que Wright est l'antithèse de la forme préétablie puis énonce les principes uniques qui régissent l' architecture du maître :

> « Un : la simplicité, penser, dit Sullivan, c'est oeuvrer en termes simples. Deux : Autant d'architectures que de style de personnes. Trois : L'édifice conçu comme un fait organique, à la manière de la nature. Quatre : Les couleurs en harmonie avec les formes naturelles. Cinq : Montrer la matière en son essence naturelle. Six : La maison de caractère [579] ».

---

[576] *Id.* p. 4. Les citations suivantes ont issues de la même page.

[577] *Id.* p. 5.

[578] *Id.*

[579] *Id.* pp. 5-6.





FIG 165 et 166 : Première de couverture et page de garde de la Revue *Espacio y Forma* n°8, revue de la Faculté d'architecture et d'urbanisme de Caracas. 1960 . Source: *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

Ces principes établissent clairement et précisément selon Porro le contraire de la notion de prisme pur en architecture, ce qui est préconisé dans le rationalisme. La forme doit selon lui être le résultat organique du problème humain qui se pose. De fait, l'architecture doit se concevoir de l'intérieur vers l'extérieur.

Le quatrième principe, le multiple et l'unitaire est caractérisé dans une architecture classique par une agrégation de formes qui maintiennent son individualité, au lieu de garder une harmonie avec le site. Dans les espaces baroques, les parties se fondent au contraire avec le site. Porro prend comme exemple le bâtiment de l'armée du Salut de Le Corbusier. Il présente un volume pur au fond et une série d'autres volumes harmoniques lui sont ajoutés. Porro considère que « La composition montre un sens machiniste [580]». Chaque volume a ses propres proportions. À l'inverse chez Wright, l'interdépendance de chaque élément est telle qu'il ne se conçoit pas isolément alors que lorsqu'un bâtiment est séparé du tout, « il paraît de mauvais goût ». Pour le musée *Guggenheim* de New York, Wright prend comme module la circulation et se basant sur ce modèle conçoit l'ensemble du projet : « les cercles de bronze qu'il place sur le trottoir qui entoure le musée, les détails ornementaux du patio que beaucoup critiquent en les voyant sur des photographies qui les isolent de l'ensemble, les ascenseurs, la voûte, tous ces éléments ont une relation très étroite ». Ainsi, il en déduit que l'architecture de Wright est absolument unitaire.

Enfin, Porro aborde le cinquième et dernier principe, la clarté absolue ou relative, catégorie analytique wölflinnienne. Selon Porro, dans le rationalisme, qu'il considère comme un moment classique, le volume comme déjà dit, est purement géométrique, mesurable et le résultat d'une logique évidente. La décoration est réduite au minimum et le spectateur ressent une harmonie entre des éléments clairs et distincts. Il prend comme exemple les tours de Mies Van der Rohe à Chicago qui selon lui sont l'évidente preuve de ce qu'il avance : « Suivant la maxime « Moins c'est plus », il réduit les éléments au minimum. De dehors peut se déduire logiquement l'espace intérieur ». Dans l'architecture de Wright, il avance que la clarté est relative. Il n'est pas possible selon lui de saisir et comprendre tous les éléments. L'évidence et la clarté se perdent « à cette fin davantage poétique de la vie de l'homme. Le mystère apparait ». Porro prend pour exemple la ville de Venise : « c'est comme passer dans les ruelles étroites et irrégulières de Venise, à chaque pas nous rencontrons un détail qui nous surprend et qui, à la fois nous promet de nouvelles choses à découvrir ». Ainsi pour lui, le voyage à travers une œuvre de Wright est toujours une découverte constante de nouveaux aspects qui suggèrent à leur tour ceux qui sont évidents : « c'est un passage d'espaces compressés à d'autres agrandis, d'une lumière forte à l'ombre ».

De fait, selon Porro, les catégories wölffliniennes du pictural, du profond, de la forme ouverte, du multiple et de la clarté relative, typiques du baroque peuvent s'appliquer à toutes les époques et auront une présence inégale mais permanente dans les trois périodes marquantes de l'œuvre de Wright: : celle dominée par les *Prairies Houses* entre 1900 et 1911 « durant laquelle Wright grimpe sur la scène in

[580] *Id.* p. 6. Les citations suivantes sont issues de la même page.

Goethe). Veamos a cuál de estos dos tipos pertenece el tratamiento del espacio en Frank Lloyd Wright.

Para Woelfflin el paso de lo clásico con espacio limitado a lo barroco de espacio ilimitado tiene los siguientes aspectos:

1.—De lo lineal a lo pictórico.
2.—De lo superficial a lo profundo.
3.—De la forma cerrada a la forma abierta.
4.—De lo múltiple a lo unitario.
5.—De la claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos.

El espacio en Wright de acuerdo con este esquema es barroco o ilimitado, así como el espacio de Le Corbusier del período racionalista es clásico o limitado. Tomemos el primero de los principios "de lo lineal a lo pictórico". En el espacio lineal el contorno, el límite, es preciso, en el pictórico desaparece la claridad del contorno. En la Ville Savoye, Le Corbusier concibe sus espacios dentro de un prisma purísimo que lo envuelve y limita. El espacio interno termina en la membrana que lo envuelve.

La casa aquí contrapone su geometría purísima al paisaje y su perfil la separa de él.

En Frank Lloyd Wright sucede todo lo contrario. La casa riquísima en formas se funde con el paisaje y se le integra. Los elementos formales son complejos y el límite es impreciso. No existe el perfilismo de los volúmenes puros de Le Corbusier. Los cuerpos sólidos de su arquitectura se integran a la naturaleza para formar un conjunto con el lugar donde se encuentra. Un ejemplo clarísimo es Taliesin West, donde la fusión con el paisaje desértico es perfecta. Es difícil trazar el límite entre los cuerpos y el límite entre la casa y el paisaje.

El segundo de los principios es "de lo superficial a lo profundo". En el espacio clásico, lo superficial, es decir, el plano exterior que limita se hace resaltar. En la Ville Vaucresson, Le Corbusier concibe la fachada como un plano donde las ventanas se colocan de acuerdo a una estricta geometría.

En el espacio barroco se desvaloriza la superficie en sí y la atención recae en la profundidad relativa de los distintos elementos.

En la Robie House, Wright no valoriza la superficie envolvente. En cambio éste idea un juego de muros que organiza en anteriores y posteriores.

Sala del Museo Guggenheim



FIG 167 : Page 4 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

ternationale [581]» ; l'intervalle qui va de 1911 à 1929 alors que, le mouvement rationaliste occupant la place la plus importante, « son œuvre est reléguée au second plan [582]» ; et enfin la troisième, correspondant à ses « chefs-d'œuvre » de 1929 à 1959 quand « Wright vibre au maximum et redevient le centre de l'attention mondiale [583]» dont Porro relève les influences correspondantes et présentes dans les bâtiments, afin de compléter cette analyse.

Selon Porro, la première période de l'architecture de Wright renvoie à trois influences: « à la maison traditionnelle américaine, à l'architecture japonaise et à celle de l'école de Chicago [584]». La maison traditionnelle américaine organise l'espace autour d'un noyau central : la cheminée, centre de la vie simple américaine : « l'espace part du centre en deux directions orthogonales. Le résultat extérieur donne une série de volumes articulés qui partent de ce centre ». Ricardo Porro considère que ces maisons qui n'ont jamais prétendu être des oeuvres d'art ont pourtant des formes d'une richesse indéniable. L'autre influence est l'architecture japonaise qu'avait vu Wright dans le pavillon du Japon à l'*Exposition Universelle* de Chicago : « La façon limpide et claire de jouer avec les espaces, le traitement direct et respectueux des matériaux et le perfectionnisme japonais ont laissé leur marque sur Wright ». La troisième influence importante est l'architecture de la première période rationaliste de l'ère industrielle, celle de l'école de Chicago. Porro rappelle que Wright s'est formé aux côtés de l'un des principaux architectes de ce mouvement, Sullivan et qu'avec lui, « il a appris ce que pouvait être une architecture à l'ère industrielle ». Il prend pour exemples la maison *Isabel Roberts House* (1908) à River Forest et la *Robie House* (1909) à Chicago, exemples qui lui paraissent significatifs de cette pé riode et du style *Prairie :* « Une série de murs construits avec des matériaux traditionnels, la pierre et la brique, servira de base pour cet espace. Les toits lourds et en pente faisant saillie vers l'extérieur et les murs extérieurs bas signifient que l'espace qui part de ce centre tend à descendre jusqu'à se confondre avec le paysage environnant ». Les plans répartis sur le vide permettent toujours l'articulation de l'espace intérieur et extérieur, de telle sorte que la continuité spatiale de l'intérieur vers l'extérieur ne soit jamais perdue.

Porro considère que la seconde période de Wright qui va de 1911 à 1929 [FIG 169] est « la période durant laquelle cet architecte passe au second plan sur l'échelle internationale », la place la plus importante revenant au mouvement rationaliste puis cite le professeur et architecte italien Giuseppe Samona, rencontré en 1952 lorsqu'il était étudiant à l'école d'été des C.I.A.M à Venise : « Pour Samona, cette phase est la phase expérimentale de Wright [585]». En effet, Samona, proche de Zévi et promoteur de l'architeture de Wright, directeur de l'IUAV dans les années 1950 comme vu plus haut dans ce cha-

---

[581] *Id.* p. 8

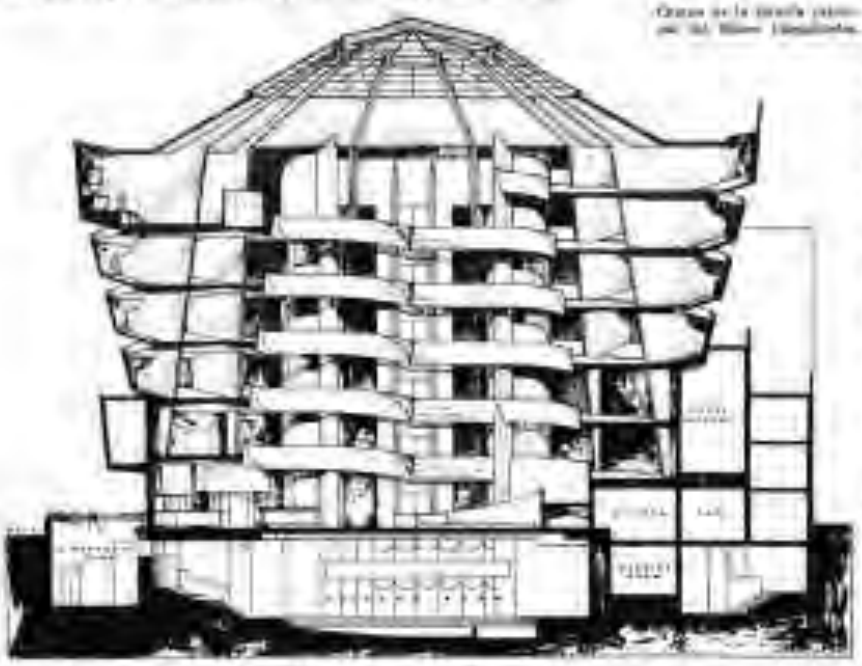
[582] *Id.* p. 9.

[583] *Id.*

[584] *Id.* p. 7. Les citations suivantes sont issues de la même page.

[585] *Id.* p. 8.

El tercer principio "de la forma cerrada a la forma abierta" se refiere a que el espacio clásico tiene ese límite claro dado por la línea o el plano envolvente, mientras que el espacio barroco es continuo y el límite de la forma es difícil de apreciar. En la Ville de Vaucresson de Le Corbusier, a la que ya nos referimos, el límite del espacio interior es claro, a pesar de que la transparencia permite apreciar los dos espacios, el exterior y el interior a la vez.



En la casa Robie en cambio el espacio que parte del centro (la chimenea) fluye de manera continua. Los huecos establecen tensiones del interior al exterior que hacen que el espacio continúe ininterrumpidamente hasta perderse en el medio ambiente. Los planos exteriores conducen el espacio en vez de cerrarlo.

Otro sentido que podemos darle a "forma cerrada" y "forma abierta" es que la arquitectura clásica parte de volúmenes preconcebidos. La arquitectura se concibe de fuera hacia dentro. Se parte del prisma puro y luego en virtud de la planta libre se organiza dentro el espacio. Wright es la antítesis de la forma preestablecida. Los únicos principios que rigen su arquitectura son los siguientes:

1°—La simplicidad. "Pensar, decía Sullivan, es obrar en términos simples".
2°—Tantas arquitecturas como estilos de personas.
3°—El edificio concebido como un hecho orgánico, a la manera de la naturaleza.
4°—Colores en armonía con las formas naturales.
5°—Mostrar el material en su esencia natural.

FIG 168 : Page 5 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en Wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

pitre, vient de publier *Frank Lloyd Wright: Drawings for a Living Architecture*[586]. Selon Porro, dans cette phase, l'espace qui coulait d'un noyau vers le paysage extérieur est densifié en volumes fermés et lourds : « Les maisonssemblent se contracter. De nouvelles relations apparaissent entre l'intérieur et l'extérieur. Le mur devient un filtre d'espace au lieu d'être un canal comme il l'était dans la première étape [587]». Les vibrations du mur sont traités d'une manière similaire à celle utilisée par les Mayas : « L'ornementation qui dans la première étape était concentrée dans certaines parties, devient maintenant un motif qui couvre des murs entiers [588]». Selon Porro, à cette époque, Wright expérimente des blocs préfabriqués afin d'y parvenir. Les meilleurs exemples de cette période sont, selon lui, les *Midway Gardens* malheureusement détruits lors des années dites de la « loi sèche » des États Unis ainsi que La miniature (*Alice Milliard House*) à Pasadena en Californie.

Selon Porro, la troisième période qui va de 1929 à 1959 est celle pendant laquelle Wright produit ses chefs d'oeuvre : « Après son étape expérimentale, Wright se laisse influencer par le rationalisme européen et franchit une nouvelle étape dans son architecture organique ». En effet, la tour de la *Johnson Wax Factory* par exemple montrerait selon lui une influence de la volumétrie pure du rationalisme, mais il précise : « mais si dans le rationalisme le volume est la limite de l'espace, ici l'espace part de la structure centrale, passe par le cylindre et le prisme extérieur témoignant un sens totalement baroque ». Porro considère que l'espace de Wright a deux directions orthogonales à partir d'un centre, dans le cas de la *Johnson Wax,* l'espace vient entrecroiser autour de ce centre une forme totalement nouvelle « dont on peut dire qu'elle est multidirectionnelle ». Pour Porro, la liberté spatiale est ici utilisée « comme jamais elle ne l'avait été et chaque oeuvre du maître a une échelle spatiale propre ». Il prend comme autre exemple la *Maison sur la cascade* dont l'espace se projette dans toutes les directions utilisant une série de blocs qui partent d'un centre. Il évoque ensuite la Price Tower dont les corps prismatiques se compénétrent donnant la sensation d'un espace qui s'entrecroise. Enfin, il termine avec le *Musée Guggenheim* « dont le noyau central est substitué par un grand espace central couvert par une coupole en cristal et dont le reste de l'espace se meut en spirale autour du premier [589]».

Dans une partie plus brève, après avoir analysé les formes de l'architecture de Wright en fonction de la théorie wölfflinienne, puis avoir évoqué leurs sources, Porro aborde la relation de la forme au contenu. Il cite le poète Walt Whitman: « le plus grand poète n'est pas celui qui a fait la meilleure oeuvre, mais celui qui suggère, celui dont le sens de l'oeuvre n'est pas évident dès le départ, et celui qui laisse beaucoup à penser, beaucoup à croire, beaucoup à compléter au lecteur [590]». Ainsi, il introduit les

---

[586] Frank Lloyd Wright, *Drawings for a Living Architecture by Frank Lloyd Wright,* Giuseppe Samonà, A. Hyatt Mayor, Review by: H. R. Hitchcock, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 19, No. 3 (Oct., 1960), pp. 129-131 (3 pages), Published By: University of California Press

[587] Ricardo Porro, « Forma y contenido en Wright », *op. cit*, p. 8.

[588] *Id.* p. 8. Les citations suivantes sont issues de la même page.

[589] *Id.* p. 9.

[590] *Id.* p. 10. Les citation suivantes sont issues de la même page.

El segundo período de Wright, de 1911 a 1929, es el período en que este arquitecto pasa a un plano secundario en importancia mundial. El lugar más importante lo va a ocupar el movimiento racionalista. Para Samoná esta es la fase experimental de Wright. En esta fase el espacio que antes fluía desde un núcleo hasta el paisaje exterior se adensa en volúmenes cerrados y pesados. Las casas parecen contraerse. Aparecen nuevas relaciones entre el interior y el exterior. El muro se convierte en un filtro del espacio en lugar de ser un cauce como lo era en la primera etapa.



Torre de las Oficinas Jo

Las vibraciones del muro están dadas de una manera similar a la utilizada por los Mayas. La ornamentación que en la primera etapa se concentra en ciertas partes, ahora se convierte en un "pattern" que cubre muros completos. En este momento es que Wright hace experimentos con bloques prefabricados para lograr esto.

Los mejores ejemplos de este período son los Midway Gardens desgraciadamente destruidos en los años de la ley seca en los Estados Unidos, y "La Miniatura" en Pasadena, California.

Es en el último período, de 1929 a 1959, que Wright produce sus obras maestras. Es entonces que Wright vibra al máximo y vuelve a ser el centro de la atención mundial. Después de su etapa experimental se deja influir por el racionalismo europeo y da un nuevo paso en su arquitectura orgánica. En la torre de la Johnson Wax Factory se aprecia una influencia de la volumetría pura del racionalismo, pero si en el racionalismo el volumen era el límite del espacio, aquí el espacio parte de la estructura central, atraviesa el cilindro y el prisma exterior con un sentido totalmente barroco.

FIG 169 : Page 8 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en Wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

laisse beaucoup à penser, beaucoup à croire, beaucoup à compléter au lecteur ». Ainsi, il introduit les catégories du « contenu immédiat » et du « contenu médiat » dont il donne les définitions. Le contenu immédiat serait « l'expression de ce qu'est le bâtiment, l'expression de la fonction qui lui est attribuée, de sa vie intérieure » et le contenu médiat serait lui « l'expression du moment historique que vit l'homme ». Ainsi, Porro affirme : « c'est en ce sens que l'architecture, comme tout art, est un symbole ».

Porro considère que le contenu immédiat dans l'architecture de Wright est toujours évident. Il précise alors la définition de la « maison de caractère » chez Wright : « c'est la maison qui exprime dans ses formes la vie qui se passe à l'intérieur, c'est un des principes fondamentaux ». Il évoque alors la maison que Wright a construite pour le fabricant de jouets Sol Friedman en 1950 à *Pleasantville* dans l'état de New York et dans laquelle « l'architecte exprime non seulement la vie intérieure mais également la personnalité de celui qui y habite ». La maison construite pour ce détaillant de livres, de disques et de jouets ce qui lui a valu le surnom de « Toyhill » n'est en réalité que l'une des trois propriétés que Wright a construites dans la ville moderne expérimentale du milieu du siècle, à proximité du village de *Pleasantville*. En 1945, un groupe de jeunes New-Yorkais y avait acheté un terrain désignant Wright comme architecte consultant afin de créer une communauté utopique basée en grande partie sur le concept d'une organisation coopérative et du désir de vivre une vie moderne organique et vernaculaire, proche de la nature. L'architecture qui en résulte, connue sous le nom d'*Usonia, architecture usonienne,* est la plus proche de l'esprit de *Broadacre City*. Bruno Zévi, dans son ouvrage *Frank Lloyd Wright by Zévi* considère que « la maison Sol Friedman semble être l'effet d'une autocritique et dénonce la nécessité d'une composition plus élaborée — deux cercles emboités — et capable de donner davantage d'intensité aux intérieurs [591]». Parfaitement intégrée dans la forêt, les espaces ressemblent à des champignons avec leur toit en bois et en béton[592].

Porro affirme que le contenu médiat est moins évident. Il l'explique en conceptualisant l'oeuvre de Wright et en arguant qu' « autour de 1860, les États Unis passent d'un pays agricole à un statut de première puissance industrielle mondiale : « Si en Europe, la Révolution industrielle a déjà induit du pessimisme et si, à la foi en la production, s'est substitué l'idéal perdu du progrès, aux États-Unis la foi dans le progrès et l'optimisme sont toujours un fait[593] » C'est à ce moment-là que surgissent de nombreux créateurs optimistes aux États-Unis. Selon Porro, ce sont le poète Whitman et l'École de Chicago. Wright commence à étudier et à travailler dans ce milieu à cette époque. Porro explique également que le développement de la biologie avec Lamarck, Darwin et Schwan au XIX[e] siècle a été très important pour Wright. Un courant vitaliste apparait à la fin du siècle avec Bergson en philosophie, l'Art

---

591 Bruno Zévi, *Frank Lloyd Wright by Zévi*, Studiopaperback, , 1981.

592 Cela renvoie à l'architecture parlante de Léon Vaudoyer ou de Charles Blanc. Voir à ce sujet Molok Nicolas. « L'architecture parlante », ou Ledoux vu par les romantiques. In: Romantisme, 1996, n°92. Romantisme vu de russie. pp. 43-53.

593 Ricardo Porro, « Forma y contenido en Wright », *op. cit*, p. 10.



Si en las primeras etapas de su arquitectura, el espacio tiene dos direcciones ortogonales a partir de un centro, en este el espacio se va a entrecruzar alrededor de ese centro en una forma totalmente nueva. Se puede decir que es multidireccional. La libertad espacial va a ser usada como nunca se había hecho. Cada obra tiene un esquema espacial propio.

En la Casa de la Cascada el espacio se proyecta en todas direcciones utilizando una serie de formas blóqueas que parten de un centro.

En la Price Tower, los dos cuerpos prismáticos se compenetran dando la sensación de que el espacio se entrecruza. En el Museo Guggenheim el núcleo central es sustituído por un gran espacio central cubierto por una cúpula de cristal, y el resto del espacio se mueve en espiral alrededor del primero.

Price Tower

9

FIG 170 : Page 9 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en Wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

Nouveau en architecture. Porro cite Horta, Van de Velde qui suggèrent des éléments végétaux, Gaudi des éléments animaux et avance que ces architectes « vont chercher leur inspiration dans les formes de la nature [594]». Ce vitalisme de Wright s'exprime dans la recherche d'une harmonie entre l'homme et la paysage. S'il conçoit l'architecture comme partant de l'action de l'homme, il l'intègre au site dans lequel il construit et « fait surgir l'architecture comme une prolongation de la nature [595]». De fait, selon lui, la maison humanise le paysage et le complète : « C'est comme si chez Wright le paysage nécessite l'architecture appropriée afin de la convertir en oeuvre d'art». Porro énonce un autre aspect qui exprime l'art de la fin du XX[e] et du XX[e] siècles qui, en partie, est déterminé par le développement industriel, « c'est le dynamisme ». Les cubistes ont permis la recherche et la découverte d'un espace dynamique, de la quatrième dimension en art: « Selon eux, l'artiste bouge autour de l'objet et le voit simultanément depuis tous les angles [596]». Il cite Le Corbusier et la Villa Savoye dont il dit: « il fait disparaître la sensation de la façade principale et le spectateur se voit obligé de bouger autour du volume architectonique afin de le comprendre ». Il est possible de voir, selon Porro, le volume d'en bas, grâce aux piliers, ceux d'en haut, grâce au toit jardin, et les baies vitrées permettent d'apprécier simultanément l'espace intérieur et extérieur. Wright atteint dans ses *Prairie Houses* ce sens dynamique obligeant le spectateur à se mouvoir autour de l'objet et d'en apprécier tous ses aspects. Cet aspect dynamique continue au niveau de l'entrée et amène le spectateur « à faire le tour de la splendide architectonique des intérieurs ». Il avance que dans presque toutes les maisons qu'il a projeté, l'entrée est légèrement cachée et les éléments architectoniques distincts conduisent le spectateur à parcourir l'extérieur de la maison jusqu'à les amener à ce point. En prenant pour exemple la Robie House, il évoque la façade donnant sur la rue principale qui invite le spectateur à se mouvoir jusqu'à la rue secondaire afin de rencontrer, « de façon extraordinairement poétique » l'entrée de la maison. Il oppose cela à l'architecture de la Villa Savoye dont le sens de l'espace dynamique est selon lui « plus rationnel et plus intellectuel ». Pour lui, chez Wright, le dynamisme est également plus vital, plus lié au sens. Porro estime que l'on peut « apparenter son architecture à la peinture de Cézanne dont le sens du dynamisme pictural amena plus tard Picasso et le cubisme ou encore Klee et enfin les surréalistes ». Selon lui, Wright a amené le sens du dynamisme de l'espace en architecture mais « a dépassé les rationalistes des années 1920 en créant les oeuvres maitresses de la dernière étape ».

Porro termine son article en proposant cette thèse : « Wright est l'artiste qui exprime et aide à créer intégralement les courants formels et les contenus les plus caractéristiques de son époque ». Il s'agit de prendre en considération que Porro cite Wölfflin mais ne cite pas Erwin Panofsky. Il est à ce stade fort probable qu'il ait déjà lu cet historien de l'art en anglais (Porro maîtrise déjà quatre langues, notamment ses ouvrages *Studies in iconology*, publié en 1939 (*Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art*

---

[594] *Id.* pp. 10-11.

[595] *Id.* p. 11. Les citations suivantes sont issues de la même page.

[596] *Id.* p. 12. Les citations suivantes sont issues de la même page.

Vamos ahora a dejar el análisis de la forma para estudiar brevemente el contenido de la obra de Wright.

Creo que resulta más clara la definición de contenido si la separamos en contenido mediato e inmediato.

El contenido inmediato sería la expresión de lo que es el edificio, de la función que realiza, y de lo que se vive dentro de él. El contenido mediato sería la expresión del momento histórico que vive el hombre. Es en este sentido en que la arquitectura, como todo arte es símbolo.

El contenido inmediato en la arquitectura de Wright es siempre evidente. La casa con carácter, es decir la casa que expresa fielmente en sus formas la vida que se lleva dentro, es uno de los principios fundamentales. Es interesante estudiar la casa que construyó para el fabricante de juguetes Sol Friedman. Allí expresó no sólo la vida dentro de la casa sino también la personalidad del que la vivía.

El contenido mediato es naturalmente menos obvio. Veamos en qué momento vivió Wright. Alrededor de 1860 los Estados Unidos pasan de ser un país agrícola



a ser una de las principales potencias industriales del mundo. Si en Europa donde la primera revolución industrial ya tiene muchos años comienzan a hacerse sentir corrientes pesimistas y se sustituye por la fe en la producción el perdido ideal de progreso, en los Estados Unidos todavía la fe en el progreso y el optimismo son un hecho.



(La miniatura). Millard House.

Es entonces que surgen los grandes creadores optimistas y vitales de los Estados Unidos de América: Whitman y los arquitectos de la Escuela de Chicago. Es en este momento, al final de 1880 que Wright comienza a estudiar y trabajar en este medio.

Otra de las corrientes que tiñen la época de los principios de Wright se deriva del enorme desarrollo de la biología en el siglo XIX. En este campo hubo verdaderas revoluciones desde Lammarck hasta Darwin y Schwan. Paralelamente con esto aparece, sobre todo a finales del siglo, una fuerte corriente vitalista. En filosofía aparece Bergson. En arquitectura surge el movimiento Art Nouveau. La ornamentación en algunos arquitectos de este movimiento como Horta o en Van de Velde sugiere elementos vegetales y en otros como Gaudí, elementos animales, pero en todos los casos es una arquitectura que va a buscar las formas de la naturaleza. Este vitalismo en Wright se expresa en la búsqueda de una armonía entre el hombre y el paisaje. Si él concibe la arquitectura partiendo de la acción del hombre, también la integra al lugar en que se construye y hace surgir la arquitectura como una prolongación de la naturaleza. La casa así humaniza el paisaje y lo completa. Es como si para Wright el paisaje necesitara la arquitectura apropiada para convertirse en obra de arte.

11

FIG 171 et 172 : Pages 10 et 11 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en Wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas. https://fundaayc.com/tag/coleccion-espacio-y-forma/

de la Renaissance) qui ne sera traduit en français qu'en 1967 par Bernard Teyssèdre chez Gallimard ainsi que *Meaning in the Visual Arts* (*l'oeuvre d'art et ses significations)* publié en 1955, traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre toujours chez Gallimard en 1969. Les catégories d'analyse de l'oeuvre d'art « contenu médiat » et contenu immédiat » sont des catégories panofskiennes.

Dès lors, il est possible de dire que Carlos Raoul Villanueva a été pour Ricardo Porro un formidable enseignant et historien de l'architecture, un enseignant hors pair, très proche des C.I.A.M puisque d'une part, il intégre Porro à la FAU, le forme en tant qu'enseignant et lui permet de publier deux articles dans des Revues spécialisées et universitaires et pas des moindres puisque Porro propose une critique de l'architecture de l'architecte vénézuélien et un article écrit à la mort de Wright en 1959 qui compose un numéro entier de la Revue *Espacio y forma* de l'Université[597].

À ce moment-là, Ricardo Porro et Villanueva semblent très proches mais Fidel Castro profite de son expérience auprès du maître vénézuélien et lui demande de venir réorganiser l'enseignement de l'architecture à La Havane ainsi que de créer « les plus belles écoles d'art du monde[598] ».

> Avec d'autres jeunes architectes, j'ai pu enseigner au Venezuela avec une liberté totale. Carlos Raoul Villanueva nous laissait expérimenter des choses nouvelles. L'important n'était pas ce que je savais mais comment le transmettre. Si ce que j'avais à transmettre était une passion, je n'aurais aucun mal à le transmettre. Durant ces deux années d'enseignement, j'ai approfondi mes connaissances afin de les utiliser pour enseigner. J'ai énormément appris au Vénézuela[599].

---

[597] Giuli/Acosta, Tome III. Certains des étudiants vénézuéliens de Ricardo Porro deviendront enseignants de la FAU, Gorka Dorronsoro par exemple qui restera proche de lui jusqu'à sa mort et qui conseillera à un de ses meilleurs étudiants, Miguel Acosta, de le rejoindre à l'*Unité Pédagogique d'Architecture de Lille* au début des années 1980. Acosta qui est devenu professeur à la FAU par la suite, donne à l'auteure d'autres noms comme Pablo Lasala, Jorge Rigamonti, Jacobo Koifman qui sont devenus des architectes de renom au Vénézuéla. Pablo Lasala a d'ailleurs été doyen de la FAU. Jorge Rigamonti y a été enseignant durant trente ans également et a été exposé au MoMA à l'occasion de l'exposition « *Latin America in construction* » au même titre que Ricardo Porro. Jorge Rigamonti a été également professeur, quant à Gorka Dorronsoro, il travaillera étroitement avec Villanueva jusqu'à la fin de la construction de la Cité Universitaire et deviendra enseignant à la FAU. Tous ont une particularité, certes ils construisent mais ils sont également tous artistes à part entière (photographes, peintres, sculpteurs) et considèrent tous l'architecture comme oeuvre d'art en tant qu'expression ce qui n'empêche pas leur intérêt pour l'aspect social de l'architecture.

[598] Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales,* Tareas, núm. 154, septiembre-diciembre 2016, pp. 77-110, Centro de Estudios Latinoamericanos "Justo Arosemena » Panamá.

[599] Juan Luis Menocal, « Ricardo Porro, Ciudadano del mundo », revue E*ncuentro de la Cultura Cubana*, *id*, p. 15.






FIG 173, 174 et 175 : Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ivan Espin (beau frère de Raoul Castro) . Source : *Revolution of forms,* John Loomis.
FIG 176 : Ricardo Porro dans son atelier au moment de la création des écoles d'art de La Havane. Source : Image issue du documentaire *Unfinished Spaces* d'Alisya Nahmias et Benjamin Murray, 2011.

III La création d' « une école hors l'école » : l'enseignement de l'architecture comme pratique révolutionnaire (1960-1965)

III.I Ricardo Porro, acteur de la réforme de l'enseignement de l'*Instituto politecnico José Antonio Echevarria* de La Havane (1960-1962)

« Ce qu'on appelait la réforme universitaire a commencé et la réforme de l'école d'architecture a été confiée à Ricardo Porro[600] ».

Augusto Rivero, étudiant cubain de Porro, 2017.

Ce que l'on sait d'après la date qui figure sur un duplicata du diplôme de Ricardo Porro[601], c'est que l'architecte est rentré à Cuba en juin 1960. Ayant participé au mouvement du 26 juillet 1953, il avait été obligé de s'enfuir au Vénézuela en 1957, soupçonné d'avoir des activités clandestines contre Batista. Le gouvernement du dictateur est renversé le 1er Janvier 1959. Fidel Castro prend le pouvoir. La décennie des années 1960 deviendra à partir de ce moment une période très particulière du XXe siècle à Cuba. En effet, le triomphe de la Révolution en 1959 apporte une nouvelle vision socio-économique qui inspire une pensée ouverte, créative et transformatrice, et génère un processus accéléré de rénovation dans le pays. Dans des conditions de fortes tensions politiques internationales et d'un environnement social convulsif, des programmes audacieux de portée nationale sont entrepris dans les domaines de la santé, de l'éducation, de la culture et des sports. De fait, l'enseignement devient une des prérogatives de Fidel Castro. Ricardo Porro est alors chargé avec d'autres enseignants de réorganiser l'enseignement de l'architecture à La Havane dès le mois de septembre 1960 puis de construire « les plus belles écoles d'art du monde » selon l'expression de Fidel Castro lui-même, destinées aux étudiants issus des classes populaires et venant de toute l'île. L'enseignement de Ricardo Porro, de par sa capacité à relier théorie et pratique, de par son ouverture à différents participants y compris les futurs usagers, de par son atelier échelle 1, de par la relation qu'ont entretenu les architectes et les étudiants avec la designer Clara Porset ayant des liens étroits avec le *Bauhaus,* a contribué à rendre inédite cette école liée à la construction d'un des projets les plus novateurs de la Révolution cubaine. Cependant, le Congrès de l'UIA de 1963 à La Havane lors duquel Fidel Castro va souhaiter « un architecte nouveau », un phénomène naturel, l' ouragan précipitant l'alliance du dictateur avec les soviétiques qui lui vendront un procédé de préfabrication et enfin l'hostilité de l'historien et critique de l'architecture Roberto Segre marqueront la fin de cet âge d'or.

---

[600] Manuel Cuadra, « *Entretien d'Augusto Ri vero Mas: Las escuelas de arte*» en février 2017, *De Primera Mano*, Université de Kassel, 2017.

[601] Voir à la page 50 de cette thèse.



FIG 177 : Professeurs de l'*Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverria.* en 1961. Source : Alfonso Gonzalez et Mabel Matamoros Tum *La Escuela de Arquitectura de La Habana* Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverria, *en los años '60*, *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XL, núm. 3, pp. 45-60, 2019

III.I.I Organisation de l'*Instituto politecnico José Antonio Etchevarria*

Dans un premier temps, il est nécessaire de comprendre l'organisation de la formation des architectes dans une institution à la composition très disparate en termes d'origine et d'expérience antérieure et en termes de pensée avant de montrer dans quel contexte « béni » Ricardo Porro évolue à l'*nstituto politecnico José Antonio Echevarria*, de 1960 à 1962. Il sera ainsi plus aisé de mesurer l'établissement d'une pédagogie déterritorialisée et singulière et de saisir les difficultés qu'il a pu rencontrer quant à l'application de sa pensée architecturale et à la création et à la réception de son école *sui generis*. L'objectif de cette étude est de considérer l'enseignement de Ricardo Porro du point de vue de l'interactionentre théorie et pratique, entre son activité académique et l'œuvre en projet, en construction et construite. D'autre part, il est sans aucun doute fondamental de se pencher sur la réception de cette expérience unique, sur ses acquis et ses limites, avant de s'attarder sur son enseignement en France dès 1965, puisqu'elle semble constituer le point d'impulsion de son enseignement.

L'Université de La Havane est restée fermée pendant les deux dernières années de la lutte contre la dictature de Batista et avec elle, la faculté d'architecture, où se formaient jusqu'alors les architectes cubains. Sa réouverture après le triomphe de la révolution en 1959 fait face, comme défi immédiat, à la désertion de la plupart des professeurs réguliers de la faculté précédente, alors que paradoxalement, le moment exige d'aller vers une éducation de qualité, avec des valeurs nouvelles, socialement orientées et engagées. Le Conseil universitaire avait initié la réforme institutionnelle et créé la *Faculté de technologie* intégrant les différentes spécialités d'ingénierie et d'architecture, dirigée par l'ingénieur Diosdado Pérez Franco, qui respectait et défendait l'autonomie des architectes dans un contexte d'ingénierie prédominant.

Selon Alfonso Gonzalez et Mabel à l'occasion d'un article issu de la Revue *Arquitectura y Urbanismo*[602] en 2019, un nouveau plan d'étude pour la carrière d'architecte rédigé par Fernando Salinas et Raúl González Romero est appliqué dès janvier 1961 par un corps enseignant composé d'architectes ayant une expérience variée dans les domaines de la conception et de la construction, « mais sans suffisamment de pratique et d'expertise pédagogique [603]». Afin de compléter le corps professoral décimé, sont alors convoqués des architectes et ingénieurs nationaux, « certains expérimentés et performants, d'autres plus jeunes, fraîchement diplômés, mais talentueux et enthousiastes, ainsi que des artistes plasticiens hors pair [604]». Selon Gonzalez et Mabel, la plupart d'entre eux sont recrutés pour travailler comme enseignants à temps partiel, avec des contrats à temps partagé entre l'enseignement et la production professionnelle, puisqu'une partie du travail est consacrée à l'activité d'enseignement. Le reste du temps, ils travaillent dans le secteur productif, ce qui leur permet d'avoir leur propre travail créatif.

---

[602] Alfonso Gonzalez et Mabel Matamoros Tum , « *La Escuela de Arquitectura de La Habana en los años 60 »*, *Arquitectura y Urbanismo,* vol. XL, núm. 3, pp. 45-60, 2019.

[603] *Id.* p. 45.

[604] *Id.*p. 46.

Le corps enseignant [FIG 177] est initialement composé de Ricardo Porro, Raúl González Romero, Fernando Salinas, Mario González, Basilio Piasecki, Rodolfo Fernández, Iván Espín, Eduardo Rodríguez, Vitervo O'Reilly, Roberto Carrazana, Everardo Mendoza, Alberto Rodríguez, Eduardo Granados, Osmundo Machado, Juan Tosca, René Calvache et Pedro Gispert, qui n'a pas encore obtenu son diplôme d'architecte. Au cours de cette décennie avec Lolo Soldevilla formée en France au côté de l'artiste Jean Dewasne, sont également présents plusieurs artistes plasticiens remarquables parmi lesquels Tomás Oliva, Raúl Martínez, Guido Llinás, Antonia Eiriz, Hugo Consuegra professeur d'Histoire de l'art et membre de l'association *Los Once* évoquée plus haut et Félix Beltrán. Ceux-ci diversifient la composition professionnelle. Des conférenciers externes sont occasionnellement invités sur des sujets spécifiques.

Un appel ouvert aux professeurs et architectes étrangers désireux de travailler à Cuba a une réponse presque immédiate. De cette façon, de nombreux architectes arrivent à Cuba venant d'un autre pays d'Amérique latine ou d'Europe afin de collaborer à l'enseignement universitaire et une partie d'entre eux développe simultanément un travail professionnel dans les centres de travail auxquels ils sont affectés. La plupart des architectes viennent d'Argentine : Mario Rosenthal, Raúl Pajoni, Alfredo Abregú, Isaac (Isidoro) Freidenreich, José Carlos Ortecho, Rafael Sierra et Roberto Segre, un italien nationalisé argentin qui a déjà enseigné dans les matières Histoire de l'architecture et de l'urbanisme et qui deviendra un des plus grands historiens et critiques de l'architecture latino-américaine. L'architecte bolivien, Javier Lisímaco (Maco) Gutiérrez arrive du Chili pour se consacrer à l'urbanisme et à son enseignement artistique. Porro propose à tous les jeunes enseignants vénézuéliens de l'accompagner à La Havane. C'est ainsi que le Vénézuélien José Fructuoso Vivas, connu à Cuba sous le nom de Frutovivas[605] participe à l'enseignement en tant que conférencier sur certains sujets spécifiques au début des années 1960. Egalement du Venezuela, les architectes italiens Roberto Gottardi, et Vittorio Garatti arrivent accompagnés de Ricardo Porro et rejoignent l'équipe pédagogique avec l'espagnol Joaquim Rallo qui a une solide formation théorique. Sergio Baroni, venu de Caracas lui aussi, est originaire de Milan et rejoint l'*Institut de planification physique* (IPF), en plus de travailler comme professeur de projet architectural et urbain. Hanus Woyzhejowski vient également d'Europe pour participer à l'enseignement de l'urbanisme.

Gonzalez et Matamoros avancent que la confluence de personnalités professionnelles aussi variées contribue à déterminer un corps professoral divers et hétérogène, « aux performances parfois divergentes [606]». Par exemple, ils mettent en lumière le fait que des professeurs aux opinions aussi discordantes que Ricardo Porro et Joaquin Rallo, Antonio Quintana Simoneti et Fernando Salinas González de Mendive, inspirent différentes tendances dans la conduite des ateliers de projets architecturaux et le justifient en arguant que Quintana, professeur avec Pedro Martínez Inclán avant la Révolution, et

---

[605] Amené par Ricardo Porro de Caracas avec qui il enseigne aux côtés de Villanueva, Fruto Vivas travaillera par la suite avec Oscar Niemeyer.

[606] Alfonso Gonzalez et Mabel Matamoros Tum, *Id.* p. 47.

considéré comme l'un des meilleurs architectes de Cuba « promouvait un certain pragmatisme professionnel dans les processus d'enseignement et l'apprentissage du projet [607] » tandis que Salinas, excellent théoricien et designer, « exerçait une influence conceptuelle et méthodologique sur l'architecture et l'enseignement [608] ». Joaquin Rallo, Ricardo Porro, Vittorio Garatti et Roberto Gottardi forment une autre tendance théoricienne fondamentale, plus artistique.

III.I. II Littérature scientifique de l'Institut

Avec l'avènement de la Révolution, l'entrée massive d'étudiants à l'Université et le blocus économique immédiat de Cuba par les États-Unis, Gonzales et Matamoros évoquent une crise dans l'approvisionnement en matériel pédagogique en raison de l'impossibilité d'obtenir les textes de base nécessaires aux études[609]. La solution drastique consiste à reproduire les livres indispensables à chaque carrière : pour la construction, l'ouvrage *The Engineer's Manual*[610] d'Hudson inaugure l'appropriation « révolutionnaire », mais c'est l'ouvrage *Apprendre à voir l'architecture* de Bruno Zevi qui prévaut. Fernando Salinas et Raúl González Romero assument la responsabilité de la sélection des textes à éditer, aidés par les suggestions du groupe d'enseignants. Avec les ressources économiques du Ministère de la Construction, le *Micons,* tous les livres d'architecture qui existent encore dans les librairies de La Havane sont acquis pour la bibliothèque. La sélection rigoureuse d'ouvrages couvre la plus grande latitude thématique dans chaque spécialité et son contenu conceptuel reflète les différents courants de la pensée architecturale contemporaine : entre autres, en design, *Arte de proyectar en arquitectura* de Neufert[611] est reproduit ; *Teoria del arquitectura*[612] d'Enrico Tedeschi ; *Scope of totale architecture de Walter Gropius*[613]; *Ciudades en évolution* de Patrick Geddes ; *Design of urban centers*[614] de Frederick Gibberd et *The image of the city* de Kevin Lynch ; dans les fondamentaux, *La nueva vision* de Lázlo Moholy-Nagy ; *Fundamentos del desino* par Robert Gillam Scott ; dans les structures, le *Razón y ser de les typos estructurales* d'Eduardo Torroja; en histoire, d'abord Storia *della architettura moderna* de Bruno Zevi; les deux volumes de Leonardo Benévolo, *Génie de l'archi*

---

[607] *Id.* p. 48.

[608] *Id.* p. 49.

[609] *Id.* p. 46.

[610] Ralph G. Hudson, *The Engineer's Manuel,* 323 Pages; Year: 1911.

[611] Ernst Neufert, *Arte de proyectar en arquitectura,* Gustavo Gili, Barcelona. 1948.

[612] Enrico Tedeschi, *Teoria del Arquitectura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, edición 1963. Rústica editorial.

[613] Walter Gropius, *Scope of totale architecture, op.cit.*

[614] Frederick Gibberd, *Town Design,* London, The Architectural Press, 1962, First ed. 1953[Coll. AP].



FIG 178 : Patrick Geddes, *Ciudades en evolucion,* Ediciones Infinito, Buenos Aires. (Edition originale *Cities in Evolution* (Londres, Williams & Norgate, 1915 et Kevin Lynch, *La imaginen de la ciudad.* Eidtiones infinito, Buenos Aires (The image of the city, 1960). De nombreux ouvrages européens donnés en référence à la FAU sont traduits en espagnol. Quelques ouvrages américains sont également traduits. C'est le cas par exemple pour certains ouvrages sur l'espace urbain comme ceux de Patrick Geddes ou de Kevin Lynch.



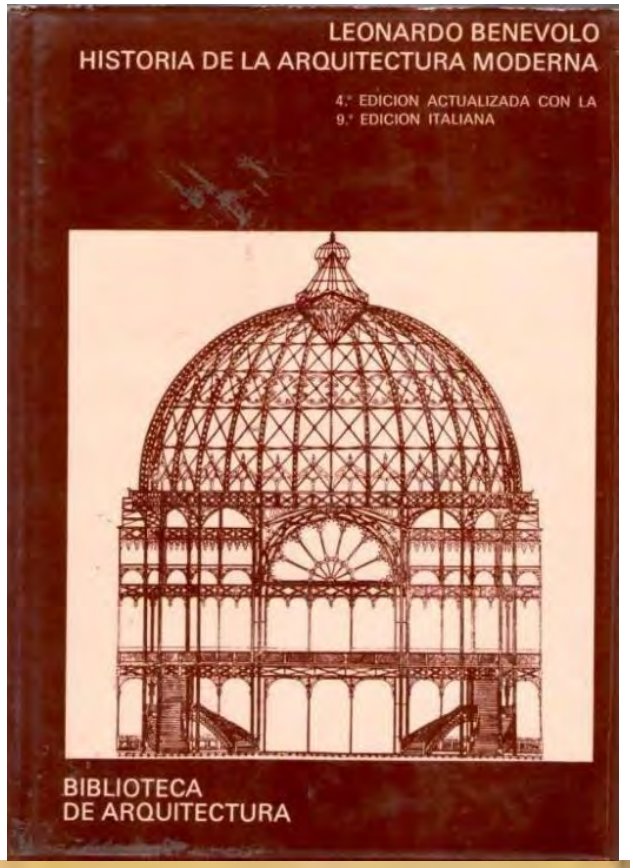






FIG 179 : Des ouvrages européens concernant l'Histoire de l'Architecture et la théorie sont également traduits. comme ceux de Zévi, de Benevolo, de Tedeschi pour les italiens ou encore de Pevsner pour les allemands.

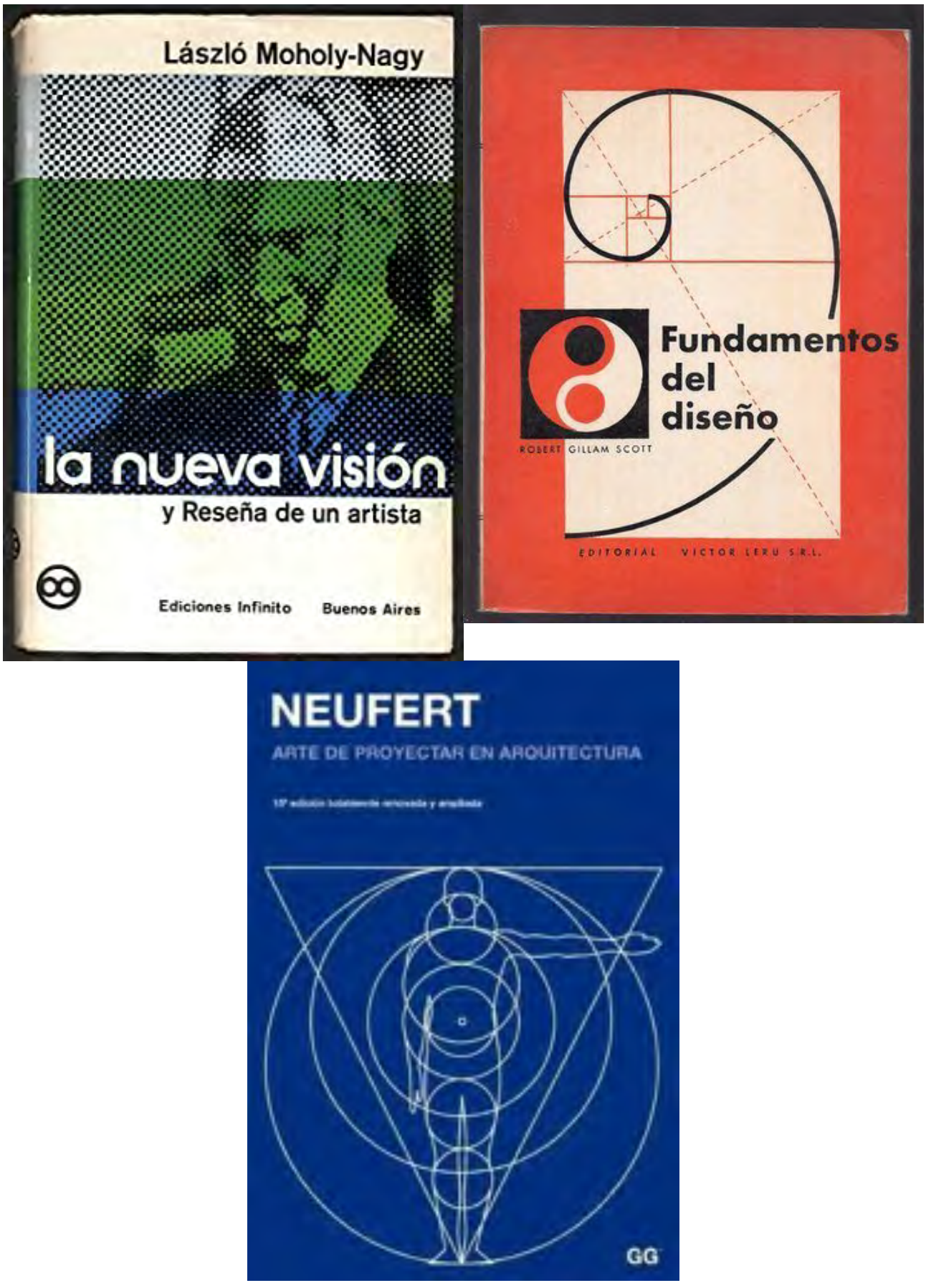


FIG 180 : Des ouvrages d' artistes et architectes en lien avec le Bauhaus sont également traduits. C'est le cas de Lazlo Moholoy-Nagy, d'Ernest Neufert ou encore de l'américain Gibert Gillam Scott.

tecture européenne[615] de Nikolaus Pevsner et *Histoire de l'architecture coloniale en Amérique latine*[616] de Mario J. Buschiazzo qui a fondé à Buenos Aires l'Institut de l'art américain et des investigations esthétiques. Ce dernier est un disciple d'Angel Guido — dont la pensée a déjà été évoquée lorsqu'a été abordée la période de formation de Porro à La Faculté d'architecture de la Havane[617] — qui a tenté d'expliquer ce qu'était l'art américain afin d'en présenter les originalités. Guido reconnaît la présence du « métis » en Amérique latine, résultat d'une équation art métis = art européen + art indigène. Pour faire son évaluation, Guido s'est tourné vers les catégories alors très célèbres de Heinrich Wölfflin, où des paires de comparaison sont établies pour des exemples européens. Le transfert de ces catégories à l'Amérique a conduit à l'introduction du concept de fusion hispano-autochtone[618]. Guido a reconnu un « baroque métis », un style complet, historiquement parlant, défini par son processus de gestation, de développement et d'apogée et qui parle de l'existence d'une volonté de forme indigène. Schavelzon avance en 1988 qu'à l'Université de Buenos Aires, en 1933, Mario J. Buschiazzo intègre le sujet dans ses cours, « un fait très critiqué par de nombreux collègues, ils y voyaient une subversion d'un ordre établi depuis un demi-siècle [619]». il a déjà été démontré que Joaquin Weiss, l'enseignant d'Histoire de Porro reprenait lui aussi les cours de Guido et que Ricardo Porro avait fait l 'analyse de l'architecture de Frank Lloyd Wright en utilisant les principes de l'historien de l'art allemand. En 1960, l'idée se perpétue à l'Institut avec Buschiazzo mais rencontre des détracteurs. Il y a sans doute plusieurs raisons à cela : le baroque ne correspondrait plus à l'art et à l'architecture d'une période donnée mais à une vision hispano-indigène, une association de l'art européen et indigène donc, contemporaine. Il s'agit de rompre avec la suprématie du colonialisme et sans doute avec une vision internationale de l'architecture.

Créer une architecture *métis* ne s'est jamais produit jusqu'à présent à Cuba. D'autre part, l'art abstrait prôné par le *Bauhaus* et sa filiation européenne et américaine (Gropius, Mies, Moholy-Nagy, etc) est en contradiction avec une permanence du baroque pouvant engendrer un certain baroquisme américain prôné par Bushiazzo et Guido depuis les principes de Wölfflin. Or, les deux livres qui circulent à ce moment là sont le Buschiazzo et le Moholy-Nagy pour ce qui concerne une nouvelle vision de l'art. Il existe une tension entre les enseignants reprenant les idées du Bauhaus et les premiers. La plupart de ces ouvrages sont en effet des suggestions d'enseignants. Les ouvrages historiques et théoriques sont européens, allemands et italiens. Ceux traitant de l'urbanisme sont anglo-saxons. Les autres sont latino-américains. Nul doute que la filiation s'opère chez Porro avec les ouvrages des architectes italiens Bruno Zévi et Enrico Tedeshi ainsi que chez Roberto Gottardi et Vittorio Garatti. À l'analyse de cette bibliographie, un certain éclectisme et des visions contradictoires peuvent être mis en lumière.

---

615 Nikolaus Pevsner ,*Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires Infinito, 1957.

616 Buschiazzo, Mario J, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1961.

617 Voir en pages 77-81 de cette thèse.

618 Voir page 79.

619 Schavelzon, « bio-bibliografía de Mario Buschiazzo », *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, pp. 24 – 29, número 141, juillet 1988, pp. 24-29.

En tous les cas, jamais auparavant les étudiants en architecture n'avaient eu une bibliothèque spécialisée de ce type comme cela se produit au début des années 1960[620] [FIG 178,179,180].

III.I.III Les programmes de l'Institut

Dès le premier programme formulé en 1960, l'intégration à la dynamique culturelle de la Révolution et la participation des étudiants à la résolution des problèmes spécifiques qu'exigeait la construction d'œuvres sociales, sont synthétisées dans les mots de Salinas : « considérer la recherche d'un art de l'architecture dans les techniques qui déterminent le développement de la Révolution [621] ». D'une part, la formation artistique abandonne les anciens schémas de formation classique et intègre l'étudiant à la réflexion sur les problèmes de l'avant-garde cubaine. Les Arts Plastiques sont enseignés en première et deuxième année, avec comme professeurs les figures prééminentes de Raúl Martínez, Tomás Oliva, Guido Llinás, Antonia Eiriz et Loló Soldevilla. Parallèlement, le cours *Fondamentaux de l'architecture*, dirigé par Joaquín Rallo, avec Ricardo Porro (puis la participation de Roberto Gottardi, Sergio Baroni et Luis Lápidus), introduit l'étudiant à la connaissance objective de la forme, de l'espace et de la couleur à travers l'étude de la ville de La Havane et de ses bâtiments : une grande maquette du quartier historique est construite, ce qui permet l'identification et l'analyse des rues, des places et des monuments. Enfin, les ateliers de conception — dirigés par Ricardo Porro, Iván Espín, Vittorio Garatti, Fernando Salinas, Raúl González Romero et d'autres — articulent la créativité avec une analyse concrète de la réalité : la brève expérience de « l'atelier vertical » organisée par Porro qui comprenait des étudiants de tous les âges sous un même maître permet d'explorer et de travailler sur plusieurs villes comme Matanzas, Sancti Spíritus et Trinidad et de familiariser les étudiants avec les différentes particularités du territoire et de la société cubaine.

Plus que tout, l'exercice de critique des projets et des travaux menés dans le pays, au moyen duquel les différents points de vue sont confrontés, exerce un effet éclairant sur les concepts, ce qui permet la fixation et l'intériorisation de nouvelles connaissances. De fait, les travaux menés par les enseignants interviennent naturellement dans le processus pédagogique en leur double qualité de références directes et de motivation. C'est amplement le cas dans l'expérience pédagogique que mènera à bien Ricardo Porro à l'occasion du projet des écoles d'art de La Havane mais c'est aussi le cas pour d'autres projets comme la construction de logements sociaux, d'établissements d'enseignement et de travaux publics issus de personnalités telles que Mario Girona et Hugo D'Acosta. Il y aura une étroite participation des étudiants en tant que dessinateurs et designers dans les ateliers du *MiCons*, responsables des grands travaux sociaux : l'Unité de voisinage de La Habana del Este, le CUJAE, les écoles d'art et les travaux touristiques, ruraux et industriels. Les étudiants et les enseignants travaillent le matin dans les différents ateliers du ministère de la Construction et les cours se déroulent de l'après-midi jusqu'au soir

---

620 Fernandez et Matamores Tum, *op. cit,* p. 49.

621 Fernando Salinas, "Una educación para el diseño", *Boletín de la Escuela de Arquitectura* No. 2, La Habana, julio, 1965, pág. 3.

à l'école. Des projets architecturaux et urbains innovants[622] voient le jour dans tout le pays mais l'œuvre la plus largement reconnue de cette période est celle dont Ricardo Porro est l'architecte en chef, *Las Escuelas Nacionales de Arte/The National Art Schools* (Garatti, Gottardi et Porro, 1961-65)[623]. Cette oeuvre va lui permettre de créer une école *sui generis* issue de la Révolution cubaine suivant un modèle pédagogique inédit.

III.II L'atelier du *Mi-Cons créé* pour le projet des écoles d'Art, une expérience anti-académique

« Hay un lado muy barroco en todo lo que hago [624]»
Ricardo Porro à Juan Luis Morales

III.II.I Méthode pédagogique, apport théorique et champ référentiel

Alors qu'il joue au golf avec Che Guevara au Country Club de La Havane, Fidel Castro a l'idée en mars 1961 de construire une *Académie des Arts* pour les jeunes d'origine populaire de l'île. Il fait appel à Selma Diaz, la femme du Ministre de la construction (*MIcons*), urbaniste, pour lui trouver l'architecte capable de projeter cette Académie. Selma Diaz pense que son ami Ricardo Porro est l'homme de la situation. Castro donne à l'architecte exactement deux mois pour projeter cinq écoles d'art ce que Ricardo Porro accepte. Il devient l'architecte en chef de ce projet alors qu'il est enseignant et propose à Vittorio Garatti et Roberto Gottardi de se joindre à lui ainsi qu'à Ivan Espin, architecte et beau frère de Raoul Castro qui ne poursuivra pas l'aventure. Cela va contribuer à changer son statut à la FAU et lui donnera une relative liberté pédagogique hors de l'institution.

Fidel Castro prononce un discours intitulé « *Palabras a los intelectuales* » comme conclusion des réunions avec les intellectuels cubains, à la Bibliothèque nationale J*osé Marti* de La Havane, les 16, 23 et 30 juin 1961 lors duquel il met la pression aux « architectes-artistes » pour que le projet soit terminé en décembre. Il en esquisse le programme :

> Soit dit en passant, Cuba va pouvoir compter sur la plus belle Académie d'Art du monde entier. Pourquoi? Parce que cette Académie est située dans le plus beau quartier résidentiel du monde, où vivait la bourgeoisie la plus luxueuse du monde… les étudiants vont vivre dans les maisons qui étaient les résidences des millionnaires, puis ils suivront des cours à l'Académie qui sera située au milieu du *Country Club,* là où un groupe d'architectes-artistes a conçu une œuvre. Sont-ils là ? Je retire ce que j'ai dit, ils ont déjà projeté les constructions qui vont être réalisées ; Ils ont déjà commencé, ils ont l'engagement de finir pour le mois de décembre ; nous avons déjà 300 000 pieds d'acajou et de bois précieux pour l'ameublement. C'est au milieu du terrain de golf, dans une nature qui fait rêver que l'Académie nationale des Beaux-Arts s'installera, avec 60 résidences aux alentours, avec le centre social à proximité, qui comptera des salles à manger, des salons, une piscine et aussi un espace pour les visiteurs, où pourront séjourner les enseignants étrangers qui viennent nous aider, et avec

---

[622] Comme un module expérimental de logement en amiante-ciment/par d'Acosta et Álvarez, 1965-68.

[623] Il s'agit de cinq écoles : L'école d'Arts plastiques, celle de danse contemporaine, celle de danse classique et de musique et enfin celle de Théâtre.

[624] Ricardo Porro, « Homenaje a Ricardo Porro, Ciuadadano del Mundo », *Encuentro de la Cultura Cubana,op.cit,* p. 14.


"All the News That's Fit to Print"

The New York Times.

LATE CITY EDITION

VOL. CX...No. 37,687. NEW YORK, FRIDAY, MARCH 31, 1961. FIVE CENTS

WAGNER SUBMITS RECORD BUDGET OF 2.5 BILLIONS

But He Expects No New City Taxes and No Rise in the Basic Property Rate

EMPLOYE RAISES ASKED

252 Million Allocated for Payroll and Contributions to Retirement Plans

52 Military Bases Listed As Doomed for Economy

Army Center at 39 Whitehall Street and Raritan Arsenal Among Units Named —Griffiss Post Upstate Spared

By JACK RAYMOND

Key Role Urged for Food

U. S. PLEDGES FUND TO EASE U.N. CRISIS OVER CONGO COSTS

Half of $120,000,000 Bill for Year May Be Taken Over by Washington

By ROBERT CONLEY

Castro Tries Sport of 'Idle Rich'

RED BLOC WARNS OF 'WAR DANGER' IN WEST GERMANY

Warsaw Pact Powers Press Demand for Peace Treaty With Both Germanys

LAOS ISSUE SECONDARY

Parley in Moscow Stresses Disarmament but Drafts a Military Build-Up

FIG 181 : Les américains détourne le projet de Castro jouant au Golf mais dont le projet est de socialiser le *Country Club* de La Havane dont il a déjà confisqué toutes les villas environnantes. Source: New York Times du 11 mars 1961.
FIG 182 : Image tirée du film *Unfinished spaces* d'Alysia Nahmias et Benjamin Murray e*n 2011*. On y voit Ricardo Porro au centre et Selma Diaz à gauche. Source: *Unfinished Spaces,* film documentaire sur la fondation des écoles d'art de La Havane, Ajna film 2011.

> une capacité pouvant accueillir jusqu'à 3 000 étudiants, c'est-à-dire 3 000 boursiers. L'Académie nationale commencera également à fonctionner immédiatement[625].

Les meilleurs étudiants de Porro, Garatti et Gottardi sont immédiatement intégrés dans la conception de ce complexe. Il est possible de les nommer grâce à l'entretien mené par l'auteure en octobre 2021 d'un des derniers étudiants vivants ayant participé à cette expérience, l'architecte Heriberto Duverger[626]. Cet entretien montre comment ces étudiants se sont insérés dans cette tâche, la grande école qu'elle a constituée pour eux et décrit également le travail des trois architectes, Ricardo Porro, Vittorio Garatti et Roberto Gottardi en tant qu'enseignants et concepteurs. Depuis le contact direct avec les étudiants, leur organisation, il montre de quelle manière Ricardo Porro assume son rôle d'enseignant et d'architecte coordinateur de l'ensemble des projets. Les trois architectes et leurs étudiants s'installent dans un endroit extraordinaire, une chapelle expropriée qui avait autrefois servi à la famille aristocratique Sarrá dans leur ancienne résidence à *El Vedado*, et était maintenant le siège du Conseil national de la culture. Lors d'un entretien mené par Michele Paradiso en 1992, Porro évoque les débuts de l'atelier sous la coupe du *MiCons:*

> J'ai organisé notre bureau dans la chapelle. C'était un endroit merveilleux. Y travailler était agréable. De charmants jeunes hommes de l'école d'architecture sont également venus aider. J'ai commencé à travailler, Vittorio et Roberto également. Et travailler dans cette atmosphère sombre, toute la nuit et toute la journée était une expérience poétique, la plus belle possible. Il était clair que l'architecture que nous développions depuis le début était fortement liée à celle de chacun de nous, je n'intervenais pas dans l'architecture des autres et ils n'intervenaient pas dans la mienne... C'était riche, une architecture organique[627].

L'entretien d'Heriberto Duverger [FIG 183] mené par l'auteure ainsi que celui d'Augusto Rivero mené par Manuel Cuadra permettent de retracer la genèse de l'école *sui generis* créée par l'architecte en dehors de l'Université pour la création des cinq écoles d'art et d'en saisir le fonctionnement qui représente à lui seul la déterritorialisation des étudiants de l'*Instituto politecnico José Antonio Etchevarria au Country club* du terrain de golf de La Havane [FIG 185]. Ricardo Porro propose à l'architecte Vittorio Garatti, diplômé de Milan et qui a travaillé avec Ernesto Nathan Rogers et Roberto Gottardi, diplômé de Venise, tous deux rencontrés à Caracas lorsque Ricardo Porro travaillait aux côtés de Carlos Raoul Villanueva de créer chacun un petit atelier [FIG 184]. Ils procèdent alors à une sélection des projets et des étudiants[628]. Ricardo Porro porte un intérêt particulier à l'école d'Arts Plastiques puisqu'il est lui même sculpteur et particulièrement sensibilisé à cette pratique. Selon Duverger, il existe alors une cer-

---

[625] Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales,* Tareas, núm. 154, septiembre-diciembre 2016, pp. 77-110, Centro de Estudios Latinoamericanos "Justo Arosemena » Panamá.

[626] Giuli/Duverger, Tome III

[627] Michele Paradiso, « *Pasado, Presente y futuro, Las escuelas nacionales de arte* », Didaricherceh, Firenze, 1992, p. 42.

[628] Heriberto Duverger, Raúl Oliva, Fernando Pérez O´ReIlly, Oscar Hernández, David Bigelman Rapapport, Felipe Flores, Marino Molleda, Jorge Luis García Jiménez Responsable de Artes Plásticas, Milvia García Robes, José Rafael Pedraza, Mitzy Rudd Alvarez, Osvaldo Miranda, Julián de la Uz, Abel Esteba Peña (en Panamá), Nestor Garmendia, Augusto Rivero.







FIG 183 : Page de gauche, Heriberto Duverger et Emma Perrez, étudiants de Ricardo Porro. Maquette en plâtre de l'école d'Arts plastiques. Source: Film *Unfinished Spaces*.
FIG 184 : Atelier du MiCons installé dans les locaux du Country Club de La Havane et qui a vue sur le site. Ricardo Porro au premier plan. Source : Archives Vittorio Garatti.
FIG 185 : Vue de sur le terrain de golf. Source : Photographie du *MiCons*.

taille porosité entre les ateliers puisque les étudiants peuvent permuter avec ceux de Garatti et de Gottardi – qui travaillent eux sur les écoles de théâtre, de danse classique et de musique – afin de répondre à la surcharge de travail des uns et des autres. Augusto Rivero, étudiant et dessinateur de tous les escaliers de l'école de danse classique évoque cette genèse :

> Ils avaient besoin de dessinateurs, ils avaient besoin de designers et ils ont commencé avec des étudiants exceptionnels de la Faculté d'architecture, pour les emmener travailler avec eux. Il y avait un grande fierté de dire : "hé, ils m'ont proposé d'aller travailler dans les écoles d'art !" C'était la plus grande chose qui pouvait arriver à un étudiant en architecture dans cette décennie, au début des années 1960… j'avais déjà entendu de ceux qui y travaillaient à quoi ressemblait leur travail, comment ils apprenaient beaucoup plus qu'à l'école[629]

Ricardo Porro avait été sensibilisé à l'organisation de l'atelier de Le Corbusier à Paris au début des années 1950 se liant avec des dessinateurs latino-américains et portait un intérêt particulier à celui de Taliesin de Frank Lloyd Wright et de Taliesin, ou encore celui de la première école d'été des C.I.A.M à Venise organisée par Rogers, Albini et Samona en 1952. De nombreux étudiants étaient devenus architectes sans passer par une faculté, travaillant simplement dans un atelier. Porro accorde de l'importance à ce type d'organisation, en particulier celui de l'école d'été à Venise dont les équipes de travail étaient formées de cinq étudiants de toutes nationalités chapeautés par un assistant. Il crée donc un atelier par école, donc cinq ateliers supervisés par l'étudiant le plus avancé dans ses études, souvent en cinquième année et quand un étudiant obtient son diplôme, un autre le remplace. Cette organisation deviendra récurrente dans son enseignement en France après 1965. D'autre part, il accorde sa confiance aux étudiants et leur demande d'être force de propositions. Il leur donne ainsi l'opportunité de concevoir, de projeter. De fait, cette organisation est un complément des cours de l'université. Augusto Rivero avance qu'elle est « même plus qu'un complément [630]» puisqu'à la fin de cette expérience, l'étudiant était mieux armé pour projeter en tant qu'architecte qu'un étudiant qui avait simplement suivi ses études à l'Institut.

Les publications sur le projet des écoles d'art sont légion depuis 1963 mais ne permettent pas de saisir la spécificité de l'enseignement que donne Ricardo Porro à cette époque [FIG 187,188, 189, 190]. Seuls deux articles de deux anciens étudiants, un de Gilberto Segui publié dans la Revue *Autrement*[631] en mai 1994 et un de David Bigelman publié dans la Revue *Encuentro de la Cultura Cubana*[632] en 2004 apportent quelques précisions sur cet enseignement. Récemment, en 2017, Manuel Cuadra a réalisé un certain nombre d'entretiens d'architectes et de professeurs de La Havane qui permettent également de mieux saisir le contenu de son enseignement. Enfin, un entretien d'Heriberto Duverger[633]

---

[629] Manuel Cuadra, *De primera mano, La Arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018 Entrevistas con sus Protagonistas y Cronistas,* Kassel University Press, 2018.

[630] Manuel Cuadra, Entretien d'Augusto Rivero, p. 577.

[631] Gilberto Segui, « Les odeurs de la rue », Revue *Autrement*, La Havane 1952-1961, n°31, mai 1994, p.

[632] David Bigelman, « Lieber Meister », Homenaje a Ricardo Porro, *Encuentro de la Cultura Cubana,* 2004.

[633] Heriberto Duverger (1940-2021) Entretien mené par l'auteure en octobre 2021. Tome III.

permet d' avoir des précisions quant à l'implication de Porro dans la transmission de son expérience et sur la particularité de son enseignement.

David Bigelman, dans un hommage à son maître intitulé *Lieber Meister,* se souvient :

> En une matinée ensoleillée durant laquelle je pénétrais pour la première fois dans les ateliers impeccablement tenus du *Country Club*, j'ai cru découvrir une autre planète. À travers la lumière matinale, resplendissant à l'horizon se profilait la silhouette d'une des coupoles surgissant entre les palmiers, comme un espoir, une cité perdue des *Mille et Une nuits*…. Quelques jours avant, un condisciple récemment rencontré m'informait que les architectes responsables des oeuvres des nouvelles écoles d'art cherchaient des dessinateurs pour les aider dans les bureaux situés sur les terrains du *Country Club*. Je savais que le chef de ce projet était Ricardo Porro, notre nouveau professeur de théorie, une figure controversée et quasi mythique parmi les étudiants[634].

L'expérience de l'enseignement auprès de Villanueva de 1958 à 1960 permet à Ricardo Porro de créer cette école *sui generis* qui est particulière d'abord parce qu'elle naît d'une révolution, d'un contexte historique et qu'elle permet à partir d'un ancrage dans le réel, le projet et la construction d'une Cité des arts dont le but social est de rendre l'enseignement artistique accessible au plus grand nombre à Cuba; ensuite parce qu'elle naît d'une personnalité hors normes qui tire parti d'un contexte historique afin d'élaborer une méthode pédagogique. Ricardo Porro propose ainsi une façon d'enseigner très personnelle tout en projetant une architecture *révolutionnaire* avec l'aide de ses étudiants. Enfin, et c'est sans doute le plus important, sa pédagogie est basée sur les rapports entre théorie et pratique. David Bigelman témoigne des apports théoriques de Ricardo Porro nécessaires à la conception des écoles d'art :

> La pause du midi correspondait à un espèce de symposium socratique durant lequel le Maître à l'extrémité de la table accompagné de ses assistants, et de ses étudiants à l'autre extrémité amenait son savoir sous la forme de conférences. Il n'y avait aucune différence entre les cours de l'école et ces débats dont les thèmes étaient traités à fond[635].

L'apport théorique dispensé par Ricardo Porro s'appuie sur la connaissance et l'esprit critique. par le biais de conférences dont le contenu est un apport théorique à l'atelier, susceptible d'y potentialiser la créativité, à travers des réalisations significatives, architecturales, littéraires et philosophiques. Ce cours a pour intitulé *Arquitectura y las artes afines* (Architecture et arts connexes). Heriberto Duverger se souvient des cours donnés sur les chantiers des Écoles nationales d'art :

> Ricardo Porro nous dictait ses cours sur les chantiers des écoles. Il avait créé un amphithéâtre dans lequel il déclamait un discours digne de véritables scènes de théâtre lors duquel il mélangeait tous les arts. Il y était question de grands poètes, d'écrivains, de photographes. Et nous, nous n'y connaissions rien ! Nous nous intéressions à la culture pop des années 1950, le Ciné, le Baseball, le Rock and Roll. Avec lui, il était question de Garcia Lorca, de Kierkegaard et de Sartre, de l'angoisse du XXème siècle[636].

---

634 David Bigelman, « Lieber Meister », *id.* p. 49.

635 *id.* p. 50.

636 Giuli/ Duverger, Tome III, p.

Duverger souligne le caractère charismatique et théâtral de Ricardo Porro, capable de susciter l'intérêt des étudiants qui étaient tous en admiration. C'était si intéressant, que plus tard, les premiers étudiants en art qui s'étaient déjà inscrits, venaient écouter ces conférences quotidiennes de 13h30 à 14h30 alors qu'ils devaient être à l'école à 15 heures. Parallèlement, Porro donne un autre cours théorique à l'Université intitulé *Fondamentaux de l'architecture*, dont le contenu était quasiment philosophique. Augusto Rivero l'évoque:

> Ricardo Porro a donné un sujet théorique très intéressant appelé *Fundamentals of Architecture,* qui était de la-pure théorie, presque de la philosophie. Pour vous donner une idée, dès le premier examen, je n'oublierai jamais la première question qui portait sur les analogies et les différences entre le christianisme, le socialisme et le capitalisme. Cette question était ardue[637].

À l'aide de diapositives au format 120 mm, Porro montre, analyse et privilégie certaines références comme l'école de *Taliesin* de Frank Lloyd Wright, le musée Guggenheim de New York, la *Capella Pazzi* à Florence, le centre ville de *Vällingby* à Stockholm en Suède, Le Louvre à Paris. Il aime partager l'expérience de ses voyages. Selon Heriberto Duverger, « il montrait lors de ses cours de nombreuses images cultes, populaires, énonçait des citations, c'était ni plus ni moins un voyage de deux heures. Pour moi, il était un *aladin* [638] ». David Bigelman le confirme:

> Porro semblait, vu de la dernière rangée de l'amphithéâtre de l'école, être une espèce de colosse inaccessible. Les phrases et les noms exotiques de son discours nous fascinaient comme des sortilèges: *païedeuma*! Brunelleschi! Contenu médiat! Wright! Borromini! Certains de ces noms m'étaient familiers grâce à mes lectures de Giedion ou Rasmussen, mais les entendre résonner de vive voix dans une ambiance havanaise faisait voyager instantanément notre imagination vers d'autres horizons[639].

À la fin des cours, Ricardo Porro leur fait passer un examen. Heriberto Duverger affirme encore :

> Un petit journal circulait et comprenait ses cours et citations. C'était clairement un nouveau langage pour nous. Un étudiant le vendait, c'était très appréciable quand nous ne pouvions pas assister aux cours. C'était l'encyclopédie du « *Porrisme »* et la clé pour réussir l'examen[640].

Quant à Augusto Rivero, il témoigne du second moyen qu'avaient les étudiants pour réviser avant l'examen, l'enregistrement sur un magnétophone :

> Il donnait des cours et nous avons fait une collection d'enregistrements. Nous avons acheté un magnétophone et nous le gardions dans un sous-sol qui était dans la salle de classe et chaque fois que nous avions une pause, un déjeuner, nous réécoutions les cours parce que nous savions que les examens arrivaient et qu'il n'y avait pas de publications. C'est comme cela que nous avons réussi l'examen[641].

---

637 Manuel Cuadra, *op.cit,* p. 537.

638 Giuli/Duverger, Tome III.

639 David Bigelman, *op.cit*, p. 49.

640 Giuli/Duverger, Tome III.

641 Quadra, *op.cit,* p. 537.

Selon Rivero, Ricardo Porro avait l'habitude de dire que celui qui ne réussissait pas son l'examen qui correspondait à son cours théorique *Fondamentaux de l'architecture*, même s'il obtenait une très bonne note sur le projet, n'obtiendrait pas l'examen. Il cherchait à ce qu'il y ait une étroite relation entre théorie et pratique et que les étudiants soient très cultivés.

> C'était lui qui avait la réforme entre ses mains, c'était lui le responsable. Nous l'avons appelé « le grand soleil », c'était un homme qui arrivait glorieux, Castro lui avait donné les écoles d'art, ce projet très important pour lui[642].

Porro doté d'une énergie sans fin, fait passer à ses étudiants des journées très intenses et créatives durant lesquelles architectes et étudiants ne se trouvent pas seuls. Ils reçoivent régulièrement la visite de musiciens, dramaturges, écrivains et artistes de renom, qui donnent également leur avis sur les projets. Parmi les habitués figurent Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier et Wifredo Lam, des amis de Porro.

III.II.II Relations entre forme et contenu : vers une architecture organique

« L'art est l'expression sensible de l'idée[643] »
Hegel/Porro

La méthode de Ricardo Porro qu'il partage avec Vittorio Garatti et Roberto Gottardi et qui est enseignée aux étudiants consiste à investiguer différents facteurs : le contexte physique qui présuppose pour eux une architecture organique, le contexte historique depuis la pensée d'Ernesto Nathan Rogers développant un attachement à l'histoire et au contexte du lieu comme valeurs fondatrices des projets architecturaux, le contexte culturel, les moyens économiques et matériels et la fonction. Cependant, ce qui prime dans sa méthode pédagogique personnelle, c'est la recherche d'un contenu, d'une idée fondatrice de l'architecture qui sera nourrie et porteuse d'images symboliques. Ce contenu sera fondateur du projet qui est de partir d'une image poétique et d'inventer un langage formel qui la contient. Il s'agit à l'instar de l'historien de l'art allemand Aby Warburg et de ses disciples Erwin Panofsky et Heinrich Wöllflin de procéder à l'association d'un choix d'images significatives d'une même idée, et de trouver les formes symboliques qui vont représenter cette idée. C'est une méthode inédite dans le sens où il imagine un espace architectonique à l'image d'un atlas warburgien mais en trois dimensions. Des images nouvelles s'insèrent aux projets au côté d'images *survivantes*[644], ces dernières fusionnant avec les pre-

---

642 *id.*

643 Cette citation inspirée de Hegel sera récurrente dans le discours pédagogique de Ricardo Porro .

644 Le concept de « survivance » d'Aby Warburg est l'un des concepts les plus féconds de l'histoire anthropologique des images – en ce qu'il interroge la mémoire à l'œuvre, la trace d'une culture dans une autre. Voir à ce sujet son *Atlas Mnemosyne,* important corpus d'images, créé entre les années 1921 et 1929, stoppé par la mort soudaine de son auteur en octobre 1929.



FIG 186 : Fusion européenne et indigène. À la manière warburgienne : ces images sont à l'origine de l'oeuvre de Ricardo Porro et ses étudiants. Un village africain, la déesse Artemis d'Ephèse, un tableau de Wifredo Lam et une coupole elliptique de l'église baroque San Carlo elle quatre fontaine à Rome de Borromini. Tous ont pur thème la fécondité. Sources : Photographies de l'auteure.

mières sous la forme d'un palimpseste en trois dimensions [FIG 186]. Les formes qui en découlent ont des allures de sculptures expressionnistes que Ricardo Canella propose de classer en 2017 comme un « expressionnisme tardif »[645] et plus encore, comme « l'invention d'un nouveau langage sous la coupe d'une révolution populaire [646]».

Ces écoles ont représenté « un saut mortel » selon l'expression que l'architecte a lui-même employée. Ce qu'entend Porro par là, c'est qu'avec ces projets, il réalise pour la première fois une oeuvre qui est à la fois personnelle et qui se veut, par ses références, universelle. Conscient de l'opportunité que Castro lui a donnée, il désire faire converger vers elles les contenus de ses influences culturelles. C'est en premier lieu à la *Tradition* qu'il pense quand il commence son projet, mais la *Tradition* comme il la définit dans son article *El sentido de la Tradition* exploré plus haut. Ce n'est pas le côté aristocratique qui l'intéresse mais l'expression d'une architecture qui n'avait jamais existé en tant que telle auparavant, puisqu'il lui manquait « le côté noir de Cuba ». Ricardo Porro, lors d'un entretien mené par Juan Luis Morales précise:

> Comment faire? Il n'existait aucun précédent. Il existait bien une musique et une danse très érotiques et sensuelles couplées à un sens très religieux. Lam l'exprimait déjà, il exprimait la non-limitation de l'être dans les civilisations magiques, un monde où l'homme peut devenir un tigre, un serpent ou se convertir en arbre. Les limites de l'être ne sont pas figées. Je décidais de me référer à une autre image, la déesse de la fécondité. Je voulais concevoir un édifice comme Eros, je lui donnais des seins. C'est l'image de Diane d'Ephèse, qui m'a toujours impressionné, c'est Diane avec des seins sur tout le torse. C'est le point de départ de mon école, elle peut être Lea, la déesse grecque de la fécondité et également *Oshun*, la déesse cubaine. Le contenu général est Eros, l'Eros que nous héritons de l'Afrique[647].

De fait, pour le projet de l'école d'Arts Plastiques qui est publié dans de nombreuses revues et ouvrages depuis 1965, Porro confesse des penchants authentiques pour l'architecture de Borromini et de Gaudi en passant par celle de Wright, et recommande aux étudiants la prise en compte de la composante noire, *santera*, ne devant plus être subordonnée à la composante coloniale. La tradition afro-cubaine fait partie intégrante de la conceptualisation de l'école et représente davantage qu'un point de vue anecdotique ou ponctuel.

> Dans un moment de bouleversement social, je devais repenser ce que pouvait être la tradition et la regarder d'un point de vue différent. Je ne voulais pas copier le patio, les mosaïques, les persiennes d'une maison colo niale ni les utiliser à la façon de l'architecture à la mode dans les revues. La tradition, c'est capter l'esprit d'un peuple[648].

Il s'agit ni plus ni moins d'un processus de décolonisation architectonique, qui questionne l'hégémonie du patrimoine architectural moderne et « blanc » de Cuba. De fait, le projet se nourrit de la fréquenta

---

[645] Ricardo Canella, « *Fondamenta scientifiche dell « esploso » in architettura* », in AC Città e Rivoluzione, 2017, p. 23.

[646] *Id.*

[647] Juan Luis Morales, *op. cit,* pp.11-30.

[648] *Id.* p. 13.



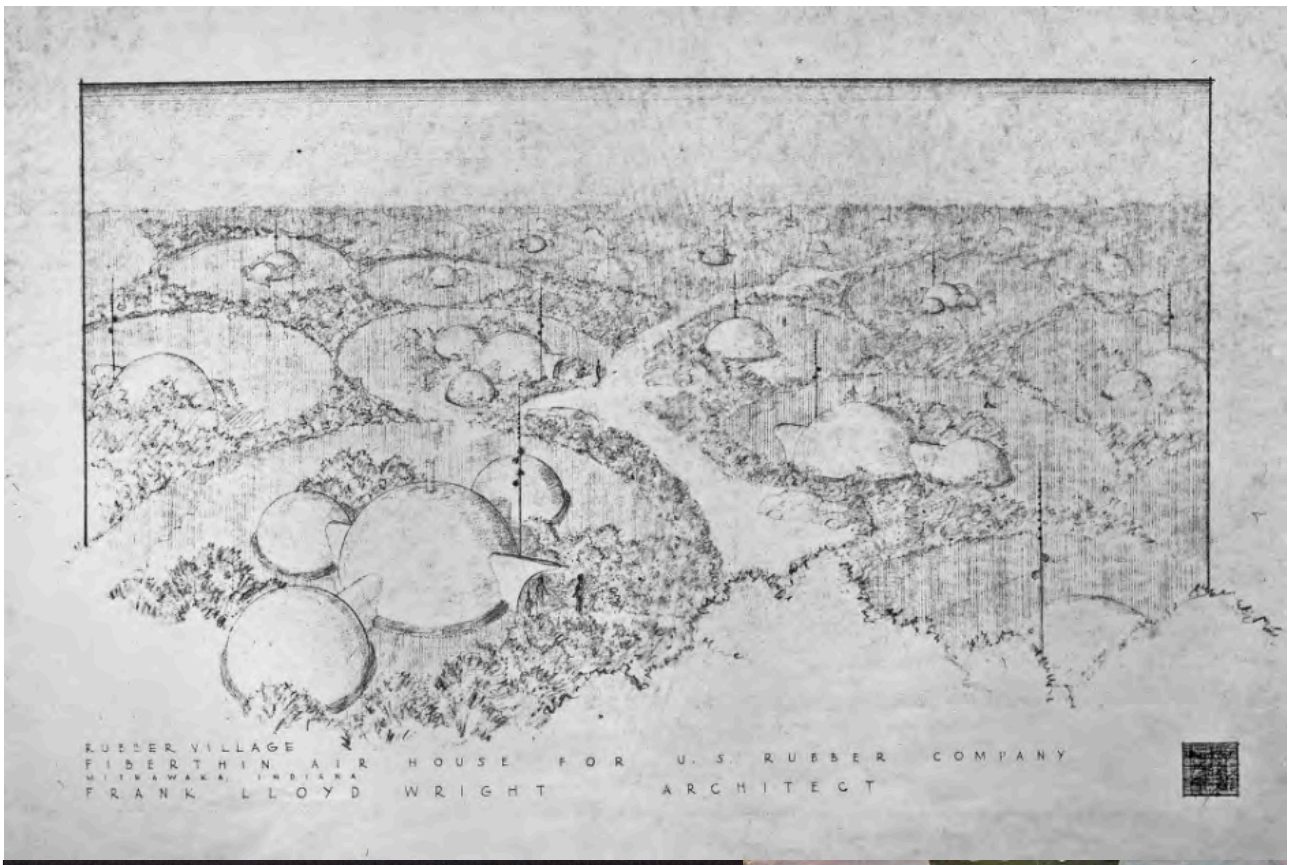
FIG 187 et 188 : Première de couverture de la *Revue Arquitectura Cuba,* 1965. Hugo Consuegra publie la première revue portant sur les écoles d'art. Source: *Arquitectura Cuba,* 334, 1965. Maria José Pizzaro Juanas publie l'ouvrage le plus récent sur les écoles. . Source: Maria José Pizzero Juanas, *Escuelas nacionales de arte, Paysage, materialidad y proceso*, Editions Rueda, Madrid, 2017.
FIG 189 et 190 : Les principales publications et critiques sont cubaines, espagnoles et italiennes. Ici, deux revues italiennes récentes, anthologies de textes critiques sur les écoles d'art datant de 2016 publiées par Guido Canella. Son père était l'ami des architectes des écoles d'art. Premières de couverture des revues *Architettura e cita* 3 et 4.

tion assidue d'œuvres qui représentent l'expression la plus complète d'une *koiné* cubaine, sur les traces d'artistes comme Wifredo Lam, de poètes comme Alejo Carpentier, de romanciers comme Lezama Lima. Avec ses étudiants, ils imaginent une représentation architectonique de la fécondité et s'inspirent de la déesse *Artémis* et de la divinité africaine *Oshun, orisha* féminin qui personnifie l'amour et la fertilité. Les coupoles deviennent des seins et des oeufs en plan. Selon Garatti, Porro avait vu l'église baroque Saint Charles des quatre fontaines de Borromini à Rome et avait alors décidé de s'inspirer d'oeufs pour les ateliers. L'entrée de l'école peut s'apparenter à un vagin. L'architecture organique et anthropomorphe relie ses espaces par des portiques. L'allégorie de la femme se trouve également dans le plan dont la distribution s'inspire de l'appareil reproducteur féminin. Elle s'exprime par une fontaine sculptée dans le patio central qui représente une papaye dont sort un filet d'eau, qui comme le signale John Lommis dans son ouvrage *Revolution of forms* a par la suite été censurée par le gouvernement communiste pour obscénité. À Cuba, la papaye fait référence au sexe féminin. Joseph Rykwert dira en 1970 dans la Revue *Controspazio* que la très juste relation entre architecture et sculpture y est notoire et que « la sculpture n'est pas le condiment fort d'un édifice qui sans cela serait neutre, c'est au contraire un commentaire essentiel sur les implications d'une architecture à discours ouvert [649]». L'étroite relation entre le peintre Wifredo Lam et Ricardo Porro a conditionné la décision de l'architecte de choisir ce symbole et de donner une interprétation populaire à son projet.

Une autre composante de ce projet d'école d'Arts Plastiques est la volonté que l'architecture devienne une ville [FIG 194,195] ce qu'évoquent la centralité les espaces collectifs et les galeries formées par des portiques en référence à la tradition coloniale cubaine. Alejo Carpentier nommera un peu plus tard La Havane, « La Cité des colonnes » à l'occasion de la publication d'un ouvrage illustré de photographies de Paolo Gasparini, l'ami photographe de Porro rencontré à Caracas. C'est au village africain dont il fait référence ici et il peut être mis en parallèle au projet *Rubber village* de Frank Lloyd Wright de 1956 [FIG 191,192,193]. Les matériaux ne sont évidemment pas les mêmes — chez Wright c'est une architecture gonflable — mais il existe de grandes similitudes dans leurs formes, reliées entre elles par des circulations couvertes ou par l'aménagement paysager: grands dômes et petits dômes forment un village dans les deux cas. Haüserman, Chanéac et Antilovag, Székely (Village Renouveau dans le Finistère) avec les maisons-bulles prendront la suite jusqu'à la *Blobarchitecture* depuis Peter Cook. Dans chacun de ces cas, il est question d'architectures expérimentales et utopiques. Pour Porro, ce projet correspond à une utopie réalisée. Gilberto Segui, qui travaillait comme jeune dessinateur au projet des écoles, commente :

> Ricardo Porro donnait également des conférences à la Bibliothèque nationale José Marti, chacune dédiée à des architectes comme Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto et Frank Lloyd Wright. Il utilisait un langage inconnu. Il parlait d'art, de poésie. Je me souviens de l'émotion quand il déclara être marxiste. Je me suis présenté à lui lorsque nous prenions le même autobus 22 pour aller à Marianao. Je me souviens de l'atmosphère accueillante de sa maison dans le quartier de la Sierra, où il vivait avec sa femme et son petit garçon, entouré de peintures de Lam, de Milian et de céramiques de Picasso. Les voisins étaient scandalisés par les peintures de Lam, croyant que c'étaient des objets de sorcellerie. Porro venait d'être réquisitionné pour le

[649] Joseph Rykwert, « L'Opera di Porro », *Controspazio*, mars 1970, pp..4-5. Traduction de l'auteure.



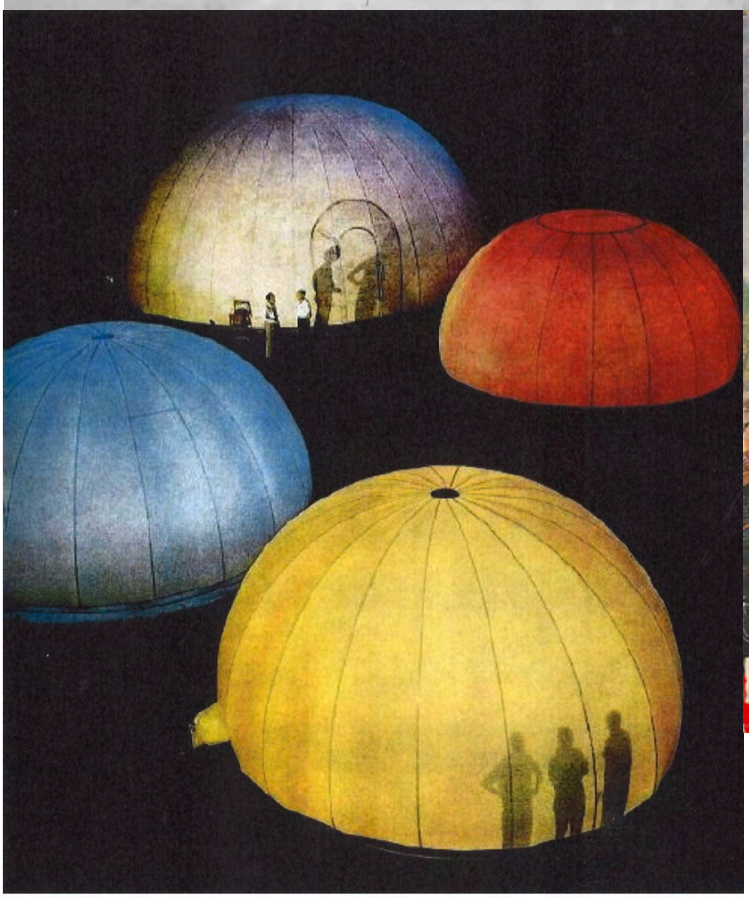




FIG 191 et 192 : Village de vacances *Rubber Village* de Frank Lloyd Wright et prototypes *Fiberthin Air Houses*. 1956. Source: Fondation Frank Lloyd Wright.
FIG 193 : Première de couverture Magazine *Life* Novembre 1957.Fiberthin Airhouses at a Kentucky university. Photo originally appeared in November 11, 1957 issue of Life magazine.

> projet des écoles d'art. J'ai vu ses premiers croquis. Il avait conçu une architecture de fantaisie, avec de nombreux éléments de cubanité et d'autres non mais pour moi, seules étaient comparables les oeuvres que j'avais vues en photos et en dessins de Frank Lloyd Wright. J'étais très enthousiaste et immédiatement, je lui ai demandé la permission de travailler avec lui.[650]

Comme commente Porro lors de l'entretien de Morales, c'est « l'image d'une ville et c'est un village. C'est un village avec une entrée, une rue étroite, une place, mais c'est un projet à l'image d'une ville [651]». De fait, ville et féminité sont les deux idées centrales du projet. Dans un autre entretien publié dans la Revue *Revolution y Cultura*, Porro ajoute :

> J'ai essayé de faire un bâtiment qui représentait la féminité, mais également, parce que j'étais influencé par l'urbanisme de Venise, une ville, mais une ville qui devient Eros, une ville de l'amour. Comment l'interpréter? J'ai fait en sorte que toutes les salles de classes, les différents ateliers aient des amphithéâtres, sous la forme d'oeufs ou de seins qui sont tous les deux à l'origine du monde, à l'origine de la vie et qui ont également quelque chose à voir avec l'initiation: l'allaitement de celui qui nait. Je me suis ainsi rendu compte que je représentais l'éternel problème de l'homme, sous la forme d'une forme pure et simple: l'Eros[652].

Validant les structures ancestrales d'organisation tribale des villages africains, Porro conçoit l'école comme une série de petits enclos indépendants autour d'une place centrale et chacun de ces composants se charge alors de références formelles très figuratives et explicites, qui mettent en valeur la femme dans un système non-patriarcal avec des références anthropomorphiques comme les coupoles, les gargouilles, les fontaines et le tracé en plan. Cette architecture ne prétend pas être une « machine à habiter » avec des significations abstraites mais un espace nourri de significations concrètes et revendiquées. Il est certain que l'oeuvre n'émerge pas de l'épistémologie afro-cubaine mais passe par un filtre d'un architecte à la culture très européenne. Cependant, il existe une ouverture au dialogue avec des conceptions spatiales exclues de la tradition architectonique moderne, alors développées et dominantes dans l'architecture cubaine des années 1950 et 1960. Il s'agit d'un exercice critique avec une vocation inter-culturelle et au haut contenu symbolique. Les intentions de Ricardo Porro font que l'oeuvre est authentique et à comparer avec les explorations contemporaines dans d'autres formes artistiques comme les peintures de Lam ou la poésie de José Lezama Lima.

D'autre part, cette architecture rompt avec les mécanismes panoptiques de l'architecture scolaire précédente marquée par un caractère et une distribution spatiale fermés alors que Ricardo Porro recherche une certaine liberté d'habiter l'espace. Ce n'est pas une architecture du contrôle, mais de la liberté, contenant les idées révolutionnaires du moment. Selon Ricardo Canella en 2016 dans la Revue *AC* de la *Faculté d'architecture du Polytechnique de Milan[653]*, il existe une propension de l'architecture latino-

---

[650] Gilberto Segui, *op.cit*, p. 35.

[651] Morales, *op.cit.*

[652] Juan Fernandez, « Una architectura a la imagen del hombre », *Revolution y cultura* 4, 2005, p. 6.

[653] Riccardo Canella, Davide Guido, *Città e rivoluzione, Il caso ENA 1959-2009 Scuole Nazionali d'Arte a l'Avana, Antologia, AC ,* Maggioli Editori, Politecnico de Milan, 2016.





FIG 194 : Ecole d'Arts plastiques de La Havane. Source : photographie de Paolo Gasparini. Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 195 : Perspective de l'école d'Arts plastiques. Ricardo Porro. 1961. Source : FRAC Orléans. France. Donation Ricardo Porro en 1997 Inv. : 997 05 90 b. Crédit photographique Philippe Magnon.

américaine de la seconde moitié du XXe siècle à tirer parti de l'inconnu, liée aux réactions au mouvement Moderne. Propension qui semble trouver ici son *credo* à travers l'archétype africain sans doute interprété, déformé et encouragé. Cette synthèse déformante de la réalité, avec l'héritage du cubisme de Picasso et de Braque via Le Corbusier devient naturellement un modèle idéal pour le contexte architectural tropical et pour la crédibilité à la fois fonctionnelle et formelle, du processus objectif de l'architecture moderne en Amérique latine. Les projets d'Oscar Niemeyer et Lucio Costa[654] et de Carlos Raoul Villanueva pour la Cité Universitaire de Caracas en sont déjà la preuve, tous trois marqués par l'héritage baroque de leurs pays et la courbe, expression de la nature environnante. Il existe une vraie intention de créer une architecture latino-américaine à ce moment-là. Villanueva était allé dans cette direction. En ce sens, Ricardo Porro est en phase avec ce qu'il se passe en Amérique latine.

Cependant, même si les trois architectes sont proches de Rogers, selon Ricardo Canella qui le tient de son père Guido[655], « la transgression figurative des trois architectes et en particulier celle de Porro semble à Rogers formellement inadmissible [656]». Ricardo Canella avance encore que, selon Enrico Mantero, Rogers trouvait également les ensembles résidentiels de Gaudi formellement ambigus, même s'il organisait des voyages avec ses élèves à Barcelone pour mieux les considérer. Guido Canella, en conflit ouvert avec Rogers et certains de ses anciens assistants, invitera sur les bancs de *l'institut polytechnique de Milan* les trois architectes en 1963[657]. En effet, selon Ricardo Canella, « la poétique de Ricardo Porro semble être directement nourrie de son propre microcosme personnel, à l'instar d'un musée imaginaire malrucien[658] ou encore être un ouvrage avec multiples niveaux de lecture [659]». Les mêmes impulsions semblent se retrouver dans certaines œuvres de Villanueva, en particulier dans la récupération d'instances bourgeoises sublimées dans l'architecture de la tradition que le maître semble utiliser à l'aide de « greffes » dans son logement social comme une forme de compensation aux perspectives réalistes du tiers-monde[660].

La méthode de conception de cette oeuvre, déjà éprouvée à Caracas auprès du maître Carlos Raoul Villanueva devient le manifeste d'une pédagogie dont le *credo* est : il n'y a pas de forme sans contenu. Même si les étudiants n'ont sans doute pas eu leur mot à dire quant à celui-ci, le rapport entre forme et contenu leur est enseigné depuis un élargissement de leur culture assez poussé. D'autre part, ils participent à l'élaboration des plans, des maquettes et des formes architecturales qui en découlent.

---

654 Ils viennent d'inaugurer Brasilia.

655 Guido Canella était de la même promotion que Vittorio Garatti au Polytechnique de Milan et devient ami avec les trois architectes des écoles d'art.

656 Ricardo Canella, *Revue AC*, *op.cit,* p. 22.

657 *Id.*

658 André Malraux, *Le Musée Imaginaire,* Skira, Genève, 1949.

659 Riccardo Canella, *op.cit,* p. 23.

660 *Id.*

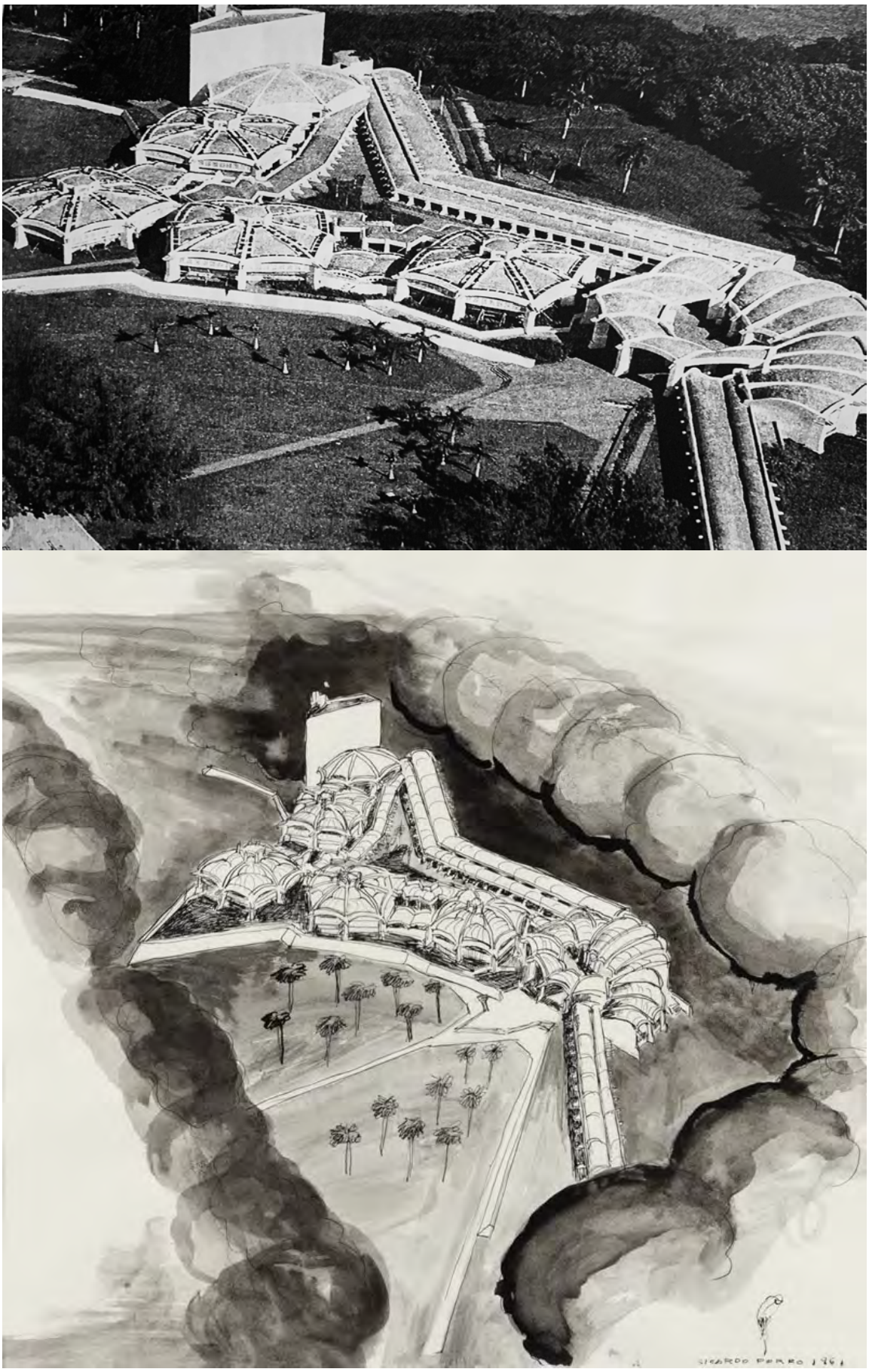


FIG 196 et 197 : Ecole de danse moderne, perspective datée et signée de Ricardo Porro en 1961, d'après la photographie de Paolo Gasparini en dessous. Source: FRAC Orléans France. 997 07 90. François Loginie.

En quelque sorte, ils appliquent une méthode théorique et conceptuelle : une idée appuyée par le choix d'éléments culturels propres au site du projet conditionne une forme architecturale, considérée comme représentation de cette idée. Pour l'école de danse, elle est identique mais le contenu est différent. Porro témoigne dans la Revue *Architecture d'aujourd'hui* en 2004 :

> Avec l'école de danse moderne, construite en même temps que l'école des Beaux-Arts, et sur le même terrain, j'ai voulu exprimer ce moment particulier où la Révolution accède au pouvoir. Un moment mêlé d'exaltation collective, d'explosion émotionnelle, et d'angoisse. Il s'en suivait une constante tension interne, atonique au sens premier du terme: lutte, combat… Je pense que l'architecture doit créer une dialectique entre la vie de ceux qui l'habitent et la poétique du bâtiment[661].

Si l'école d'Arts plastiques est une image figurative de la femme et plus largement d'Eros, pour la seconde, l'école de danse moderne [FIG 167,197] c'est l'image du verre qui se brise à coups de poings, et qui est donc symbolique. La question de l'idéologie semble être décisive pour projeter sa forme. Porro imagine qu'elle doit exprimer la Révolution, que son architecture est « la représentation d'un moment de civilisation »[662] , ce que Porro nomme « le moment romantique de la Révolution[663] ». Selon Porro à l'occasion d'un entretien avec Morales, la Révolution n'aurait pas eu d'expression en architecture sauf celle de Ledoux qui montre une rupture. Elle est selon lui l'expression de la révolte, de la force et de l'enthousiasme liés à l'événement de la Révolution cubaine: « l'entrée est comme une explosion qui part de la terre et se répand dans tous les sens, toutes les voutes donnant l'impression qu'elle en sort ». Ricardo Canella dans un article publié à la suite d'une intervention au Festival d'Architecture de Parme en 2007 qualifie le projet d' « explosion en architecture [664]». S'inscrivant dans une possible histoire de l'explosion architecturale, elle peut se comprendre dans la poétique d'un jeune architecte qui a grandi dans ce climat d'entrelacement de relations culturelles différentes, marqué par une explosion révolutionnaire. Les salles de danse sont couvertes de voûtes en forme de verre brisé.

C'est le chantier de l'école de danse moderne de Ricardo Porro qui a démarré le premier, puis celui de l'école de Théâtre de Roberto Gottardi, puis celui de l'école de musique et de ballet de Vittorio Garatti [FIG 199, 200] et enfin le dernier, celui de l'école d'Arts Plastiques de Ricardo Porro[665]. Selon Garatti, la décision prise de construire des écoles séparées et non pas juste un seul bâtiment avait été dictée par les directeurs des futures écoles. Chacun voulait en effet son propre bâtiment. Les architectes décident de les placer à proximité du bâtiment du *Country Club* « afin d'éviter d'endommager le parc qui était magnifique et d'être proche du contournement routier [666]». Bien qu'ils soient indépendants, les

---

[661] Ricardo Porro, « Ecoles du métissage », Revue *Architecture d'Aujourd'hui,* 350, janv-fév 2004, p. 76.

[662] Voir à ce sujet *AA 224,* décembre 1982, p. 1-7.

[663] Juan Luis Menocal, *op. cit.* p. 17.

[664] Ricardo Cannella, Revue AC, *op.cit,* p. 21.

[665] D'après l'entretien de Gottardi mené par Manuel Cuadra, in *L'arquitectura de la Revoluciopn cubana, De primera mano,* p. 26.

[666] *Id.*







FIG 198 : Salle Labrouste. Vittorio Garatti s'est inspiré de ces voûtes. Source: © Jean-Christophe Ballot / Oppic / BnF.
FIG 199 et 200 : Ecole de danse classique, voûtes catalanes. Source: Archives Vittorio Garatti.

bâtiments défendent l'esprit interdisciplinaire.

Voici ce que Vittorio Garatti dit et qui semble important quant à l'évident apport italien à l'enseignement de Porro :

> La forme qui caractérise les écoles d'art n'est pas un choix stylistique mais davantage le résultat d'une méthode issue de différents facteurs: le contexte environnemental, culturel et social de ces années-là, la tradition musicale de Cuba, les peintures de Wifredo Lam, la danse de Cuba, et évidemment la Révolution. Tout cela vient s'ajouter à l'aspect économique. J'ai développé cette méthode avec Sergio Baroni lorsque nous enseignions à l'Université de Caracas au Venezuela, basée sur la leçon reçue de l'architecte Ernesto Nathan Rogers[667].

Il semble que chacun des trois architectes soit en accord avec cette méthode, mais même si Ricardo Porro a rencontré Rogers à deux reprises (école d'été de Venise et Université de Tucuman), ce sont bien Garatti et Gottardi qui ont travaillé et enseigné avec Rogers à Milan. Gottardi a eu la chance de vivre la renaissance de l'IUAV quand Samona, très actif y a transformé l'enseignement, appelant pour cela d'autres professeurs venant de villes italiennes différentes comme Franco Albini de Milan, Bruno Zévi, Bénévolo, Aldo Rossi et d'autres encore. Gottardi obtient son diplôme en 1952. Albini l'introduit au studio BBPR en 1956 au moment de la construction de la *Torre Velasca:* « Je m'entendais bien avec Rogers et il m'a proposé d'aller travailler au Venezuela avec Villanueva [668]». La méthodologie employée au Vénézuela avec Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Sergio Baroni (urbaniste, crée l'*Institut de planification physique* à Cuba) est la même que celle qu'ils utilisent alors avec leurs étudiants pour les écoles d'art. Le projet est un processus d'analyses et de synthèses successives, à chaque fois plus complexe. Quant à Roberto Gottardi, celui-ci conçoit l'École d'art dramatique, comme une ville intrigante, à la nette influence de Louis Kahn, dans un réseau de ruelles élancées rappelant sa Venise natale. Ses mentors sont Carlo Scarpa, Louis Kahn, Franco Albini, Ernesto Nathan Rogers et Frank Lloyd Wright [FIG 203,204,205]. Il s'accorde avec le professeur de théorie Joaquin Rallo, d'origine espagnole, arrivé à Cuba en 1961 à l'âge de 34 ans, et dont la principale contribution s'est concentrée sur le renouvellement et la transformation de l'enseignement de l'architecture, avec des apports de nouvelles théories et connaissances. Titulaire d'une maîtrise en architecture de l'Université de Yale avec Louis Kahn, il avait une maîtrise approfondie de multiples sujets de conception ce qui lui a permis d'introduire, d'élargir et d'affiner divers contenus de l'enseignement. Joaquín Rallo a ainsi mis en œuvre une méthodologie de projet très avancée pour l'époque, dont l'application à l'École d'architecture a été étendue au reste des matières d'enseignement, qui, avec une approche marxiste, était basée sur l'analyse préalable de cinq aspects – conceptuel, écologique, fonctionnel, technico-constructif et expressif – qui ont été intégrés dans la phase de synthèse du pro jet. Il réussit à réunir de nombreux professeurs de l'École d'architecture. Se

---

667 Charles Renfort « The controversial renaissance of Cuba's National Art Schools », Revue *Document*, nov 2012.

668 Voir à ce sujet l'entretien de Roberto Gottardi par Manuel Cuadra publié dans l'ouvrage *L'arquitectura de la Revolution cubana, De primera Mano,* 2019, p. 75.

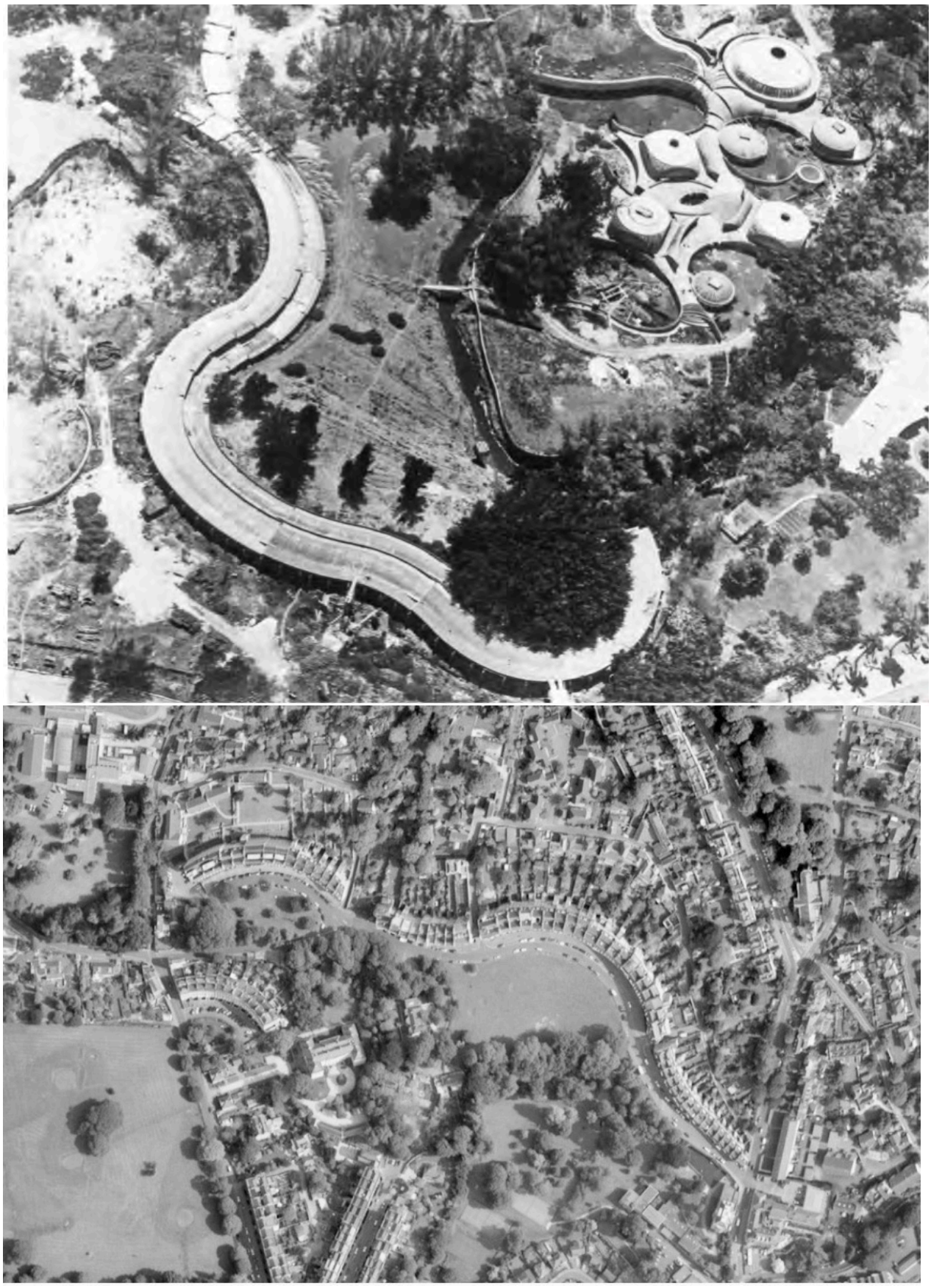


FIG 201 : Vue aérienne des Ecoles de danse classique et de musique. Source: Photographie Paolo Gasparini.
FIG 202: Vue aérienne de Bath. Source inconnue.

lon Gonzalez et Matamoros Tuma, ses contributions sont encore valables aujourd'hui dans divers domaines de l'enseignement du design[669].

Gottardi s'exprime lors d'un entretien mené par Manuel Cuadra au sujet de l'expérience des écoles d'art et des différents qui existaient entre les trois architectes du projet :

> Nous avions une formation complètement différente, je suis diplômé de l'IUAV, Garatti du Polytechnique de Milan et Porro de La Faculté de La Havane. Nous avions des expériences différentes et des personnalités différentes mais nous étions d'accord sur un certain nombre de choses, comment faire une architecture ouverte en communication avec la nature, que celle-ci pénètre l'architecture. Au sujet des matériaux, nous ne pouvions pas compter sur ceux qui concernaient l'importation. L'unique matériau sur lequel nous pouvions compter était la terre. Avec elle, nous avons construit le bâtiment réemployant la technique de la voûte catalane.[670]

Si les trois architectes de cet ensemble ont des personnalités différentes, ils s'accordent pour la réalisation d'une architecture ouverte héritée de leur expérience auprès de Carlos Raoul Villanueva. S'y ajoutent le fort sens plastique de Porro, le sens lyrique de Garatti et le raffinement architectonique de Gottardi. Cette architecture ouverte est en communication avec la nature. À Rogers, ils empruntent le concept de *preesistenze ambiantale*[671]. La référence commune est l'architecture des jardins et le thème de l'eau qui va de l'architecture arabe des *Mille et une nuits*, aux jardins à la française avec leurs pavillons, à l'Anglaise avec leurs grands parcs et leurs serres et jusqu'à l'architecture méditerranéenne et les jardins de Capri. Garatti s'inspire de *Bath et* de la courbe de *Landsdown Crescent* pour traiter le relief du terrain de son école de musique mais également de la Bibliothèque Sainte Geneviève de Labrouste pour l'architecture [FIG 198, 201, 202]. Selon Garatti, ils utilisent pour la conception des projets la même méthode utilisée avec leurs étudiants de Caracas. Les formes, les espaces bien conçus, générant de l'émotion correspondent à ce qu'il recherchent mais il est également très important pour eux de tenir compte d'une série d'autres facteurs, que leurs projets ne soient pas qu'un pur jeu de formes et de beaux espaces. À Cuba, ils vivent une réalité, celle qui rend importante la population, sa façon de penser, ainsi que l'économie, les matériaux et l'idiosyncrasie: « L'architecture n'était pas qu'une question de formes[672] ».

---

669 Voir à ce sujet l'article de Alfonso González y Mabel Matamoros Tuma, « Impacto cultural de arquitectos europeos en la Cuba de los años sesenta » publié suite à la conférence *Presencias europeas en Cuba*, 2018, del Centro para la Interpretación de las Relaciones Culturales Cuba-Europa: Palacio del Segundo Cabo, http://segundocabo.ohc.cu/2020/09/04/impacto-cultural-de-arquitectos-europeos-en-la-cuba-de-los-anos-sesenta/.

670 Manuel Cuadra, *La Arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018, De primera mano, entrevistas con sus protagonistas,* Kassel University Press, 2019, p. 25.

671 Voir à ce sujet la thèse de Maria Jose Pizzaro, *En el límite de la arquitectura-paisaje, Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana,* Université polytechnique de Madrid, et l'ouvrage publié par la suite *Escuelas nacionales de Arte en La Habana: Paisaje, materialidad y proceso , Editorial Rueda,* 2017.

672 Voir à ce sujet l'entretien de Roberto Gottardi par Manuel Cuadra publié dans l'ouvrage *L'arquitectura de la Revolution cubana, De primera Mano,* 2019, p. 75.

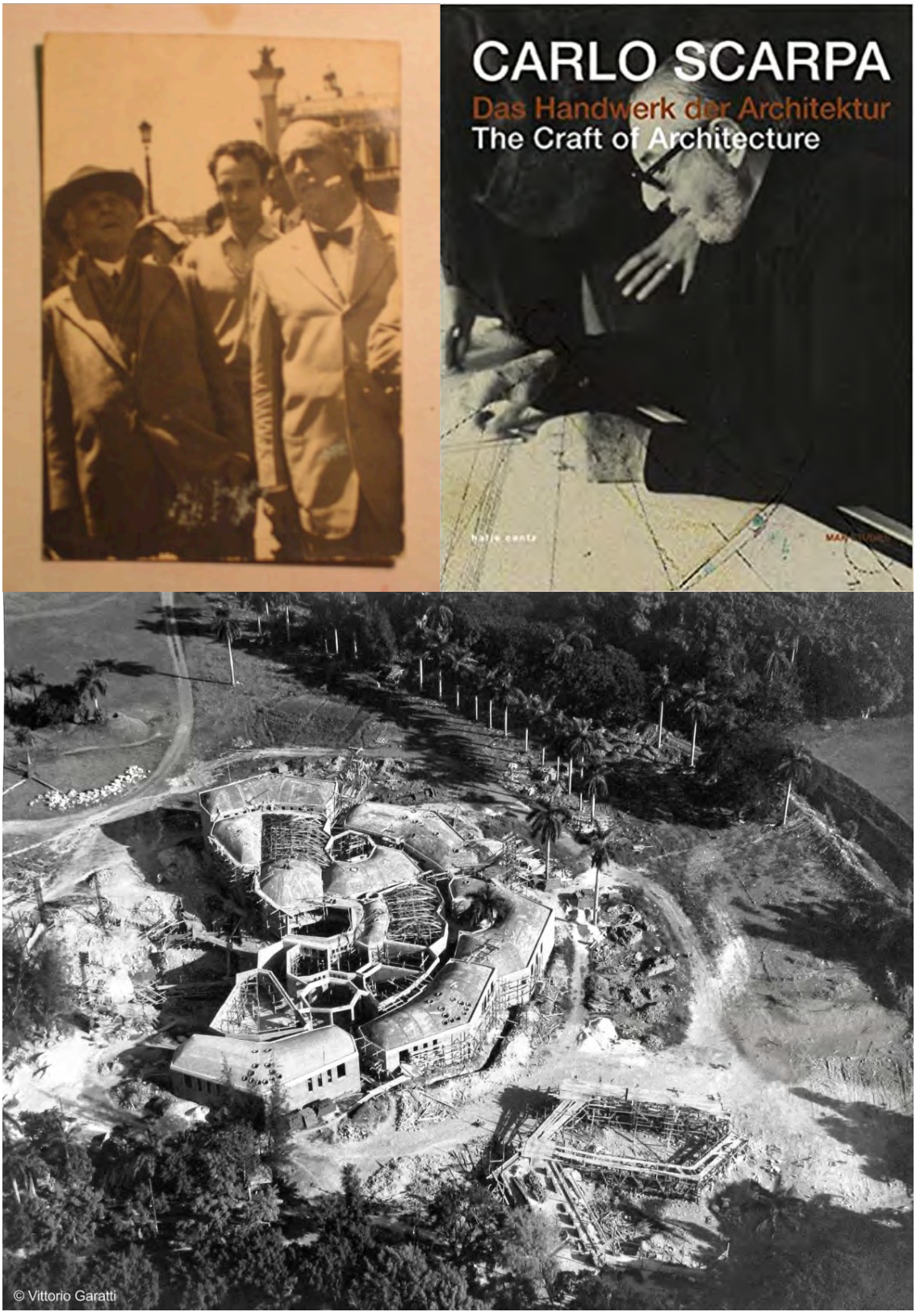


FIG 203 : Robert Gottardi, à Venise en 1951, avec Frank Lloyd Wright . Source: Archives Roberto Gottardi. *Arquitectura Cuba,* n. 338, pp. 8-31.

FIG 204 : Première de couverture d'une publication à laquelle a participé Roberto Gottardi sur son mentor Carlo Scarpa. Source : Tadao Ando (Auteur), Mario Botta (Auteur), Roberto Gottardi (Auteur), Peter Noevi (Auteur), *Carlo Scarpa, The Craft of Architecture*, Hatje Kantze, 2004.

FIG 205 : Ecole de Théâtre en construction. Source: Archives Roberto Gottardi. *Arquitectura Cuba,* n. 338, pp. 8-31.



FIG 206 : Gottardi, R. (1998). El arquitecto y su obra. Roberto Gottardi: pensamiento, obras proyectos, *Arqu* (1998). El arquitecto y su obra. Roberto Gottardi: pensamiento, obras y proyectos, *Arquitectura Cuba,* n. 338, pp. 8-31.

III.II.III L'enseignement pratique : la leçon de Gaudi et l'atelier échelle 1

Même si la signification de l'architecture est un préalable à la méthode de conception, il n'en reste pas moins qu'ils se posent le problème de la caractérisation de la fonction, des matériaux et des techniques de construction. D'après Vittorio Garatti chargé de l'école de théâtre, Porro qui supervise les projets des cinq écoles, souhaite définir la fonction avec précision : « Ricardo Porro insistait pour caractériser le spectacle, alors avec ses étudiants, nous étions allés voir de quelle façon les acteurs travaillaient[673] ».

D'un point de vue constructif, le choix des matériaux est également primordial dans ce projet. Une grande quantité de plans et de croquis est nécessaire du fait du progrès lié aux oeuvres dont les formes sont inhabituelles et complexes et de l'adaptation aux contraintes techniques. Heriberto Duverger témoigne:

> L'atelier de projet sur site permet le flux constant de documentation vers les constructeurs de ces ouvrages Il était courant de rencontrer un étudiant, plan à la main, traversant le terrain de golf en direction du chantier. Nous nous déplacions afin de livrer un dessin, revoir un détail ou clarifier tout doute. Lorsqu'Emma est arrivée, nous l'entendions dans la nature environnante de ce paysage magique chantant toujours un air d'opéra. Elle était une apparition sonore. Elle profitait de ces allers-retours pour répéter certains de ses personnages sur scène. En plus de l'école d'architecture, elle appartenait au théâtre lyrique de La Havane[674].

Selon David Bigelman[675], les étudiants sont chargés de fabriquer des maquettes d'études en bois [FIG 208], de dessiner les détails de construction ou de contrôler les oeuvres à mesure que les voûtes se construisent, alors que la plupart du temps, les plans ne sont pas terminés. Les étudiants réalisent également des maquettes en plâtre dans l'ancien local du *Club House* de golf, suivent les chantiers et participent parfois à la construction.

En ce qui concerne les matériaux, les architectes doivent s'adapter à l'embargo américain puisqu'ils ne peuvent compter sur aucun matériau importé, notamment l'acier. Ils décident alors d'employer la terre cuite et de créer un atelier échelle 1 pour la réalisation des voûtes et font appel au fils d'un ouvrier de Gaudi[676] afin de former quatre vingt travailleurs cubains durant huit mois. Cet atelier échelle 1[FIG 208,209,210] est particulièrement pédagogique et instructif pour les étudiants qui travaillent sur les projets des écoles mais pas uniquement. Cette école est fréquentée par tous les étudiants des ateliers du *MiCons* pour d'autres projets et en ce sens, elle est novatrice et rayonne dans tous les projets qu'ils concernent l'enseignement ou le logement. De fait, à partir d'éléments architectoniques novateurs issus de leur créativité mais aussi traditionnels avec l'emploi des portiques et des voûtes catalanes et l'emploi

---

673 Manuel Cuadra, Entretien de Vittorio Garatti, *De primera Mano*, *op.cit,* 2017.

674 Giuli/Duverger, Tome III, p.

675 David Bigelman, « Lieber Meister », *Encuentro de la cultura cubana*, *op. cit,* p. 49.

676 Appelé à Cuba pour la restauration d'un couvent, Gumersindo n'a plus de travail puisque les religieuses du couvent sont expulsées de Cuba à la Révolution. Fernando Garcia, *La Vanguardia* 13 Février 21.

de la terre cuite[677] vient s'écrire un manifeste à la fois architectural et pédagogique dans la mesure où Porro utilise son chantier à des fins éducatives à la fois théoriques et pratiques. Vittorio Garatti se souvient des débuts de l'Atelier échelle 1 :

> C'était quand nous étions allés au ministère de la Construction. Il y avait un grand patio où un vieux maçon travaillait sur les voûtes et les charpentes en briques. Les pièces n'étaient faîtes qu'avec de la brique, sans armature. C'était la technique de la voûte catalane, largement utilisée par les modernistes. Nous l'avons vu et nous avons dit : « C'est notre homme ! »[678].

Cet homme, c'est Gumersindo et c'est lui qui a appris la technique de son père maçon pour Gaudi[679]. Cette transmission de savoir est salvateur pour la construction des écoles. Le système a été largement utilisé par les modernistes, José Luis Sert puis Le Corbusier (Maison Jaoul 1953) l'adaptant à des formes plus simples ou encore Eladio Dieste à des formes plus complexes[680]. Ainsi, grâce aux enseignements de Gaudí qui ont permis la construction de grandes voûtes sans aucune armature, les architectes et leur équipe peuvent élever les bâtiments de ces écoles, sans nul doute éclairés par l'apport des modernes.

Ce qui est notable enfin, c'est qu'il existe une véritable synergie entre les architectes, les constructeurs, les ouvriers, les designers et les étudiants et qu'il y a une véritable participation collective à ces projets. Trois cent personnes travaillent sur le site. Les architectes parlent librement aux ouvriers et c'est la même chose pour les étudiants. Il règne une ambiance extraordinaire sur la chantier puisque les étudiants des écoles d'art arrivés dés 1962 « dansent régulièrement sur l'herbe autour des projets en construction[681] ».

> La réaction des ouvriers était intéressante. Je me souviens que j'avais pris les plans et les maquettes afin de leur montrer les projets. Je voulais qu'ils participent réellement à ce qu'ils étaient en train de construire. Ils se sont rendus compte que ces écoles étaient construites pour leurs enfants. Ce n'était pas comme si ils construisaient pour des riches. Leur participation et enthousiasme étaient importants. C'était le cas également avec les étudiants. Il y avait une réelle amitié qui s'est établie entre les architectes, les ouvriers et les étudiants qui aidaient à la construction d'un mur ou d'une fondation. Le travail volontaire à cette époque était naturel, spontané sans aucun sentiment d'obligation[682].

---

677 Araguas Philippe. L'acte de naissance de la *Boveda Tabicada* ou le certificat de naturalisation de la « voûte catalane ». In: *Bulletin Monumental*, tome 156, n°2, année 1998. pp. 129-136.

678 Manuel Cuadra, Entretien de Vittorio Garatti, *op.cit*, p. 81.

679 Voir à ce sujet Paradiso, M. / Galassi, S. / Garuglieri, S. (2021): The Catalan vaults of Roberto Gottardi's School of Theater in Havana: Some discoveries on the construction technique. Présenté pendant: Seventh International Congress on Construction History (7ICCH), Lisbon, Portugal, 12-16 July 2021, pp. 206-213. https://doi.org/10.1201/9781003173434-131

680 Voir à ce sujet et pour aller plus loin le Colloque « construire en voûte catalane aujourd'hui » organisé à l'ENSA Paris-Belleville le 23 mai 2024.

681 Entretien de Roberto Gottardi in John Loomis, *Revolution of forms, op.cit*. p. 34.

682 *id*. p. 34.





FIG 207 et 208 : photographie des étudiants participants au projet des écoles d'art. Parmi eux, Ricardo Porro à l'extrême droite, David Bigelman au premier plan à droite, José Mosquera (lunettes noires). Source: Archives José Mosquera. FIG 207 : Roberto Gottardi à droite avec des étudiants et des ouvriers devant l'atelier de maquettes en bois. Source: Archives Vittorio Garatti.







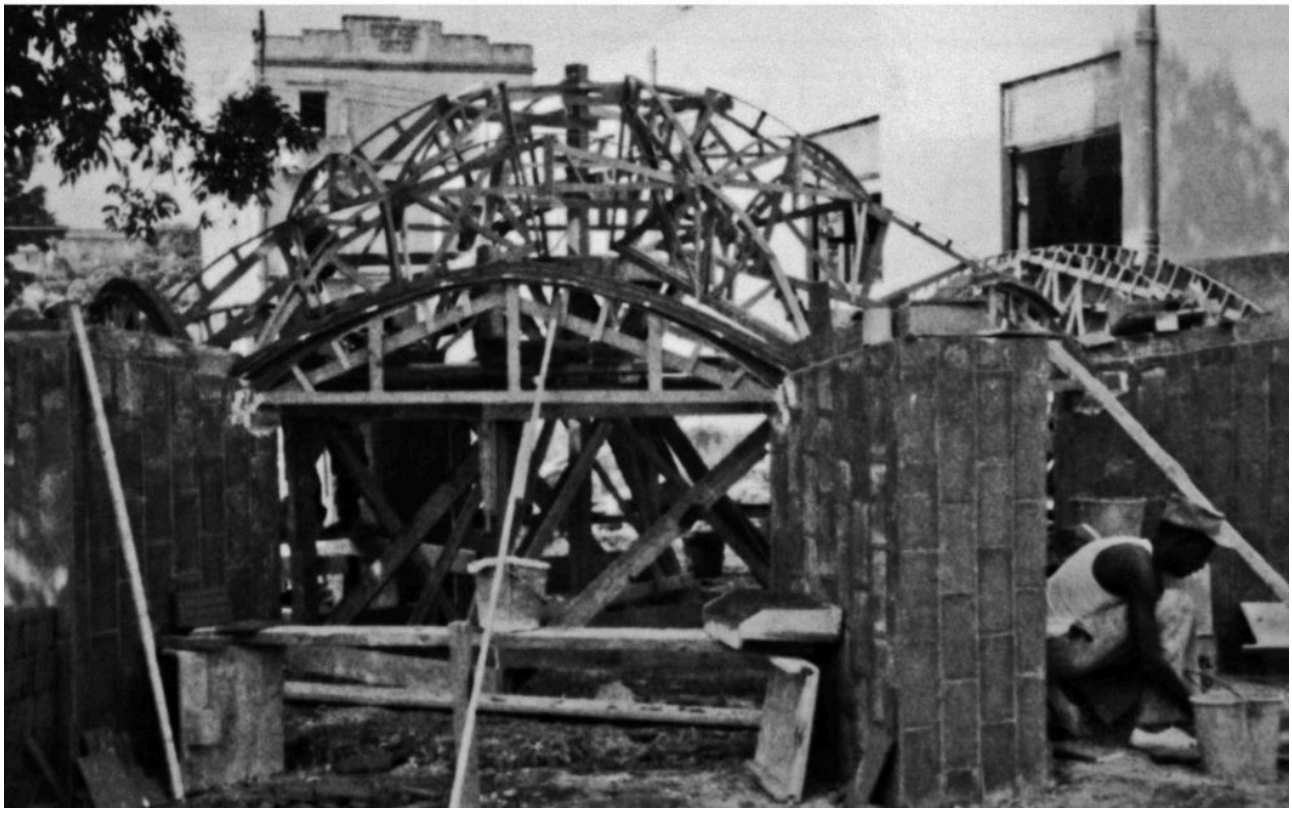


FIG 208, 209 et 210 : Page de droite et gauche. Photographies conservées dans les archives de l'Institut supérieur d'art de Cuba (ISA) montrant un atelier d'enseignement et des essais à petite échelle de la technique de voûte catalane. La légende originale de José Mosquera se lit comme suit : « Banc d'essai. École pour apprendre la technique constructive » Source: Del Curto, Davide, and Sofia Celli. 2021. "The Treachery of Images: Redefining the Structural System of Havana's National Art Schools" *Sustainability* 13, no. 7, p. 7.



FIG 211 : La cour du patio du Ministère de la Construction où les maçons réalisent des voûtes catalanes. Photogramme du film d'Agnès Varda *Salut les Cubains* de 1963. Sources : Archives de Vittorio Garatti et Exposition au Centre Pompidou Paris du 11 novembre 2015 au 1er février 2016.

De la même façon, Garatti se souvient que le chantier ne pouvant jamais être interrompu, « une soirée avait été organisée avec les étudiants, de la nourriture avait été distribuée afin de ne pas interrompre le chantier et des étudiants jouaient de façon continue de la musique afro-cubaine [683]». La participation de tous les acteurs est par ces témoignages indéniable.

L'enseignement de Ricardo Porro, de par sa capacité à relier théorie et pratique, de par son ouverture à différents participants y compris les futurs usagers, de par son atelier échelle 1 a contribué à rendre inédite cette école liée à la construction d'un des projets les plus novateurs de la Révolution cubaine. Un autre aspect de cet enseignement est la relation qu'ont entretenu les architectes et les étudiants avec la designer Clara Porset ayant des liens étroits avec le *Bauhaus.*

III.II.IV Les apports du Bauhaus : collaboration avec la designer Clara Porset

Ricardo Porro collabore avec Clara Porset pour dessiner les meubles de l'école de danse moderne et celle d'arts plastiques. Une des étudiantes de l'architecte travaille avec eux sur ce projet. Cubaine, Porset est diplômée des Beaux Arts où elle a étudié de 1928 à 1931 avec l'architecte Henri Rapin. À la fin de ses études, elle entreprend un voyage et passe un temps au *Bauhaus* où elle suit les cours de Hannes Meyer et de Joseph Albers. De retour à La Havane, elle continue d'avoir une correspondance avec chacun d'eux. Gropius lui recommande d'aller aux Etats-Unis suivre un cours de *Basic design* au *Black Mountain College* en Caroline du Nord, ce qui lui permet d'avoir une approche du design moderne. Elle entreprend un travail théorique sur la maison tropicale et donne une conférence sur ce thème le 22 mai 1931 à l'école d'architecture de La Havane intitulée « *Contemporary Interior Decoration: Its Adaptation to the Tropics* ». Elle émigre en 1935 à Mexico du fait de l'instabilité du pays et rencontre Barragan avec qui elle collabore ainsi que Diego Rivera et Frida Kahlo. En 1960, Fidel Castro lui demande de revenir à Cuba créer les meubles pour le
nouvel Institut d'éducation Camillo Cienfuegos, ce qui représente la totalité des tables et des chaises pour 5000 étudiants. C'est après cette commande qu'elle collabore aux écoles d'art avec Ricardo Porro de 1961-1965 afin d'en créer les meubles[684] [FIG 212,213,214,215]. Elle fonde à Cuba l'*Institut supérieur de design* où Heriberto Duverger[685], étudiant de Porro, travaillera, enseignera pour devenir ensuite designer. Porset suite à l'alliance de Castro avec les Soviétiques retourne à Mexico dès 1963 et devient professeur à l'école d'architecture. Elle conçoit des meubles basés sur les meilleures traditions du mobilier colonial cubain, avec des formes courbes, du travail de l'osier et des tissus

---

[683] Vittorio Garatti, « *Le scuole nazionale d'arte di Cubanacan, 1961-1963 » in Architettura e istruzione a Cuba »,* Fiorese, Mila, CLUP, 1980, p. 63.

[684] Muxi, Zadia, « *Clara Porset 1895-1981* ». One day an architect, April 11, 2015.

[685] Giuli/Duverger, Tome III.



FIG 212 : Clara Porset, Fidel Castro et Vilma Espin (épouse de Raoul Castro) *circa* 1962.Photo by Sergio Besani, courtesy La Jornada, jornada.unam.mxb Source: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM
FIG 213 et 214 : Meubles de la Casa Galvez, Luis Barragan/Clara Porset.



FIG 215 : exposition des meubles de l'école d'Arts plastiques et de danse de La Havane. factoria habana presents 'the eternal return' of clara porset for the havana design biennial 2016 Source: © designboom https://www.designboom.-com/design/clara-porset-factoria-habana-havana-design-biennial-the-eternal-return-05-26-2016/

En 1963, Porset témoigne : « Je pense que Castro n'a pas oublié que c'est moi qui ait réalisé le premier meuble cubain dans la *Sierra Maestra*, que je lui ai personnellement livré le mobilier de cette école extraordinaire*, Cubanacan* ni qu'il ait oublié ma tentative avec le Che de créer une école de design industriel [686]». Cette collaboration entre Ricardo Porro et Clara Porset vient s'inscrire dans l'ouverture de l'atelier des écoles d'art.

III.III Du Congrès de l'UIA en 1963 [FIG 216,217,218] à La Havane à celui de Paris en 1965 : ouverture vers la France

III.III.I Le Congrès de l'UIA en 1963 : « l'architecte d'un monde nouveau [687]»

Parmi les personnalités qui ont joué un rôle de premier plan dans le Congrès figuraient Ricardo Porro et Fernando Salinas (1930-1992) : le premier, chef de l'équipe du projet des écoles d'art ; le second, professeur de la Faculté et nommé Rapporteur général du VII Congrès de l'UIA. Compte tenu de la surprise et de l'admiration suscitées par les écoles d'art – les deux écoles de Porro presque terminées et donc ouvertes aux visites –, les professionnels et critiques de renom qui participent à l'événement veulent être accompagnés par l'auteur, pour comprendre comment un petit pays avec peu de ressources pouvait constituer un ensemble d'une telle envergure et d'une telle créativité esthétique. Cela a facilité la diffusion internationale rapide des œuvres dans les magazines d'architecture, à travers les écrits de Graham Greene, Marc Gaillard, Diana Rowntree, Alain Jouffroy, Michel Ragon, et qui dans certains cas ont été appuyés par des photos impressionnantes du photographe le plus réputé d'Amérique latine, Paolo Gasparini[688]. Roberto Segre avance que « Porro n'était pas particulièrement investi dans le thème social du Congrès mais jouait un rôle dans la communication avec les architectes de l'Europe de l'Ouest [689]».

Certaines circonstances viennent gâcher l'enthousiasme de Ricardo Porro, Vittorio Garatti et Roberto Gottardi. En décembre 1961, les écoles de Ricardo Porro sont déjà bien avancées, celle de Roberto Gottardi connaît des retards puisque l'école d'arts dramatiques n'a plus de directeur et qu'il est face à un programme qui change continuellement ce qui ralentit le projet. Le projet d'école de ballet de Vittorio Garatti avance bien mais l'école de musique subit également des ralentissements. La conception n'avait débuté qu'en septembre 1961 et la construction en Janvier 1962. Ainsi, Un tournant s'opère

---

[686] Muxi Zadia, *id.*

[687] Fidel Castro, Discours prononcé par le commandant Fidel Castro Ruiz, premier ministre du gouvernement révolutionnaire et premier secrétaire du Parti Uni de la Révolution socialiste en clôture du VII Congrès des Architectes, théâtre de la CTC, 3 octobre 1963, Département du Gouvernement révolutionnaire, 1963, http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f031063e.html.

[688] Roberto Segre, « UIA 1963 y los 60 », *Arquitectura y Urbanismo* vol. XXIV, N° 3/2003. Parte 3 .

[689] Roberto Segre, *id.*



FIG 216 : Conférence au Congrès de l'UIA. Source: image tirée du film sur le Congrès de l'UIA.

en octobre 1962 avec la crise des missiles, les projets ne faisant plus partie des priorités du gouverne ment. Les ouvriers et les étudiants sont employés à d'autres projets du *MiCons*. Cette aventure prend fin alors que seules les deux écoles de Porro sont quasi terminées. Les étudiants peinent à trouver du travail après leur diplôme. David Bigelman témoigne :

> L'âge d'or s'est brisé brusquement à la fin de 1962, quand les intrigues des ennemis du maître – je n'imaginais pas qu'elles étaient aussi importantes – l'exclurent de l'enseignement de l'architecture et plus tard des projets des écoles d'Arts plastiques et de danse moderne, quasi terminées[690].

La politique, l'économie avec les effets de l'embargo punitif des États-Unis sur Cuba ayant débuté après 1961, les rivalités professionnelles et la favorisation de la standardisation de style soviétique par rapport à la conception individualiste que représentaient les écoles d'art, mettront un terme au travail en 1964. David Bigelman se souvient que durant les années suivantes, Ricardo Porro offrait généreuse-ment à un petit groupe d'étudiants, la possibilité de poursuivre les cours chez lui, dans sa maison située à Miramar, en proposant des thèmes de projets qu'il critiquait une fois par semaine. L'hospitalité de sa femme Elena et de Ricardo Porro, la superbe collection d'art contemporain de la maison, sa biblio-thèque à disposition et parfois les repas dans ces moments là très frugaux mais préparés par le maître en personne représentaient un cadre idéal pour la poursuite de cette école *sui generis*.

Une hostilité croit envers les projets qui vient du milieu enseignant et plus particulièrement de l'historien et critique d'architecture Roberto Segre[691]. L'oeuvre est marginalisée. Pourtant, les écoles d'art seront saluées par la critique internationale. À partir de 1963, des architectes et intellectuels du monde entier viennent voir les écoles (Agnès Varda, Claude Parent, André Bloc, Alberto Moravia, Ber-nard Kouchner, Roland Castro, etc) à l'occasion du Congrès de l'UIA dont le thème est *L'architecture dans les pays en voie de développement*. Un ouvrage sur toute l'histoire de l'architecture cubaine est publié, remis à tous les participants écrit par l'espagnol Joaquín Rallo, qui a obtenu son diplôme de troisième cycle à Yale et est venu à Cuba avec Gottardi, Garatti et Baroni, tous amenés par Ricardo Porro. Toutes les photos étaient de Gasparini montrant des vues spectaculaires de toute l'île, d'en haut, d'en bas, de près, de loin. L'ouvrage de Carpentier, *La Cité des colonnes*, contient de magnifiques photos de lui.

Le Congrès de l'UIA est le tournant qui donne naissance à l'idée d'un nouvel architecte et Ri-cardo Porro ne correspondait plus à cette nouvelle définition. La rencontre internationale d'étudiants et de professeurs d'architecture, le discours enflammé d'Ernesto Che Guevara, le thème du Congrès, les expositions d'architecture, le pavillon de Cuba et les résultats du concours pour le Monument de la vic toire de la *Playa Giron* sont les éléments qui caractérisent ce Congrès et qui sont sensés amener les archi-tectes et les étudiants à devenir des acteurs de leur temps. D'autre part, le processus de modernisation

---

690 David Bigelman, *id.* p. 50.

691 Roberto Segre prendra la place de Ricardo Porro comme enseignant à l'école d'architecture quand celui-ci s'exilera en France.



FIG 217 : Pierre Vago et Fidel Castro président le Congrès de l'UIA. Source: Film archivé à la *National library of Scotland.*
FIG 218 : Participation à l'Union internationale des architectes : vues de Fidel Castro, Sir Robert Matthew et Pierre vago à la tribune du VIIe congrés de La Havane en 1963 (extrait de la revue UIA, n°49, mai 1968, page 21). Source: Archives Pierre Vago (IFA)Identifiant projet VAGPI-PP-07 Cote article 64 IFA 350/2

académique fait partie d'une modernisation culturelle plus ample. Les Congrès de l'UIA favorisent l'échange sur des sujets comme l'éducation, la pratique professionnelle et les concours. Leur mission est de permettre la confrontation des idées et des concepts, partager les expériences, amplifier les connaissances, et apprendre des différences. Le *Collège des Architectes* de Cuba avait sollicité de l'assemblée de l'UIA à Lisbonne en septembre 1959 le droit d'organiser un congrès à La Havane, honneur qui lui avait été accordé en 1961. Antoine Grumbach présent avec son ami Roland Castro témoigne :

> Grâce à un bateau affrété par les cubains, tous les étudiants architectes d'Europe ont pu rejoindre le congrès. C'était incroyable de voir un bateau plein d'étudiants arriver à Cuba pour débattre ensemble sur la politique de l'architecture ! En même temps, j'ai eu la chance de participer à un espèce de séminaire secret dans lequel nous n'étions qu'une vingtaine parmi les deux milliers de jeunes architectes présents sur l'île ! Lors de cette rencontre en petit comité, on nous parlait de l'impérialisme technologique américain et de la façon dont les architectes devaient s'en emparer au service du peuple… Bon, cette petite escapade m'a valu à mon retour une arrestation par les forces de l'ordre françaises qui pensaient que j'agissais contre la France. J'ai été retenu pendant 4 heures à l'aéroport pour m'expliquer. Un véritable laboratoire de l'enseignement était alors en création. il commençait à y avoir une conscience qui se construisait sur l'idée de changer les enseignements en architecture.[692].

C'est le professeur Bukminster Fuller qui crée cette rencontre de Professeurs et d'étudiants, avec pour thème l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme. Le Congrès est organisé pour la première fois en Amérique, dans un pays du Nouveau Monde. Les principaux critiques d'architecture du moment sont présents. Cet événement est couvert par la Revue *Arquitectura Cuba* [FIG 219] mais également par *Casabella*, *Architecture d'Aujourd'hui, Architectural Review, Urbanistica* et *Zodiac*[693]. Entre le 27 et le 29 Novembre 1963, avec 430 architectes étrangers dont 388 étudiants et 432 cubains dont 388 étudiants débute la première rencontre internationale. Ce sont 17 écoles d'architecture qui représentent 43 pays avec une présence très importante d'intellectuels marxistes.

Selon Fidel Castro et Che Guevara, l'organisation de l'enseignement de l'architecture ne répondent qu'aux intérêts de la classe dominante et les cours donnés doivent être en relation avec les réalités économiques, sociales et politiques. D'autre part, l'atelier doit synthétiser ces principes en revendiquant la fonction spécifique de l'architecte qui est de créer les milieux où se développe la vie humaine. Le message du Che caractérisant l'homme nouveau est sans ambiguïté, expliquant le rôle technique et politique que le nouvel architecte doit adopter en tant que professionnel engagé. Ces paroles font une profonde impression sur les délégués étudiants, ou du moins cela semble être vrai pour Renato Nicolini, membre de la délégation italienne, qui, après la fin du VIIe Congrès, déclare dans un séminaire donné à l'*Institut des architectes* de Rome :

---

[692] Antoine Grumbach, *L'architecte Antoine Grumbach nous dévoile ses prémices de mai 1968, Lumières de la ville.net, mai 2018*. https://lumieresdelaville.net/larchitecte-antoine-grumbach-devoile-premices-de-mai-68/

[693] Grosman, M. (Dir.) (1963). *El Congreso de la UIA, La Habana, 1963. Obrador, 1,* p. 53.



FIG 219 : Première de couverture de la revue *Arquitectura Cuba* de janvier-février 1964. Sessions de travail du Congrès de 1963. Résultats du concours du monument de la Playa Giron, discours. L'article sur le Congrès est accompagné de nombreuses photographies. Celles-ci incluent des vues de l'est de La Havane, des écoles d'art, des exemples de logements urbains nouveaux et anciens, etc. Source: Revue *Arquitectura Cuba.* Janv-Fév 1964.

> Dans l'histoire de la recherche architecturale moderne, les sources autorisées recourent fréquemment à l'exhortation à bien distinguer idéologie, économie et société, d'une part, et l'exercice« pur et désintéressé » de la profes-sion, d'autre part. Une telle exhortation conduit évidemment à éviter l'analyse des rapports entre science, recherche scientifique et société. Cette analyse a été abordée lors du dernier Congrès international des étudiants et professeurs d'architecture, notamment en ce qui concerne le lien entre éducation (préparation des techniciens, formation culturelle, etc.) et structure sociale[694].

Les thèmes de travail sont la planification régionale et sa relation avec des cas existants, Le logement et son déficit, les unités de voisinage – une maquette de la nouvelle unité de voisinage de *La Habana del Este* est construite spécialement pour ce congrès – , la question de leurs normes et de leurs formes, et enfin les techniques constructives en relation avec le reste.

> on a soutenu à un moment donné qu'il fallait abandonner le système d'effort personnel et d'entraide qui avait été utilisé pendant les premières années de la Révolution à Cuba pour éradiquer les quartiers insalubres, alors qu'il a été calculé – avec une froideur schématique – que seulement si il y avait un nombre suffisant d'usines de préfabrication, il serait possible de s'attaquer au problème. La véritable solution de la question peut être entrevu si tout est considéré en termes de processus historique; et surtout, si l'on analyse les situations réelles de chaque pays à un moment donné, et leurs possibilités réelles et concrètes de construire des maisons. Pas si l'une ou l'autre des solutions techniques opposées est simplement qualifiée de "romantique" ou de "progressiste" en soi, hors du temps et de l'espace[695].

Cette situation disperse les aspects strictement liés à l'architecture, dans une recherche de l'interdisciplinarité, abordant les problèmes de l'économie, de la politique et de la sociologie énonçant cette idée que :

> Afin que le Congrès puisse donner une image complète de la réalité sociale, il aurait été intéressant d'avoir l'apport de certains courants de l'urbanisme contemporain et de la pensée architecturale comme celui de Team 10, le groupe japonais *Metabolism,* Tange, Khan, Fuller et d'autres. Les situations évoquées laissent une contribution précieuse, surtout parce qu'elles sont des expressions directes des politiques de logement et d'aménagement d'un nombre considérable de pays et parce que ces politiques et leurs résultats de conception sont soumis à toutes les conditions historiques réelles, qui ne sont presque jamais optimales et qui ne sont pas présentées aujourd'hui de manière simple[696] (Molina et Vedia, 1964/65, p. 26)

Ce que Molina et Vedia semblent avancer, c'est que l'ouverture à d'autres expériences n'est pas suffisant lors de ce congrès.

À son tour, Fidel Castro, à la suite du discours du Secrétaire du Congrès, Pierre Vago, et de celui de l'architecte et enseignant, Fernando Salinas qui lit le rapport d'une étude approfondie des Sessions Nationales de l'UIA, prononce un discours de clôture intitulé *Architectes d'une société et d'un monde nou-*

---

694 R. Nicolini, Estate romana. 1976-985. Un effimero lungo nove anni, Siena, Sisifo, 1992, pp. 19-20.

695Molina y Vedia, J. M. (1964/65). » Estudio de las ponencias. » *Obrador,* 3, p.21.

696 *id.p.*26.

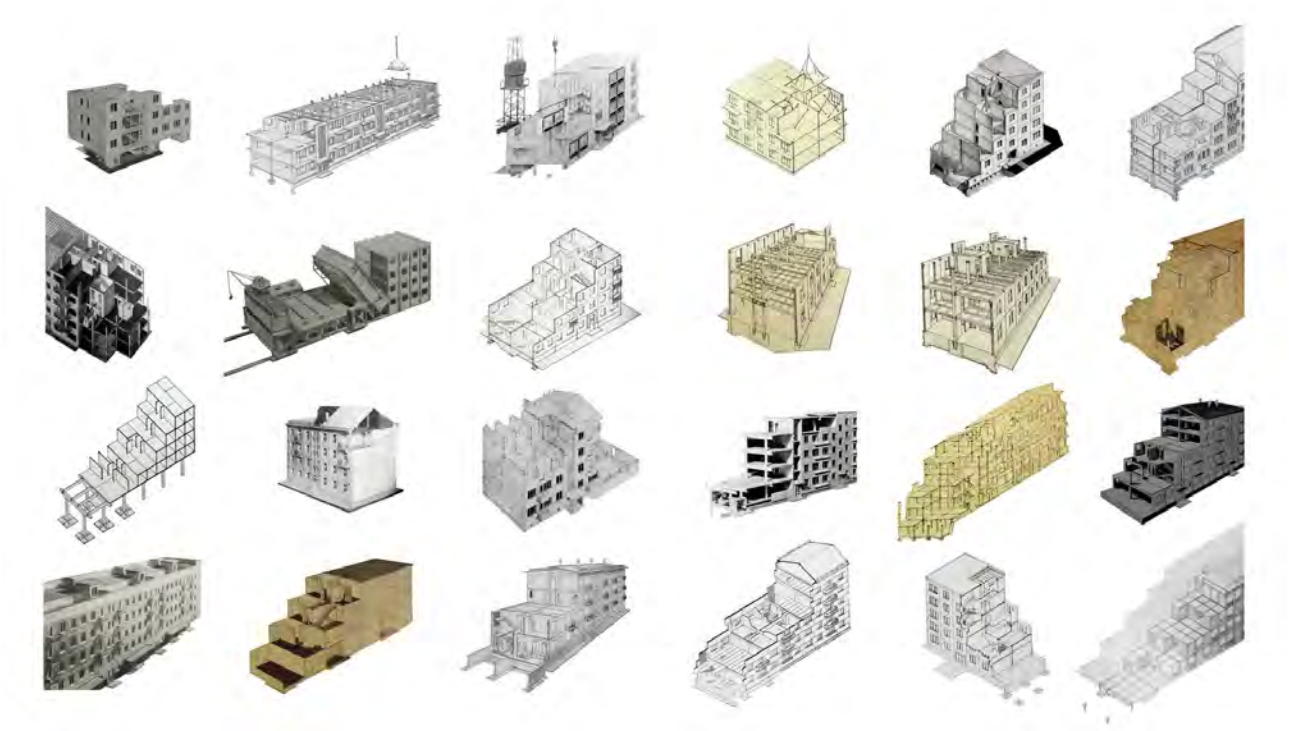




FIG 220 : Axonométries de constructions préfabriquées. Source: revue *Arkhitektura SSSR*, de 1956 à 1962 (volumes 4-9). W.A7935 in Pedro Alonso et Hugo Palmarola, *Panel*, Architectural Association, Londres, 2014.
FIG 221 : Ouragan de 1963. Source: Alonso, Palmarola, *Panel,* 2014,p. 120-121.

veau[697]. Castro remporte l'assentiment de tous les délégués présents, de nombreux architectes, quelles que soient leurs conceptions idéologiques. Bien que des sujets tels que les architectes et les espaces verts, le logement, les villes agraires et les services sociaux aient passionné le public, c'est le premier d'entre eux qui a le plus d'impact, rappelant la nécessité des espaces verts et dénonçant le fait que la disparition des parcs publics soit liée à la spéculation foncière.

La réception de ce discours est importante. André Bloc, directeur de la Revue *Architecture d'Aujourd'hui* l'utilisera à l'occasion d'une conférence donnée à Paris[698]. Cependant, le numéro 330 d'*Arquitectura Cuba*[699]*,* relatant ce congrès est publié sous le nom de *Cuba construit,* phrase induite par les sponsors du Ministère de la Construction, qui rompt la continuité de la revue de l'Ordre des Architectes et sa compréhension internationale. En effet, l'objectif essentiel des jeunes et de plusieurs anciens architectes locaux, identifiés au processus révolutionnaire, est de montrer au monde les changements accélérés opérés au cours des quatre années du nouveau régime, malgré les difficultés créées par le blocus américain et la politique agressive des Etats-Unis, dont la principale initiative avait avorté à Playa Girón en 1961[700]. D'où l'importance accordée au concours pour le Monument et le Musée dont les projets présentés sont exposés sur les neuf étages du bâtiment *Retiro Odontológico* (actuel Institut supérieur d'éco nomie) [FIG 222]. Le projet d'une équipe polonaise est récompensé : les architectes Marek Budzynski, Andrzej Mrowiec ; l'ingénieur Wieslaw Szymanski ; la décoratrice Grazyna Boczewska et le sculpteur Andrzej Domanski, sont restés un an dans la capitale pour en dresser les plans, sans que le projet ne sera jamais construit. Andrzej Mrojweck devient alors le collaborateur de Ricardo Porro. Ils répondront à des concours, comme un projet de complexe hôtelier à San Sébastien en Espagne en 1965. Mrojweck suivra Porro à Paris et participera au concours après son arrivée en France en 1966 du Palais de l'air et de l'espace.

Ce qu'il faut saisir de ce moment, c'est que Fidel Castro semble se servir des écoles d'art et de ce concours comme d'une vitrine internationale mais ne souhaite pas qu'une telle architecture se réalise à nouveau. Bien qu'elle ait correspondu au moment romantique de la Révolution exacerbé par l'aura internationale qu'il a entrainé, à partir de 1963, il redonne une définition de la fonction d'architecte complètement différente de son discours de 1961 « *Parole aux intellectuels* » dans lequel il qualifiait les architectes d'artistes. Ce qu'il désire maintenant, ce sont des constructeurs qui utilisent ce que Kroutchiev va permettre, l'exploitation d'une usine de fabrication de maisons. Lors d'une conférence qui a eu lieu à La Havane le 15 mars 2011, au CUJAE (le centre universitaire José Antonio Echeverria), Hugo Palmarola témoigne :

---

697 Fidel Castro, Discours prononcé par le commandant Fidel Castro Ruiz, premier ministre du gouvernement révolutionnaire et premier secrétaire du Parti Uni de la Révolution socialiste en clôture du VII Congrès des Architectes, théâtre de la CTC, 3 octobre 1963, Département du Gouvernement révolutionnaire, 1963, http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f031063e.html.

698 Voir à ce sujet Pierre Vago, *1948-1998, UIA,* Paris, Les éditions de l'Epure.

699 Revue *Arquitectura Cuba,* n°330, 1965.

700 Voir à ce sujet Roberto Segre, « UIA 1963 u las 60 », *op.cit.*

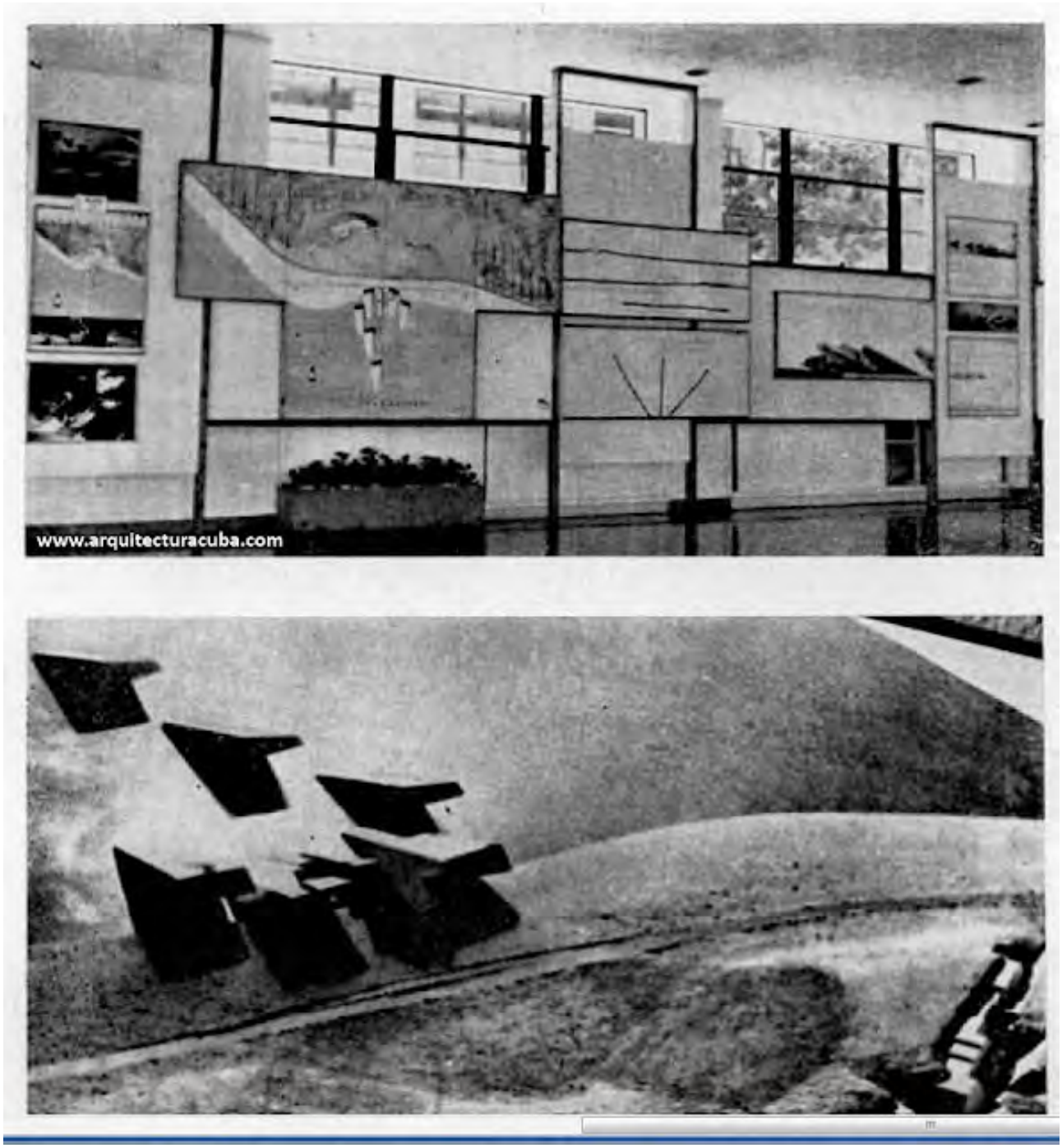


FIG 222 : Exposition des projets pour le monument et le musée de la Baie des cochons. Source: *Arquitectura Cuba* 330. Février 1964.

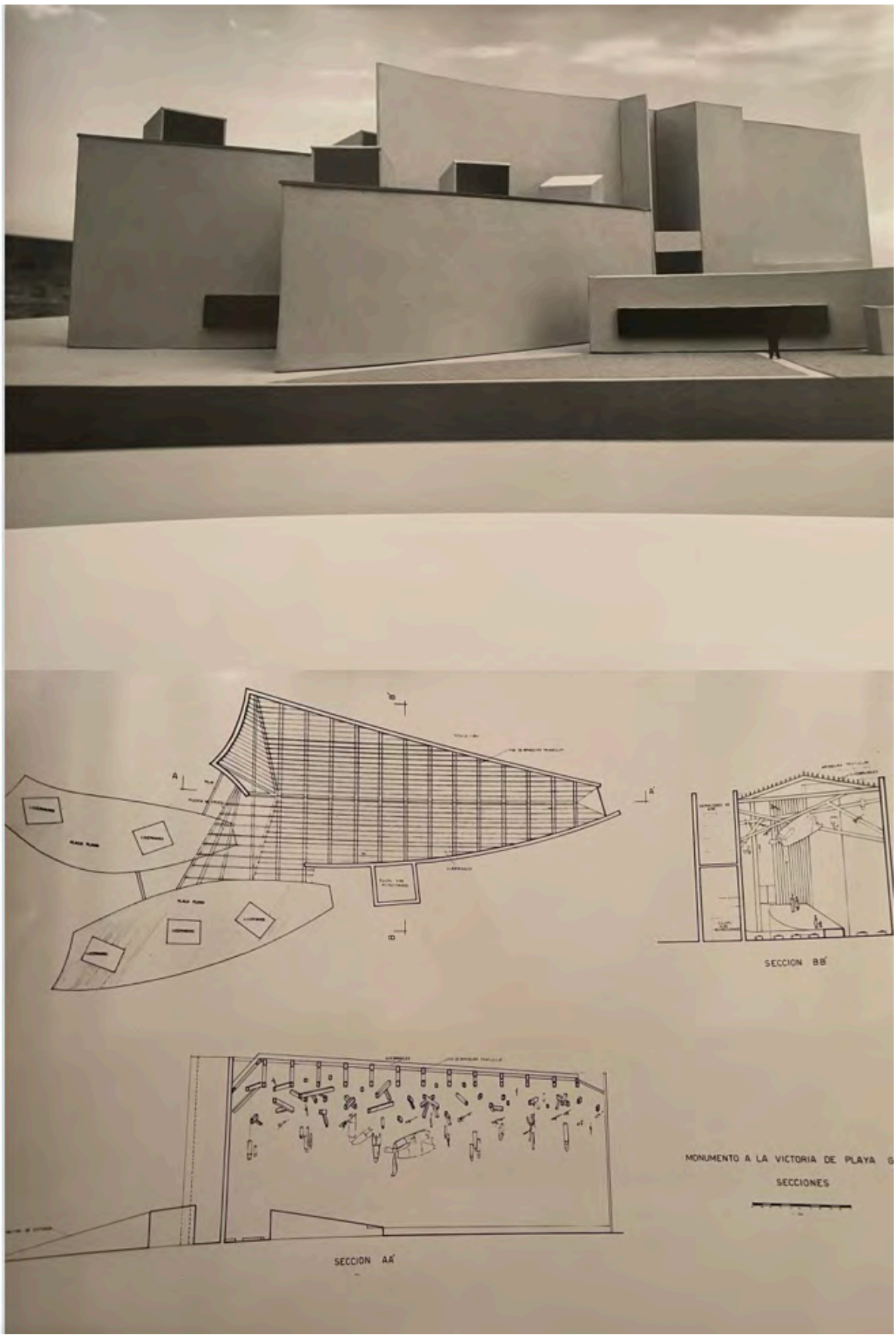


FIG 223 : Projet de Ricardo Porro. Plan masse et coupes. Maquette. Source: Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

> Au début du processus lié à la révolution cubaine, plusieurs projets de développement ont été interrompus par l'ouragan Flora (1963), qui a de toute évidence forcé l'État cubain à prendre une autre direction. Le pays entretenait alors déjà des relations très directes avec l'Union soviétique, et au moment où survint le cyclone, je me trouvais à Moscou où je suivais un cours sur la préfabrication. Cuba a alors envoyé en Union soviétique un documentaire sur la catastrophe, qui fut projeté dans notre ambassade à Moscou pour Nikita Khrouchtchev et sa fille. Dans un geste de solidarité avec Cuba, Khrouchtchev proposa de faire don d'une usine de fabrication de maisons, qui atteindrait un taux de production de 1 400 à 1 700 logements par année – ce fut la structure I-464. Les problèmes survinrent ensuite, car les maisons étaient conçues pour un contexte russe. Aussi, Cuba créa une commission chargée d'étudier et d'améliorer le design et les conditions structurelles car, comme vous pouvez l'imaginer, un grand panneau de béton installé en Russie ou dans toute autre région d'Union soviétique doit pouvoir résister au poids de la neige, tandis qu'à Cuba, il faut tenir compte des vents[701].

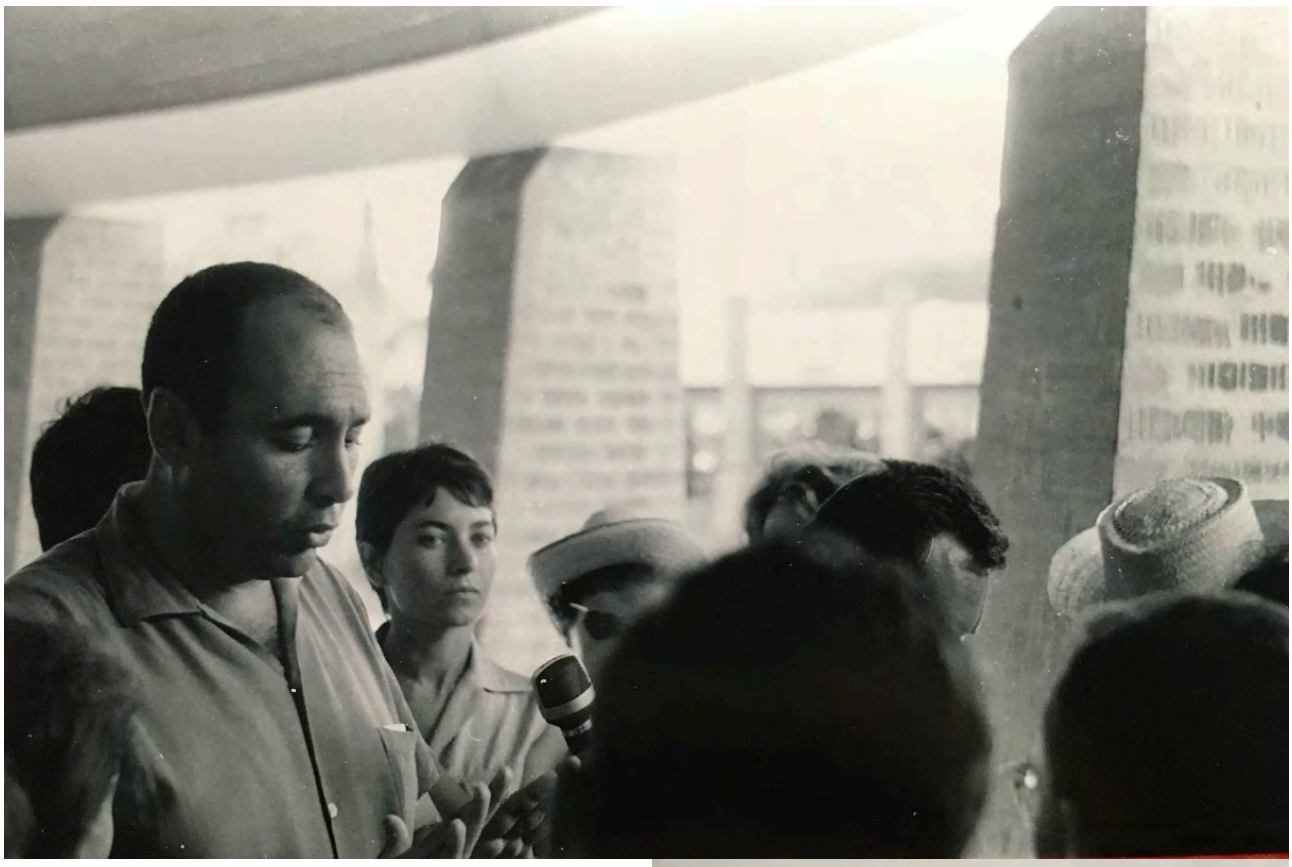
Plusieurs facteurs ont ainsi contribué à la mise à l'écart de Ricardo Porro et des écoles d'art : la redéfinition de ce que doit être un enseignant et architecte pour Castro et Che Guevara, l'épisode du débarquement de la Baie des Cochons par les américains et le renforcement de l'alliance avec les Soviétiques, l'embargo total contre l'île de la part des américains, une mise à l'écart de l'école d'architecture, à la fois par les critiques incessantes de Roberto Segre quant à l'architecture et l'enseignement de Ricardo Porro et enfin l'ouragan qui force Castro à se focaliser sur le logement préfabriqué. C'est également à ce moment-là qu'il fait entamer la construction du CUJAE, centre universitaire José Antonio Etchevaria[702]. Ce centre est construit en panneaux de béton préfabriqués. Selon son étudiant Heriberto Duverger, Ricardo Porro n'y enseignera pas. Il est affecté à l'Université des Arts et des Lettres afin d'y dispenser des cours d'Histoire de l'Art et ce uniquement aux étudiantes en raison de son orientation sexuelle. En effet, dès lors, Castro persécute les homosexuels[703].

---

[701] Pedro Alonso et Hugo Palmarola, *Panel*, Architectural Association, Londres, 2014, p.120-121.

[702] José Antonio Etchevarria est un étudiant en architecture tué lors d'un conflit lors de la dictature de Batista avec les étudiants.

[703] En 1962 a lieu la nuit des 3P (« Proxénètes, Prostitués, Pédérastes »). L'université de La Havane organise des purges homophobes dans son personnel enseignant.



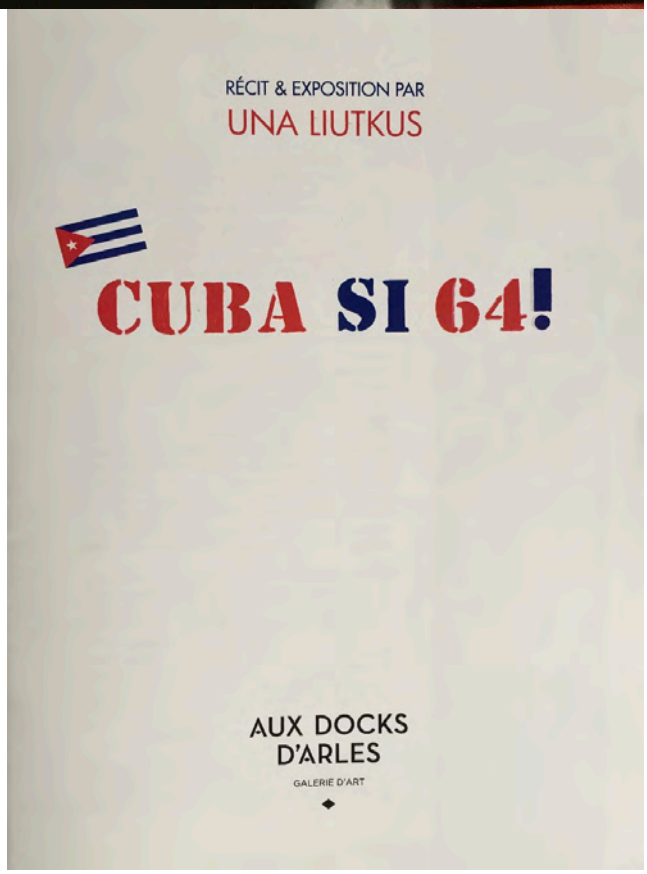


FIG 224 : Ricardo Porro, Evelyne Pisier et Bernard Kouchner en 1964 lors de leur visite des écoles d'art accompagnés de Ricardo Porro. Source: Cuba si 64! Una Liutkus. FIG 225 : Première de couverture du catalogue d'exposition *Cuba si 64!* Una Liutkus. aux Docks d'Arles en 2021.

III.III.II Les attaques de l'historien et critique d'architecture Roberto Segre

Roberto Segre est débauché de l'Université de *Tucuman* en Argentine en avril 1963 afin de préparer le congrès de l'UIA. Les professeurs cessent de donner des cours pendant six mois afin de construire un forum et de montrer aux étudiants et architectes du monde entier l'intégration de la Faculté au travail d'architecte et ce que cela permet d'accomplir. Segre est sans aucun doute l'historien et le critique d'architecture qui a participé à briser la carrière de Ricardo Porro à Cuba, aussi bien celle d'enseignant que celle d'architecte. Il devient secrétaire de rédaction de la revue *Arquitectura Cuba* dont le profeseur Mario Coyula est le directeur. Ses critiques acerbes ont créé deux clans à l'école d'architecture dés son arrivée lors du Congrès de l'UIA en 1963.

> A cette époque, j'étais proche de Ricardo Porro, plus tard il m'a profondément détesté pour les textes que j'écrivais critiquant les écoles. J'étais le dernier Argentin arrivé à l'école et ils avaient une grande méfiance envers les Argentins, car les Argentins étaient un peu troglodytes, fermés du point de vue de l'architecture, ils soutenaient un peu l'architecture préfabriquée dans la Faculté. Eh bien, ils soutenaient des positions réalistes, mais excessivement réalistes[704].

Selon Segre, Iván Espín[705] et Porro étaient « les patrons ». Porro est alors « pratiquement expulsé » de *l'Instituto pplitechnico José Antonio Etchevarria*, c'est-à-dire que le groupe étroitement lié au ministère de la Construction, le *MiCons,* ne soutient plus son travail intellectuel, cette dynamique théorique et artistique. Ce sont eux qui en 1965 ordonnent l'arrêt des écoles d'art et font cesser le travail de tous les ouvriers. Les écoles seront même vandalisées. Selon Roberto Segre dans un article publié en 1970 de la r*evue Espaces et Sociétés*[706], il est possible d'identifier tout au long de cette période l'existence de trois courants fondamentaux dans l'enseignement qu'il nomme « un courant individualiste romantique » de courte durée, dirigé par Ricardo Porro jusqu'en 1963 et un « petit groupe » d'adeptes – Heriberto Duverger, étudiant de Porro, contredira cette « petite » dimension – ; le second « scientifique-artistique-culturel », dirigé par Salinas — jusqu'en 1965, chef du département de design — soutenu par le directeur de l'époque, Roberto Carrazana, et un grand groupe de professeurs ; et le troisième, « technocratique », imposé par le *Mi Cons*, Ministère de la construction, à travers Eduardo Granados, Gonzalo de Quesada et Eduardo Ecenarro, qui occuperont des postes de direction à l'Université entre 1965 et 1969. Ces catégories ont le mérite d'expliquer l'orientation de l'enseignement et de la pédagogie qui seront dispensés à l'école après le départ de Porro. Roberto Segre prend la place de Porro à deux reprises, en 1963 [FIG 226 et 227], lorsque celui-ci est poussé vers la sortie et plus tard en 1965 à La Faculté des

---

704 Entretien mené par Manuel Cuadro en 2009 publié dans Manuel Cuadro, *De primera Mano, op.cit,* p. 183.

705 *id.* p. 184.

706 Roberto Segre, « Signification de l'architecture cubaine dans le monde contemporain »*, Espaces et Sociétés*, n°1, 1970.

Arts et des Lettres dans laquelle Porro donnait un cours d'Histoire de l'architecture moderne jusqu'à son départ pour Paris.

> Je pense que c'est en 1965 que j'ai commencé à enseigner le cours d'architecture moderne à l'École des arts et des lettres. Le sujet était entre les mains de Ricardo Porro qui, la même année, avec la paralysie des œuvres des écoles d'art, émigra en France. Alors, ils m'invitent à le remplacer. Au début des années 1970, le Dr Novoa était chargé d'un cours aride sur "l'Histoire des Arts Décoratifs", qui avait vraiment peu de pertinence. Je lui ai proposé de transformer cesujet en une "Histoire du design industriel", ce qui a coïncidé avec l'intérêt croissant pour le sujet et l'ouverture à La Havane de l'École de design industriel à l'initiative d'Ivan Espin[707].

Segre tente d'expliquer son point de vue[708]. Il qualifie les écoles d'art d' « oeuvres où prédomine une intention d'ordre linguistique, y compris une symbolisation formelle, transcendant la simple fonctionnalité en vue d'aboutir à une signification qui pourrait s'identifier à des contenus révolutionnaires ». Il explique que cette expérience n'est pas poursuivie du fait que « la Révolution cubaine a pris soin de ne pas répéter les erreurs commises dans la recherche d'une symbolisation formelle de contenus idéologiques visibles dans certains pays du Tiers Monde ou dans certains pays socialistes contemporains », mais « de postuler pour la primauté de la fonction sans forme sur la forme-symbole ». Ce choix est pour Segre l'expression d'une réalité concrète par rapport à laquelle doivent se situer les formes architecturales ». Pourtant, en 1998, à l'occasion d'une conférence, il dit :

> Il convient de noter que le socialisme cubain, bien qu'inspiré du modèle soviétique rigide, montrait heureusement des divergences internes qui se manifestaient dans le secteur culturel. Les interprétations idéologiques marxistes n'étaient pas non plus absolues, toujours filtrées à la lumière de la pensée humaniste de Martí, éloignées des systèmes philosophiques pyramidaux. Autrement dit, pour reprendre la critique du livre de John Loomis, il n'y avait pas d'antagonisme noir sur blanc, pour ou contre les écoles d'art. Personne n'a mis en doute la qualité « artistique » des conceptions, ni les objectifs de Porro et de son équipe, pour parvenir à une architecture comme « création d'un cadre poétique à l'action de l'homme [709]». Les affrontements sont nés du coût excessif des constructions, de la main-d'œuvre excessive employée et de l'écart existant entre un ouvrage spécifique sophistiqué et les plans généralisés de constructions massives. Ainsi, plus que des contradictions « idéologiques », des réserves ont prévalu sur les approches méthodologiques du projet — appliquées dans l'enseignement universitaire—, dans l'inadaptation à la réalité précaire et dans les attitudes personnelles élitistes. Dans un système qui tendait vers le travail d'équipe et l'intégration des professionnels entre eux, la forte individualité de Ricardo Porro a été rejetée, ce qui a conduit à son installation à Paris en 1966. Ainsi, des designers du même calibre que Porro, avec des désirs similaires créateurs — Fernando Salinas , Antonio Quintana, Joaquín Rallo, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Rodrigo Tascón, et les plus jeunes, Heriberto Duverger, Reynaldo Togores, Andrés Garrudo et autres —, n'ont jamais abandonné la défense de leurs principes esthétiques et conceptuels, qu'ils ont transmis aux nouvelles générations d'architectes. Certains ont enseigné à l'École d'architecture et tous ont continué à développer leurs projets au sein de la structure du ministère de la Construction[710].

---

[707] Yasser Farés Delgado, Cinco decenios de teoría de la arquitectura en Cuba (1963-2013) y un diálogo intergeneracional: entrevista a Roberto Segre Arquitectura, Ciudad y Entorno, 8 (23): 77-94, 2013. DOI: 10.5821/ace.8.23.2599. ISSN: 1886-4805.

[708] Segre, *op.cit.*

[709] Ricardo Porro, "El arquitecto y su obra. Porro por Porro", *Arquitectura Cuba* 377, Nueva Época, La Habana, 1998, pp. 6-7.

[710] Roberto Segre, *op.cit.*







FIG 226 et 227 : Roberto Segre, Cuba, *Arquitectura de la Revolution*, Collection Arquitectura y critiqua, Edition g.Gilli, 1970. Roberto Segre avec Marina Waisman. critique d'architecure latino-américaine. Source: https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/27/marina-waisman/marina-waisman-roberto-segre. FIG 228: Robert Segre à son arrivée à Cuba en 1963 au Congrès UIA (il y vivra 30 ans) pour remplacer Ricardo Porro. Source: https://www.archdaily.cl/cl/02-242814/muere-gran-critico-e-historiador-de-arquitectura-roberto-segre-1934-2013 FIG 229 : Différentes publications de Roberto Segre. Page de droite.

En 2009, Segre dira à Manuel Cuadro qu'une division se forme entre le théorique et le pratique à l'école et que la dynamique change en 1965. Un ministre, Granado est nommé directeur de la Faculté et le *MiCons* intervient à la Faculté d'Architecture afin de proclamer à tous les professeurs théoriques : « vous, assez de théorie, vous pouvez continuer à donner vos cours, mais maintenant vous devez travailler dans la construction. Demi-journée en construction et demi-journée à la Faculté. À partir de ce moment, les professeurs ont l'obligation de donner des cours tournés vers la construction du monde socialiste [711]». Segre s'exécutera. Porro ne l'envisagera pas. Eduardo Luis Rodriguez[712], dans les monographies consacrées aux écoles d'art du magazine *Arquitectura Cuba*[713] dont il est le directeur de publication ne cite aucun des ouvrages de Segre[714] ce qui a le don de ne pas plaire au critique d'architecture à un tel point qu'il réclame d'être cité[715].,Les écrits de Segre fournissent les premières sources accessibles de critique documentée et doivent être pesées pour leur position partisane. Il a d'ailleurs depuis réévalué sa position concernant les écoles et une grande partie de ses anciennes critiques. John Loomis, lors d'une conférence donnée en 1998 et intitulée *Identities in Conflict*, *Las escuelas nationales de arte and the cuban révolution* avance cette thèse: « la première opposition aux écoles serait technique et non idéologique [716]». En effet, les ingénieurs du ministère se méfiaient du système de voûte catalane et n'auraient pas eu les moyens de le vérifier de manière quantifiable. Peu à peu, les préoccupations techniques sont remplacées par des préoccupations idéologiques. Antonio Quintana, le seul éminent professeur et architecte resté à Cuba après la révolution, est un moderniste convaincu et se sent menacé par « l'hérésie organique qui se produit dans l'ancien *country club »* . Avec des fonctionnaires du ministère, il se retourne contre les écoles, lançant un barrage constant d'attaques alimentées plus par l'envie professionnelle que par toute

---

711 Cuadro, *op.cit,* p.181.

712 Eduardo Luis Rodriguez, né à La Havane en 1959, est architecte, enseignant et historien de l'architecture. Ses travaux portent sur l'architecture cubaine au XXe siècle. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages importants dont *Architecture and Revolution in Cuba, 1959-1969. A critical view* (Actar, Barcelone/New York, 2009), *The Havana Guide, Modern Architecture, 1925 -1965* (Princeton Architectural Press, New York, 2000) et *La Habana. Arquitectura del Siglo XX* (Blume, Barcelona, 1998). Il est également co-auteur de *La Habana Colonial. Guía de Arquitectura* (Junta de Andalucía, Sevilla, 1993) et *La Habana. Map and guide to 337 significant architectural monuments* (Trialog, Darmstadt, 1992).Ses articles ont été publiés dans de nombreux magazines dont *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Paris), *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Miami Beach), *Architectural Digest* (Los Angeles) et *Stadt Bauwelt* (Berlin). Il a également rédigé plusieurs notices pour le *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle* (Hazan, Paris, 1996). Ses essais ont accompagné des ouvrages de photographies tels que *La Havane* de Roberto Polidori (Steidl, Göttingen, 2001) et *Inside Havana* d'Andrew Moore (Chronicle Books, San Francisco, 2002). Il est éditeur en chef de la revue *Arquitectura Cuba* depuis 1997 et vice-président de Docomomo Cuba depuis 2002.Ses travaux ont été soutenus par de nombreuses institutions dont la Guggenheim Foundation pour ses recherches sur l'architecture du mouvement moderne, le David Rockefeller Center for Latin-American Studies pour son invitation à Harvard University, et la Graham Foundation pour l'exposition sur l'architecture des années 60 qu'il a organisée à la Storefront Gallery for Art and Architecture à New York en 2004. Source : https://storefront.nyc/program/architecture-and-revolution-in-cuba-1959-1969/

713 Eduard Louis Rodriguez, « Ricardo Porro, obra construida, », Arquitectura Cuba n°377, 2008.Vittorio Garatti, n°378, 2008.Roberto Gottardi, n°338, 1998.

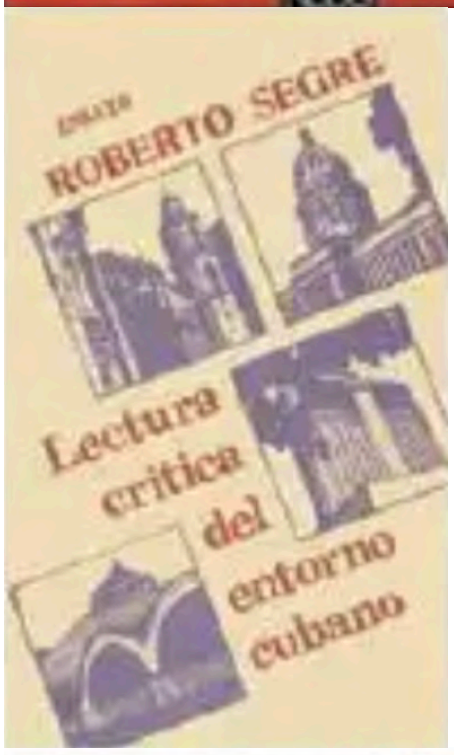
714 Roberto Segre, *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria,* 1970.

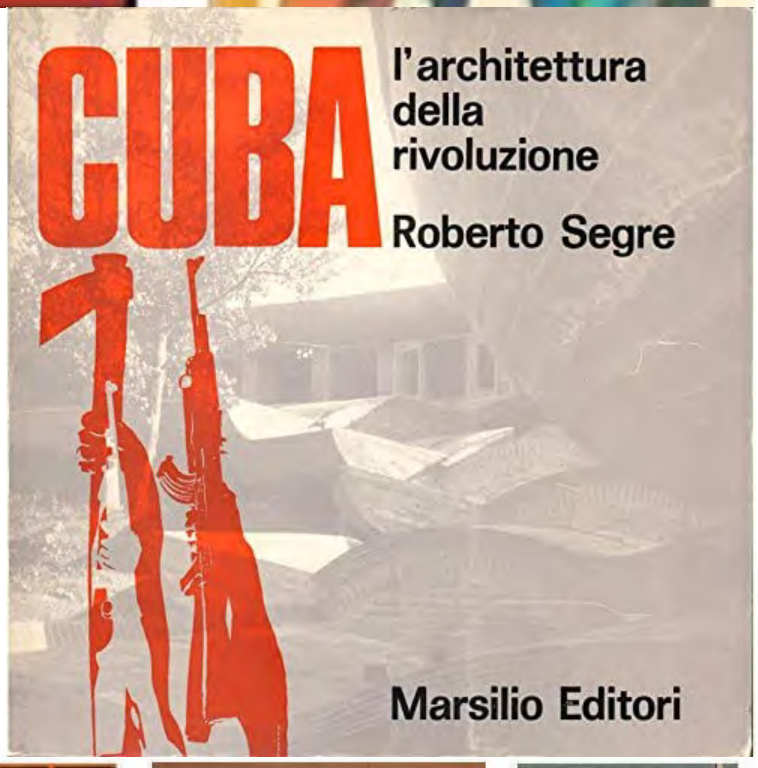
715 Manuel Cuadra, Entretien de Roberto Segre, *De primera mano,* 2017, p.

716 John Loomis, « Identities in conflict, las Escuelas Nacionales de Arte and the Cuban Revolution », 86 Th ACSA annuel Meeting and technology Conference, CUNY, 1998, p. 346.

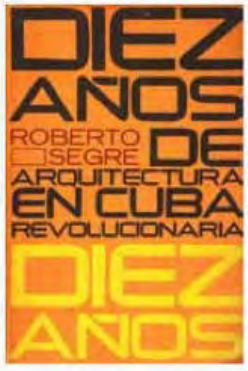

ROBERTO SEGRE
ARQUITETURA e URBANISMO da REVOLUÇÃO CUBANA
Nobel

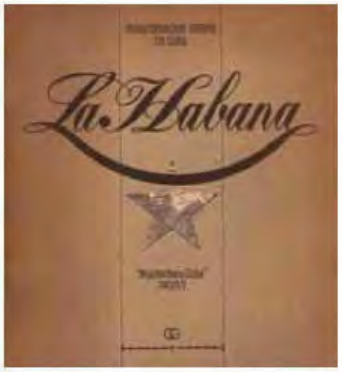

arquitectura y urbanismo de la revolución cubana
ROBERTO SEGRE


ROBERTO SEGRE
Lectura crítica del entorno cubano


CUBA
l'architettura della rivoluzione
Roberto Segre
Marsilio Editori


CUBA
l'architettura della rivoluzione
Roberto Segre
Marsilio Editori


DIEZ AÑOS
ROBERTO SEGRE
DE ARQUITECTURA EN CUBA REVOLUCIONARIA
DIEZ AÑOS


La Habana


LA VIVIENDA EN CUBA EN EL SIGLO XX

question architecturale ou idéologique objective. Le premier discours académique de Roberto Segre dément le discours et la nature de la persécution quotidienne subie par les trois architectes, en particulier Ricardo Porro, au nom de leur travail alors que selon John Loomis,

> Cette persécution pouvait parfois atteindre un caractère presque comique. Ricardo Porro se réveillait souvent le matin pour trouver des poulets décapités et d'autres objets de *santeria* laissés dans son jardin afin de l'intimider, ce qui n'est certainement pas une forme très scientifique de critique marxiste. Un autre exemple de l'absurdité de la situation est cette accusation que les formes curvilignes des écoles sont révélatrices de tendances homosexuelles des trois architectes[717].

En mai 1963, Castro avait appelé les écoles d'art « La plus belle Académie des Arts du monde [718]». Dans un discours général aux architectes du pays publié en 1964, un an après que Cuba reçoive de l'Union soviétique son premier système de construction préfabriqué, le Gran Panel, Castro appelle à des solutions standardisées et reproductibles et dénonce « les concepteurs individualistes qui considéraient chaque projet comme une opportunité d'expression individuelle [719]». Ses paroles font écho à celles de Nikita Khrouchtchev qui, une décennie plus tôt, critiquait les architectes soviétiques qui « suivent l'exemple des maîtres de l'architecture et souhaitent concevoir uniquement des bâtiments d'un caractère individuel, et sont pressés de construire des monuments pour eux-mêmes [720]».

Les critiques viennent avant tout du gouvernement cubain et de certains professeurs de l'école d'architecture de La Havane. Les écoles d'art ont pourtant une réception internationale extraordinaire[721] et cette expérience permettra à Porro d'enseigner en France et de s'y installer. En 1994, Ricardo Porro avance s'être attelé à des problèmes d'urbanisme, tout en essayant de changer le système de formation des architectes, avoir beaucoup lutté dans ce but, mais c'était déjà peine perdue, il n'a pas tardé à s'en apercevoir: « Il y avait déjà une tendance à la rigidité des structures, pas à un enseignement de type humaniste, que j'appelais de mes voeux et dont ils ne voulaient à aucun prix. Peu à peu , on se sent mal vu comme dans *le Procès* de Kafka, on se sent jugé, on a l'impression d'avoir commis une faute [722]». On ne lui donne plus de projet. Il travaille pour le Ministère de la culture, donne des cours à l'Université des humanités au département *Art* portant sur l'architecture américaine du 16ème au 20 ème siècle et sur l'architecture cubaine et des conférences à la Bibliothèque José Marti. Il participe tout de même à des

---

[717] John Loomis, *id.* , p. 346.

[718] Citation de Fidel Castro Ruiz, « La mas hermosa academia de artes de todo el mundo », *Noticias de Hoy ,* May 4, 1963. Traduction de l'auteure.

[719] Fidel Castro Ruz, « Discours de clôture du Premier Congrès des Constructeurs cubains », 25 Octobre 1964.

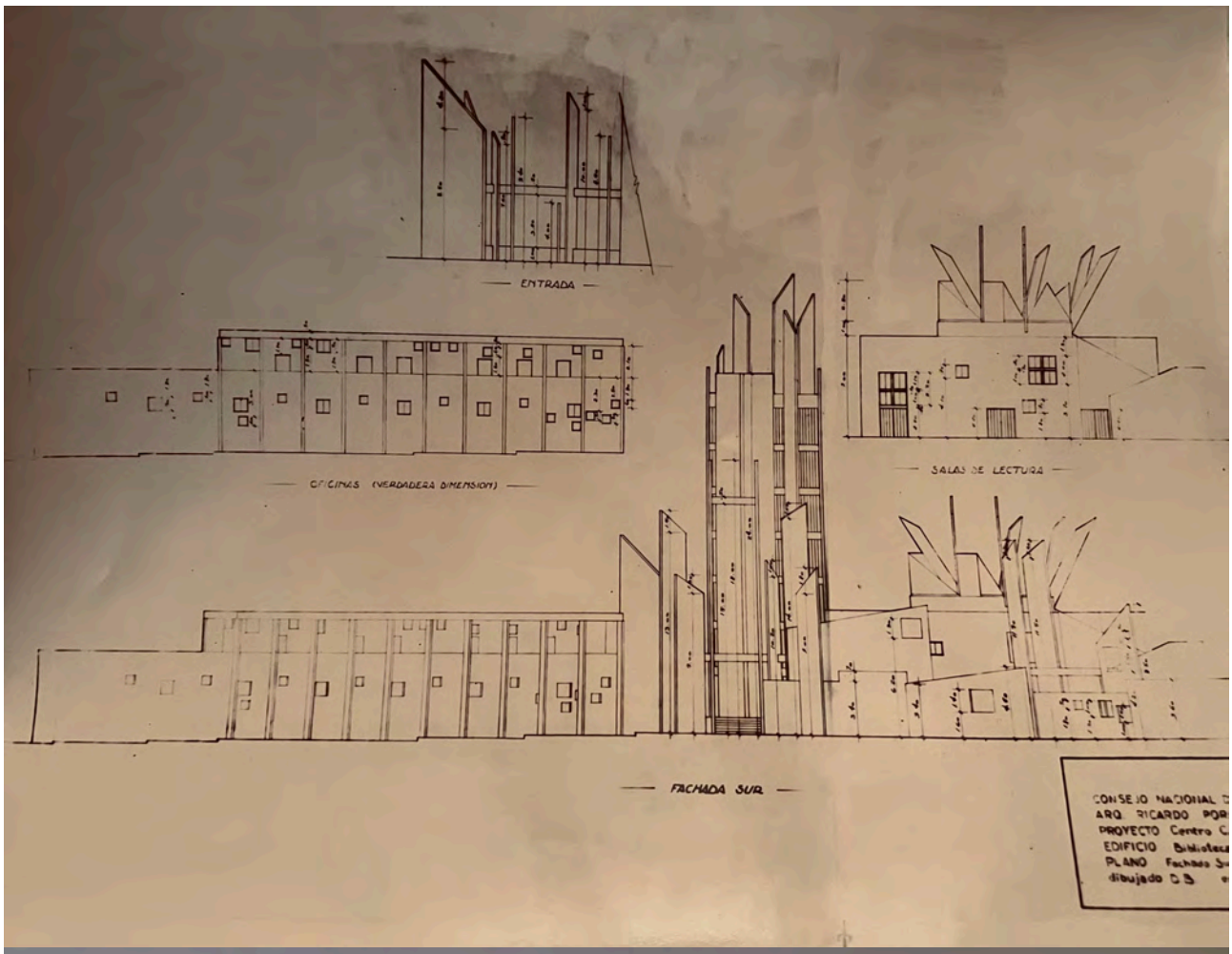
[720] Nikita Khrushchev,"Remove Shortcomings in Design, Improve Work of Architects." in Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968,* (New York: Columbia Books of Architecture), p. 185.

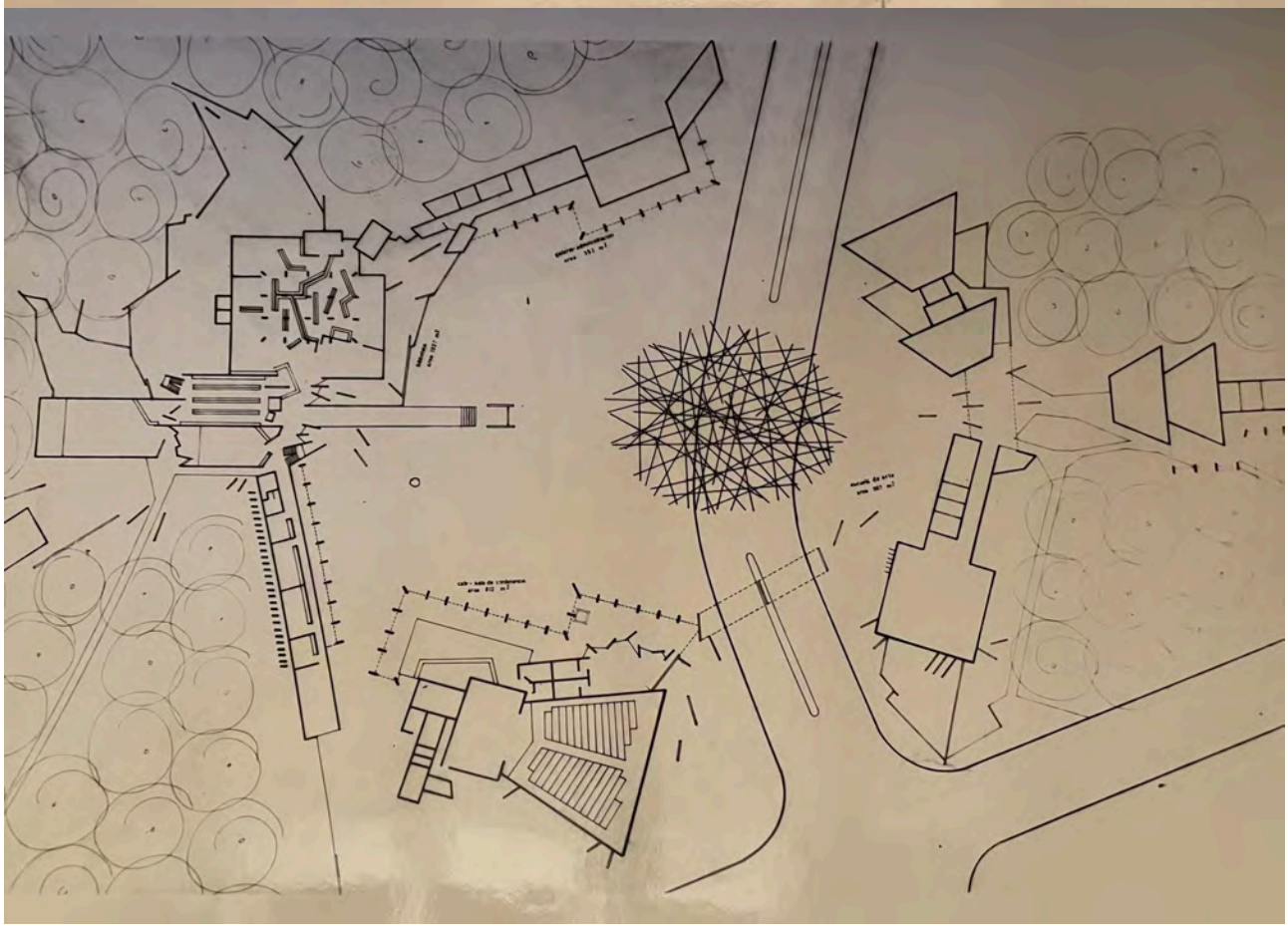
[721] Ricardo Porro bénéficiera d'un accueil à bras ouverts d'André Bloc, Claude Parent et d'autres architectes qui sont venus voir les écoles d'art à l'occasion du Congrès de l'UIA. Voir au Tome II de cette thèse.

[722] Ricardo Porro « Une architecture romantique », *Revue Autrement,* Havane 1952-1961, mai 1994, p. 39.



FIG 230 : Visite du Président de la république cubaine Osvaldo Dorticos Torrado avec les archi tectes des écoles d'art, Porro, Garatti et Gottardi. Porro tourne le dos vers le Président. L'ambiance est terrible. Source : John Loomis, *Revolution of forms,* The Mit Press, 2000. FIG 231: Commande de Fidel Castro au photographe Paolo Gasparini. Photographies de l'école d'arts plastiques à la fin de sa construction. Ricardo Porro est présent sur la plupart des photographies. Source: Photographies d'Ida Kar (1964) Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriela Porro.


ENTRADA
OFICINAS (VERDADERA DIMENSION)
SALAS DE LECTURA
FACHADA SUR



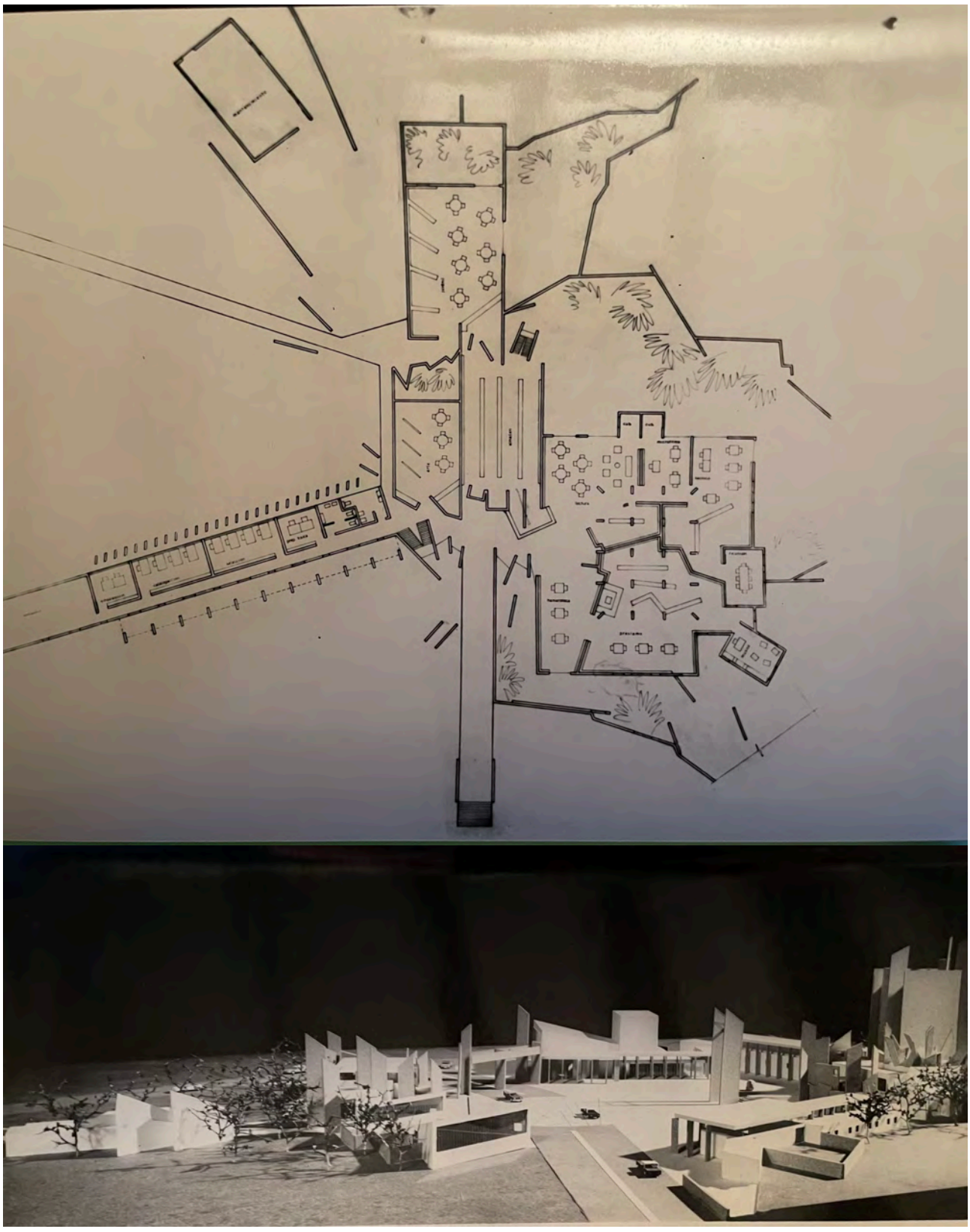
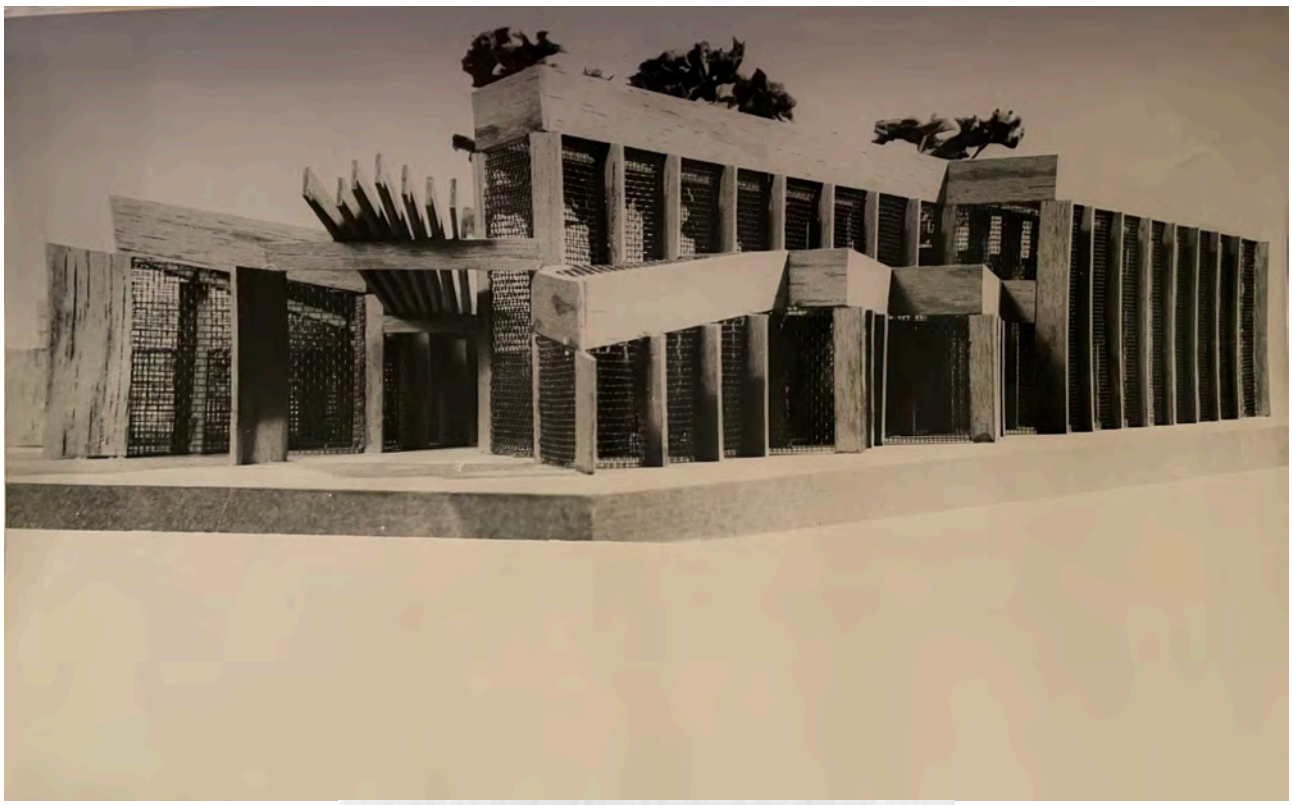


FIG 232, 233, 234, 235 : Page de gauche, façades, coupes, plan masse, page de droite, plan du RDC et maquette du projet de centre culturel pour Levisa. David Bigelman, son étudiant, est le dessinateur projeteur sur ce projet. Il suivra Ricardo Porro à Paris. Source: Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



BIBLIOTECA NACIONAL
"José Martí"
PLAZA DE LA REVOLUCION

Ciclo de Charla por el Arquitecto:
RICARDO PORRO
titulada:

EL MOVIMIENTO PLASTICO DESDE LA 2da. GUERRA MUNDIAL HASTA NUESTROS DIAS

Comenzando a las 9 p. m.

Febrero 28:
El Abstraccionismo de post-guerra

Marzo 6:
Los Continuadores del Surrealismo

Marzo 13:
El Nuevo Arte Figurativo

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA

FIG 236 : dernier projet de La Havane: une cage aux vautours. Source: Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FiG 237 : Conférence donnée à la bibliothèque José Marti, en 1961. Les trois conférences sont orientées vers un art organique. Source: John Loomis, *Revolution of forms*, Princeton Architectural Press, 1999.

concours, avec l'aide de son étudiant, David Bigelman, comme celui d'un Centre culturel à Levisa [FIG 231,232,233,234] ou encore celui d'une cage pour les vautours d'un zoo, [FIG 236] ultime affront. Il est en quelque sorte banni : « Je voulais former des architectes et je n'ai pas pu vraiment le faire à Cuba. Je ne suis pas resté longtemps à l'école et quand je me suis rendu compte que je ne pouvais rien faire, je suis parti[723] ». Ayant tissé des liens avec de nombreuses personnalités reçues chez lui et à l'atelier du *Country Club* entre 1960 et 1965, il obtient de l'aide afin de quitter le pays pour la France. André Malraux alors Ministre de la Culture l'aide à trouver un logement en France et va lui permettre d'enseigner dans ce pays.

[723] Ricardo Porro, « *Ensenar en La Habana* », *Encuentro de la cultura cubana*, 2004, p. 58.



FIG 238 et 239 : Photographies récentes de l'école d'arts plastiques, seule école restaurée à ce jour. Entrée de l'école. Février 2024. Source : Photographies de l'auteure.



FIG 240 et 241 : Photographie récentes de l'école d'arts plastiques, seule école restaurée à ce jour. Portique et cour. Sculpture de Ricardo Porro. Février 2024. Source : Photographies de l'auteure.



FIG 242 et 243 : Ruines de l'école de danse de Vittorio Garatti. Source : Photographies de l'auteure. Février 2024.



FIG 244 et 245 : En haut, ruines de l'école de danse de Vittorio Garatti. En bas, ruines de l'école de théâtre de Roberto Gottardi. Source : Photographies de l'auteure. Février 2024.

Conclusion

Cette première partie a permis de mettre en lumière les sources de l'enseignement de Ricardo Porro en portant *in fine* une attention sur ses premières années d'enseignement à Caracas et à La Havane. Ces résultats confirment que Ricardo Porro a traversé les moments les plus importants du renouvellement de l'enseignement de l'architecture à Cuba, Venise et Caracas (1942-1960), moments qui préfigurent son enseignement à La Havane à la suite de la révolution cubaine. En effet, tout d'abord initiateur de la réforme de l'enseignement de l'architecture à Cuba en dénonçant certains cours dispensés de type Beaux-Arts et ce, dès 1947, il assiste au renouvellement de l'enseignement de l'Histoire de l'Architecture dont les cours sont dispensés par le directeur de l'Institut, Joaquim Weiss et de l'enseignement de l'urbanisme dont les cours sont dispensés par Pedro Martinez Inclan, diplômé de l'Institut d'Urbanisme de Paris. Les références de ces enseignants sont les sources d'une assimilation de concepts chez Ricardo Porro – principes d'interprétation d'une oeuvre architecturale, rapports entre la tradition et la modernité, échelons communautaires, unité de voisinage – par l'intermédiaire des ouvrages d'Anselm Guido, historien de l'art influencé par l'historien de l'art allemand Heinrich Wölfflin, pour Joaquim Weiss et celle des ouvrages de Gaston Bardet, détracteur de Le Corbusier pour Pedro Martinez Inclan qui donne maintes conférences en Amérique Latine. Ainsi, cette période est caractérisée par un renouvellement des cours dispensés à l'Institut, renouvellement dont les idées sont publiées dans les revues spécialisées d'architecture comme *Arquitectura* et dans les congrès panaméricains d'architecture dans les années 1940.

Cette période est déjà marquée par la formation d'une pensée critique chez Ricardo Porro et il poursuit ses investigations notamment par sa capacité à ouvrir l'école au débat des C.I.A.M. En 1949, il demande à Walter Gropius qui est enseignant à la *Graduate School of Design of Harvard University* de venir à Cuba donner une conférence et de participer à un *workshop*. L'intervention de Gropius sur le concept d'unité de voisinage contribue au processus d'assimilation des concepts chez Ricardo Porro ainsi que leur échange sur le thème de la tradition et de la modernité en architecture. Ces deux préoccupations feront partie du contenu de son enseignement en France dès 1966. Cependant, très déçu de la correction de son projet par le maître moderne qui lui demande de penser à une architecture beaucoup plus simple, Ricardo Porro opte dès lors pour la complexité des projets qui, selon lui, est synonyme de créativité. Se rangeant pourtant à la volonté de ses professeurs, il dessine en 1950 une villa privée pour son diplôme, la villa *Armenteros*, qui s'inspire de l'architecture de Mies Van der Rohe, qu'il reniera par la suite. Poursuivant ses études en Europe, dans un premier temps à Paris, il s'inscrit à l'Institut d'Urbanisme et à la Sorbonne afin de suivre en candidat libre des cours de philosophie. Sélectionné pour participer à la première école d'été des C.I.A.M à Venise, il participe à un *workshop* de Le Corbusier et des membres italiens des C.I.A.M, notamment Franco Albini et Ernesto Nathan Rogers. Son dessin retrouvé dans le journal d'Ionel Schein montre combien il souffre de la correction que lui a infligée Le Cor-

busier, notamment du fait que son groupe était l'un de ceux qui n'avait pas appliqué à la lettre la fameuse Chartes d'Athènes afin de « relier Venise à la terre ferme ». Il subit une grande déception à tel point qu'elle aura des répercussions plus de trente années plus tard lorsque'il demandera à ses étudiants de répondre au même sujet tout en les enjoignant à donner la réponse qu'il avait proposé. Cette expérience de participation à l'école d'été de Venise est ambivalente. D'un côté, Ricardo Porro assimile la particularité de l'urbanisme de Venise, rencontre Franco Albini avec qui il travaillera un temps plus tard, Bruno Zévi dont il adhère à la pensée critique, Ionel Schein proche de Claude Parent avec qui il restera ami jusqu'à la fin de sa vie. Il apprend également à travailler l'urbanisme par groupe de cinq étudiants d'âge et d'origines différentes, configuration d'atelier vertical qu'il répercutera dans son enseignement. Il participe à des conférences qui portent sur la qualité plastique de l'oeuvre architecturale ce qui le réjouit.

Fort d'avoir participer au débat des CIAM d'après-guerre et d'avoir rencontré l'un de ses membres italiens, l'architecte Franco Albini organisateur de l'école d'été, Ricardo Porro lui propose dès son retour à Cuba d'être consultant sur le concours pour l'urbanisme de La Havane Est avec Miguel Gaston. Il s'oriente alors vers une approche moderne régionaliste qu'il revendique dans un manifeste « *El sentido de la tradicion* » alors qu'il appartient à la société d'intellectuels « *Nuestro Tiempo* » à La Havane. et construit quatre villas privées qui allient tradition et modernité. Cependant, se trouvant être l'un des fomenteurs de l'incident du 26 juillet suite aux répercussions d'une exposition anti-fasciste, Ricardo Porro doit quitter précipitamment Cuba pour Caracas. Son grand ami, le peintre Wifredo Lam, l'introduit auprès de l'architecte Carlos Raoul Villanueva, une autre grande figure des CIAM. Lam vient de réaliser une mosaïque pour la Cité universitaire de Caracas que Villanueva vient d'achever, parfait exemple de synthèse des arts. Villanueva est très important pour Ricardo Porro et ceci pour trois raisons : d'une part, il lui donne l'opportunité d'enseigner pour la première fois, d'autre part, il le fait travailler dans l'atelier TABO, *Taller de Arquitectura de la Banco Obrero,* à l'occasion duquel Porro travaille sur des projets d'unités de voisinage. Enfin, Villanueva lui permet de publier un article critique sur son architecture dans une revue qu'il a créée ainsi qu'un article hommage à Frank Lloyd Wright quand l'architecte américain disparait en 1959. Ricardo Porro interprète l'oeuvre de Wright en appliquant les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art de* Wölfflin.

La même année a lieu la Révolution cubaine et Fidel Castro souhaite réouvrir l'Université et notamment l'Institut. Il appelle les architectes exilés à rentrer au pays et demande à Ricardo Porro de réorganiser l'enseignement de l'architecture à Cuba. Cependant, celui-ci rencontre des difficultés puisque des différences d'opinions sur la façon d'enseigner l'architecture et sur l'architecture elle-même émergent. Dans le même temps, convaincu qu'un terrain de golf ne peut exister à Cuba, Fidel Castro a l'idée d'y construire une cité universitaire orientée vers les arts et choisit Ricardo Porro pour la réaliser. À cette occasion, celui-ci déterritorialise son enseignement et crée « une école hors l'école » axée sur un apport théorique relié à la pratique, un travail sur le terrain, un atelier échelle 1, une participation de différents acteurs, architectes, designers, étudiants, ingénieurs, ouvriers, usagers. Il s'associe à deux archi-

tectes italiens qu'il a rencontrés au Venezuela et qui travaillaient chez Carlos Raoul Villanueva introduits par Ernesto Nathan Rogers et à une designer issue du *Bauhaus*. Ces conditions quasi idéales – Fidel Castro dit à Ricardo Porro que le budget pour ce projet est libre – amèneront sans doute l'architecte à de futures désillusions. En effet, en 1963, Castro, lors du Congrès de l'UIA, devant un parterre d'architectes venus du monde entier, affirme qu'il souhaite trouver « l'architecte d'un monde nouveau ». Cependant, cet architecte ne correspond plus à ses premières attentes, les écoles d'art étant l'expression de l'euphorie de la révolution. Bien que Castro les utilise comme vitrine de son triomphe, il se tourne vers un procédé de préfabrication vendu par les russes qui conditionne une architecture ne correspondant pas à celle que souhaite Ricardo Porro. Enfin, un historien et critique de l'architecture, Roberto Segre, mène bataille contre l'enseignement de l'architecte cubain et ses écoles d'art et prend sa place de professeur d'histoire à l'Institut ce qui précipite son départ pour la France.

De ce parcours fait d'assimilations de la pensée des latino-américains Joaquim Weiss, Angel Guido, Pedro Martinez Inclan, des membres des CIAM, Walter Gropius, Franco Albini, Ernesto Nathan Rogers, Le Corbusier et Carlos Raoul Villanueva, parsemé à la fois de gloire et de désillusions émerge une pratique postmoderne célébrant le local, le singulier, le particulier, une pensée du métissage, une angoisse qui va se transformer en fascination pour l'hétérogène, l'hybride, le mélange, l'impur. Cela conduit à examiner maintenant la période d'enseignement de Ricardo Porro en France (1966-1990) afin de mesurer les effets et transformations que cette approche postmoderne produira chez les étudiants, que ce soit au niveau esthétique, conceptuel, culturel ou social, en rompant avec les principes modernistes pour privilégier la métaphore et la contextualisation.

Sources et Bibliographie

Tome I

Introduction

Sources primaires

Ouvrages

Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu :* Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

Articles

Miguel Acosta, « École de Lille : projet de diplôme de Miguel Acosta, Pascal Marchant, Serge Théret et Jean-Louis Haccart ». *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 224, décembre 1982, p. 64-69.

David Bigelman, « Lieber Meister », Homenaje a Ricardo Porro, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 2004, pp. 49-51.

Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », in *De l'expressionnisme au rationalisme,* Revue italienne *Psicon*, n°2/3, Janvier 1975, pp. 152-169.

Ricardo Porro, « Écoles d'art à la Havane », *L'Architecture d'aujourd'hui,* 1965, mars, no 119, p. 52-55.

Ricardo Porro, « El sentido de la tradición », *Revista Nuestro Tiempo*, 16, ano IV, mars-avril 1957.

Ricardo Porro, « Enseñar en La Habana », Revista *Encuentro de la cultura cubana*, 2004, pp. 57-59.

Ricardo Porro, « Forma y contenido en Wright », Revue *Espacio y Forma* n°8, revue de la Faculté d'architecture et d'urbanisme de Caracas. 1960 , pp. 3-12.

Ricardo Porro, « La arquitectura de Carlos Raoul Villanueva », *Revista Integral*, n°13, 1959, pp.10-15.

Ricardo Porro, « Les cavaliers de l'apocalypse », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 215, juin 1981, pp.44-47 .

Ricardo Porro, « Regard sur les réponses de jeunes architectes français à « l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres **» ,** Revue *Aujourd'hui France,* Art et Architecture, n°54, p. 6.

Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture «, *L'Architecture d'Aujourd'hui n° 143,* avril-mai 1969, pp. 67-71.

Ricardo Porro, Claude Parent et Jean Prouvé, « Beaubourg », Revue *L'architecture française,* n°398, 1976, pp.20-22.

Ricardo Porro et Miguel Acosta, « Deux écoles de danse », *L'architecture d'aujourd'hui,* n° 229, oct. 1983, pp.88-97.

Ricardo Porro et Patrice Goulet , « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, pp.38-47.

Ricardo Porro et Patrice Goulet , « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982; pp. LXIII-7

Ricardo Porro et Patrice Goulet, « Les Leçons de Venise » , *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°234, septembre 1984, pp.36-39.

Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith Girard, Olivier Girard, « L'or du Rhin, Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, 1975, pp. 63-73.

Retranscriptions de communications

Ricardo Porro, « Signification en architecture », Les besoins fonctionnels de l'homme : Séminaire n° 2, marquage et appropriation de l'espace. 14-15 décembre 1968.

Ricardo Porro, « Forme et contenu en architecture », Les besoins fonctionnels de l'homme : Séminaire n°3, Architecture, mythe et idéologie. février 1969.

Ricardo Porro, « Aspects du contenu », Histoire et théories de l'architecture : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; Diana Agrest ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Institut de l'environnement, paris, 1975.

Thèse

« Architecture as contextuel re-interpretation, a mixid-use cultural center in old Habana », Thèse de Gabriel Fuentes, directeur de Thèse Nicolas Quintana, Florida International University, 2005.

Thèse d'Ana Marguarita Quintero Pérez sous la direction de Claude Massu, La Havane, 1959-1979 : l'architecture sociale de la Révolution cubaine, l'architecture face à l'histoire, de la quête d'une identité nationale à la standardisation de la construction, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, 2011.

Catalogues d'exposition

Ricardo Porro, « Portrait de la crise », *Derrière le miroir*, n° 202. Rebeyrolle, Les prisonniers. Paris, Maeght, 1973. In-folio de 22-[2] pages, en feuilles sous couverture lithographiée. Catalogue d'exposition de 11 peintures de la série "Les prisonniers de 1972 » de Paul Rebeyrolle. Textes de Michel Foucault "La force de fuir" et de Ricardo Porro "Portrait de la crise". Paris, Maeght éditeur, 1973.

TPFE

Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.

Sources secondaires

Ouvrages

Jean-Louis Bonillo, Claude Massu, Daniel Pinson, *La modernité critique : Autour du CIAM d'Aix-en-Provence*, Éditions Imbernon, Marseille, 2006.

Anne-Marie Châtelet, Franck Storne (dir.), *Des Beaux-Arts à l'Université. Enseigner l'architecture à Strasbourg*, Paris/Strasbourg, coédition Recherches/École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, volume I, Histoire et mémoires / volume II, Dessins, 2013.

Benjamin Chavardès, *Paolo Portoghesi, architecte, théoricien, historien,* PUR, Arts et société, 2022.

Anne Debarre, Caroline Maniaque, Eleonore Frantz, Jean-Louis Violeau, *Architecture 68, Panorama international des renouveaux pédagogiques,* Collection Vues d'ensemble, Metispress, 2020.

Michel Denès, *Le fantôme des Beaux-Arts, Éditions de la Villette,* Collection, Penser l'espace ; Parution, 31/12/2001 ; Nb. de pages, 252.

Marie-Jeanne Dumont, *Pour une pédagogie de l'architecture, 1966-1978,* ZEUG, Collections Arguments, Paris, 2020.

Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif,* Duke University Press, 1991.

Charles Jencks, *Le langage de l'architecture postmoderne,* Denoël, 1984.

Henri Lefevre, *La production de l'espace*, Anthropos, 1974.

Éric Lengereau, *L'état et l'architecture 1958-1981. Une politique publique?*, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, Picard, Paris, 2001.

Juliette Pommier, *Huet, De l'architecture à la ville, une anthologie des écrits de Bernard Huet,* ZEUG, Collection Arguments, Paris, 2020.

Paolo Portoghesi, *I Grandi Architetti del Novecento* (chapitre Ricardo Porro), Newton and Compton editori. Roma, 1999.

Paolo Portoghesi, *Le post-moderne : l'architecture dans la société post-industrielle, [réd. Rita D'Alessio Grassi] ; [trad. Hélène Rossini],* Electa Moniteur 1983.

Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* , Univ Of Minnesota Press, August 1, 2011.

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966 (trad. fr. *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1971, traduit par Maurin Sclumberger et Jean-louis Vénard).

Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68,* Paris, Éditions Recherches, 2005, 476 p.

Jean-Louis Violeau, Collectif, *Les architectes et mai 81,* Collectif Éditions Recherches, 2011, 304 p.

Leonardo Zuccaro Marchi , *The Heart of the City, Legacy and complexity of a modern design area,* Éditions Routledge, 2018.

Articles

Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983) edited by Hal Foster, Bay Press, Seattle.

Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », dans *Critique* nº 413, Paris, Minuit, octobre 1981, p. 951.

Paolo Portoghesi, *De la novedad espresiva al énfasis plastico*, Revue *Encuentro de la cultura cubana*, n°32, Homenaje a Ricardo Porro, 2004, p. 37-38.

Travaux scientifiques

Mariano Alemany, *The Architecture of Ricardo Porro: questions of forms and content*, 1995, 1016 p. Master of Architecture thesis, School of Architecture. New Jersey Institute of technology (first advisor Donald Wall, Second advisor Pater C. Papademetriou, Third Advisor Mark A. Hewitt)

Alexandre Dreysse, *Ricardo Porro : une architecture, un langage*, TPFE encadré par Jacques Vasseur, École nationale supérieure de Paris Belleville, Paris, 2003.

Claire Delbet, *Masculinité/Féminité - Une lecture de l'oeuvre de Ricardo Porro à travers son discours : le discours de l'architecte entre symboles et anthropomorphisme,* Mémoire de Master, École nationale supérieure d'architecture de Paris Belleville, 2018.

Catherine Giuli, *Ricardo Porro, une exception dans l'architecture moderne*, Mémoire de Master Lettres Langues Écritures dirigé par Vincent Vivès, UPHF Valenciennes, 2018.

Retranscriptions de communications

Catherine Giuli, « L'enseignement de Ricardo Porro et l'interprétation du schéma panofskien », CHMCC [en ligne], mis en ligne le 15/07/2021. URL : https :// chmcc.hypotheses.org/11507

Catherine Giuli, « Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro : vers une théorie et une pratique critique de l'architecture », Recherche ANR Histoire de l'Enseignement de L'Architecture AXE 2 : Pédagogie et enseignement, une réévaluation. ENSAPL - LACTH. 2023. ⟨hal-04260458⟩

Retranscriptions d'entretiens

Manuel Cuadra, *La Arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018, De primera mano : entrevistas con sus protagonistas y cronistas*, https://www.uni-kassel.de/upress/online/OpenAccess/978-3-7376-5091-5.OpenAccess.pdf.

Catalogues d'exposition

Patrice Goulet, François Barré, Isabelle Cazès, *Ricardo Porro, Gros Plan 1*, Institut Français d'Architecture, Pandora Éditions, 1991.

Paolo Portoghesi, catalogue d'exposition *La présence de l'histoire : l'après modernisme / Festival d'automne à Paris* L'Arsenal, Éditions L'équerre, 1981, Paris.

Catalogue d'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982.

Première partie : Les sources d'une pensée critique (1942-1965)

Chapitre 1 : Un acteur de la réforme de l'enseignement de l'architecture à Cuba

I. Une révolte contre l'obsolescence d'un enseignement académique (1942-1950)

I.I Ricardo Porro, initiateur de la réforme de l'enseignement de l'architecture à la faculté des Ingénieurs et des Architectes de La Havane

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « Nicolas y la Trinidad », Revue *Encuentro de la Cultura Cubana,* n°18, automne 2000, pp.49-52.

Archives

Archives de l'Université de la Havane. Dossier d'étudiant. 9-279.

Sources secondaires

Ouvrage

Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura,* Rome, 1562.

Articles

Amandine Diener, *De l'École des beaux-arts aux Instituts d'urbanisme. Repenser l'enseignement par l'atelier au sein du Séminaire et atelier Tony Garnier (SATG) (1961-1974*), EnsArchi.

Amandine Diener et Christian Marcot, « Enseigner l'architecture durant le moment Vichy (1940-1944). De Paris à Lyon », Ensarchi 2021, Carnets Hypothèses.

Paul Echaniz, « Nicolas Quintana, architect, urban planner » Revue *Herencia cultural cubana*, vol. XVIII, mars 2012, p. 66.

Caroline Poulain, « Louis Hautecœur et Vichy : pensée et action politique d'un historien de l'architecture », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 3, 2002, p. 103-111

Roberto Segre, « La Escuela de Arquitectura, 1960-1975: Los "años de fuego" de la cultura arquitectónica cubana » in *Revista Arquitectura y Urbanismo.* 2001, pp. 71-79.

Roberto Segre, « Pedro Martinez Inclan », *Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET),* Brasil, 2000, p. 124.

Joaquin Weiss, « Tendencias actuales en la enseñanza de la arquitectura », VI Congreso Panamericano de Arquitectos », Revista *Arquitectura 218,* Lima, Pérou, 1948, pp. 16-17.

Thèses

Amandine Diener, « *L'Enseignement de l'architecture à l'école des Beaux-Arts au XXe siècle. Une lecture des règlements et de la pédagogie (1863-1968) »* , thèse en Histoire de l'Architecture, Université de Strasbourg. 2017.

Retranscriptions de communications

Charles Lemaresquier, « L'Enseignement de l'architecture à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts [Texte imprimé], communication de Ch. Lemaresquier » lue dans la séance du 7 mars 1945, Institut de France. Académie des beaux-arts. Publication : Mesnil, impr. de Firmin-Didot, 1945. In-8° (220 x 170), 16 p., couv. ill. [D. L. Impr.] -IXb-

Michel Roux-Spitz, « Leçon inaugurale de M. Michel Roux-Spitz », *L'Architecture française,* 1943, n°37.

I-II Le renouvellement de l'enseignement de l'*Histoire de l'Architecture* à Cuba

I.II.I L'enseignement de l'Histoire de l'Architecture par Joaquim Weiss

Sources primaires

Articles

Angel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte : infuencia de la "Einfühlung" en la moderna historiografía de arte,* numéro 3, Imprenta de la Universidad Nacional del litoral, 1936.

Joaquin E. Weiss, « Impresiones de un viaje a Yukatan », revista *Arquitectura*, 193, août 1949, p. 239.

Joaquin Weiss, La enseñanza de la historia de arquitectura, Revista *Arquitectura*, año XVI, april 1948, n° 117, p. 110-115.

Wölfflin Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, trans. José Moreno Villa, Biblioteca de ideas del siglo XX Series 7 (Madrid: Calpe, 1924); first ed.: Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 4th ed. (Munich: Hugo Bruckmann Verlag, 1920).

Retranscriptions d'entretiens

Y, Farrès, R.Segre R, « Cinco decenios de teoría de la arquitectura en cuba (1963-2013) y un diálogo intergeneracional », entrevista a Roberto Segre En: ACE: Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno, 8 (23): 77-94, 2013. DOI: 10.5821/ace.8.23.2599. ISSN: 1886-4805.

Sources secondaires

Ouvrages

Ángel Guido, *La machinolâtrie de Le Corbusier* , Rosario: s.p., 1930. Illustré de photographies de bâtiments de Le Corbusier.

Luis de Soto, *Filosofia del arte,* publicaciones de la Universidad de la Habana, 2 vols, 1943-1947.

Banister Fletcher, *A History of Architecture for Student, on the comparative method, for Student, craftsman, and amateur,* Londres, 1896.

José Lezama Lima, *La expresión americana*, ed La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957.

Eduardo Luis Rodriguez, *The Havana Guide : Modern Architecture, 1925-1965*, Princeton Architectural Press, 2000.

Oswald Spengler, *Déclin de l'occident - Contours de l'histoire universelle,* (2 tomes 1918-1922), traduction par Mohand Tazerout, Gallimard, 1948.

Joaquin E. Weiss, *Arquitectura colonial cubana,* Colección de fotografías de los principales y mas característicos edificios erigidos en Cuba durante la dominación española, precedida de una reseña histórica-arquitectónica,Cultural S.A, 1936.

Joaquin E. Weiss, *La Arquitectura Colonial Cubana, Siglos XVI / XVII. Contiene ilustraciones entre el texto.*édité par Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

Joaquin E. Weiss, *Arquitectura contemporanea cubana*, coleccion de fotografias de los mas recientes a caracteristicos edificios erigidos en Cuba/ anotadas y prologadas por Joaquín Weiss, arquitecto, profesor de la facultad de arquitectura de la Universidad de Habana, Cultural S.A, 1947.

Joaquín E. Weiss: *Medio siglo de Arquitectura cubana*, Imprenta Universitaria, La Habana, 1950.

Articles

Luis De Soto, « Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana », *Universidad de La Habana*, 58-59-60, enero-junio 1945, pp. 65-138.

Justino Fernández (2012). « Arquitectura Cubana contemporánea, de Joaquín E.Weiss ». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, *4*(16), pp. 75-76.

Justino Fernandez, « Bibliografía Filosofia del arte de Luis de soto » in *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas,* Universidad nacional autonomía de Mexico, 1951, pp. 121-125.

Angel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte: infuencia de la "Einfühlung" en la moderna historiografía de arte,* numéro 3, Imprenta de la Universidad Nacional del litoral, 1936.

Guido, Angel, « La Maquinolatría de Le Corbusier. Colegio de Arquitectos de la Habana », *Revista Mensual de Arquitectura*. La Habana: N.11, Nov. 1929.

Angel Guido, « La Maquinolatría de Le Corbusier. Crisis del "maquinismo" en la arquitectura moderna », Colegio de Arquitectos de la Habana, Revista Mensual de Arquitectura. La Habana: N.2, Feb. 1930.

Miguel Iturria Savon, Entrevista a Nicolas Quintana, « Entre La Habana moderna y el umbral del futuro », Prensa Independiente, juillet 2007.

Fernando Lopez, « Semblanza de Joaquin Weiss », in *La arquitectura colonial cubana* (édition 1996), La Habana, septembre 1985, p. 9.

Lucio Piccoli, « Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido ». *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2o sem. 2017, pp.159-253.

Joaquín E. Weiss, « Frank Lloyd Wright. Precursor de las nuevas tendencias arquitectónicas », revue *Arquitectura y Artes Decorativas*, No.2, May 1932.

I.II.II L'enseignement de l'urbanisme intégré au cursus: Pedro Martinez Inclan, professeur (1925-1953) et doyen de la Faculté (1942-1947)

Sources primaires

Ouvrages

Pedro Martinez Inclan*, Algunas nociones de estética urbana,* Imp . P . Fernández, La Habana, 1946.

Pedro Martinez Inclan, *Arquitectura de ciudades,* Facultad de Arquitectura, Universidad de La Habana, 1947.

Pedro Martinez Inclan, *Codigo de urbanismo, Carta de Atenas, Carta de La Habana*, Imp. P. Fernadez y Cia, La Habana, 1949.

Pedro Martinez Inclan, *Congresos internationales de Arquitectura moderna,* 1957.

Pedro Martinez Inclan, *El Urbanismo*, *Docencia universitaria,* La habana, mayo de 1938.

Pedro Martinez Inclan, *La Habana actual.Estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudades,* Imp. P . Fernández y Cía., La Habana, 1925.

Pedro Martinez Inclan*, Publicaciones de la Cátedra UM,* Facultad Arquitectura, P . Fernández, La Habana, 1948.

Articles

Pedro Martinez Inclan *« Arqueologia versus Arquitectura »,* revista *Arquitectura* n°150, enero 1946, pp. 6-13.

Pedro Martinez Inclan, «Edificio del Retiro Odontológico» , *Arquitectura,* 226, Año XVII, La Habana , mayo, 1952, p. 193.

Pedro Martinez Inclan, « El Patronato pro-urbanismo », Revista *Arquitectura*, 106, mai 1942, p. 187.

Pedro Martínez Inclán, « Escuela de Planificación Urbana y Rural *»*, Arquitectura No. 166, Año XV, La Habana, mayo, 1947, pág. 165.

Pedro Martinez Inclan, « Fundamentos de la enseñanza de la arquitectura en Cuba », revista *Arquitectura*, noviembre-diciembre 1948, n° 184-185, año XVI, pp. 277-278.

Pedro Martinez Inclan, «Los jardines públicos y su moderna concepción», *Arquitectura,* 91, febrero 1941, La Habana, p. 318.

Pedro Martinez Inclan « Una gran conferencia sobre urbanismo » , Arquitectura 133. La Habana; agosto 1944.

Sources secondaires

Ouvrages

Silvia Arango, *Historia de la Arquitectura en Colombia,* Bogotá, Centro Editorial y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia,1989.

Karl H Brunner, *Manual de Urbanismo*, Bogotá, Ediciones del Concejo Municipal de Bogotá, Tome 1, 1939 et tome 2, 1940.

Andreas Hofer, *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina,* Bogotá, Ancora /Corporación La Candelaria, 2003.

Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960,* Cambridge, The MIT Press, 2000.

Articles

Arturo Almandoz Marte, «Karl Brunner's contribution to Latin America's urbanismo » en K. Brunner, Manual de Urbanismo (1939), volumen I, trad. Arturo Almandoz, Routledge, Londres y Nueva York, 2016, VIII-XXIX.

Gaston Bardet, « *Del urbanismo al acondicionamiento* » , revista *Arquitectura* junio 1946, pp.79 à 83.

Gaston Bardet, *« El acondicionamiento de las aglomeraciones »* nov-dec 1946.

Gaston Bardet, « *Las cincos fases del establecimiento de un plano de acondicionamiento* », revista *Arquitectura,* août 1946.

Gaston Bardet, « *Las grandes problemas del urbanismo* », revista *Arquitectura* julio 1946,

Gaston Bardet*, « Principios de un plano nacional de urbanismo »,* septiembre 1946.

Gaston Bardet, « *Urbanismo* », revista *Arquitectura*, mayo 1946, pp.141- 148.

Karl Brunner, « El técnico urbanista, la docencia universiteria », Revista *Arquitectura* , Organo Oficial de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay, n°202, 1939, pp. 25-30.

Nicolás Quintana, « Evolución histórica de la arquitectura en Cuba », Encyclopédie de Cuba, T. 5. Madrid, 1974, p.93.

Roberto Segre, « La ansiada imagen de una capital moderna »,*Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000,, p. 122.

Roberto Segre, « Pedro Martínez Inclán (1883-1957). Primer urbanísta cubano, in *Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000, pp.122-126.

Joaquim Weiss, « Homenaje al Profesor Emeritus Pedro Martinez Inclan en la Universidad Nacional », *Arquitectura,* XVII, 197, diciembre, La Habana, pp. 351-354.

Retranscriptions de colloque

Roberto Segre, « La Habana: Una Modernidad Atemporal », Coloquio La primera modernidad arquitectural en las ciudades latinoamericanas. México D.F.: [s.n.], noviembre de1992 publié par la Facultad de La Habana, ISPJAE, La Habana, Cuba.

II Une participation au débat des CIAM d'après-guerre (1950-1953) : les prémices d'une pensée critique

II-I L'apport architectural germano-américain

II-I-I Un entretien avec Walter Gropius, président des C.I.A.M

Sources primaires

Archives

Archives du Bauhaus, « Trip to Cuba », Dossier 187, « Cuba 1949-1959 ».

Articles

Vicente A. Castro, "La visita del Profesor Walter Gropius a La Habana", *Arquitectura*, n°189, april 1949, p. 99.

Retranscriptions d'entretiens

Manuel Carrera, « Charla con Gropius » , Revista *Arquitectura* 189, abril 1949, pp. 100-101.

Ricardo Porro, « Charla con Walter Gropius », Revista Nacional de Arquitectura (Madrid), número 97, enero de 1950, páginas 39-42.

Retranscriptions de communications

Rafael Marquina, « La conferencia de Walter Gropius », revista *Arquitectura n°189,* 1949, pp. 103-104.

Victor Morales, **«** Walter Gropius, "Diez conceptos para la enseñanza de la arquitectura" », Arquitectura (La,Habana), septiembre de 1949, número 194, páginas 262-263.

Joaquin E. Weiss, «Discurso de présentation de la conferencia de Gropius en el Colegio de Arquitectos » Revista *Arquitectura* n°189, abril 1949, pp. 102-103.

Sources secondaires

Ouvrages

Siegfried Giedon*, Mechanization takes command,* New York Oxford University Press, 1948.

Siegfried Giedon, *Space, Time and Architecture, Espace, temps, architecture* [« Space, Time and Architecture - Harvard, Cambridge Univ. Press »] (trad. de l'allemand par Françoise-Marie Rosset), 1941, Denoël, coll. « Médiations », 1978.

Joaquin Medina Warmburg, *Walter Gropius, proclamas de modernidad, escritos y conferenci*as, Reverté, 2018.

Walter Gropius, *Apollon dans la démocratie, La nouvelle architecture et le Bauhaus,* La Connaissance s.a., Bruxelles, 1969.

Articles

Elmer López, « Moderne Bewegung: Walter Gropius und Kuba », Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen (Weimar), 1983, numero 5-6, pp. 490-495.

Retranscriptions d'entretiens

Nicolás Quintana. « Arquitectura cubana (1940-1960): la generación del '50 », Entretien du 10 Mars 2005, *Arquitectura Cuba* 28 (1960).

II-I-II Un diplôme miesien (1950)

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « Una obra del Arquitecto Ricardo Porro », Revue *Arquitectura* n°220, novembre 1951, pp. 474-475.

Eduardo Luis Rodriguez, « Casa de Gustavo Armenteros - La Habana Cuba - 1950-1951, Lo que cuenta es el vacío », Revista *Arquitectura Cuba,* n°377, 1998, p. 8.

Source secondaire

Retranscription d'entretien

Juan Luis Morales, *Entrevista con Ricardo Porro*. Homenaje a Ricardo Porro, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 2004.p. 14.

II.II L'*Institut d'Urbanisme* de Paris : Gaston Bardet vs Le Corbusier (1951-1952)

Sources primaires

Archives

Fonds de Gaston Bardet (1907-1989) 161 IFA.

Articles

Gaston Bardet, « Caractère organique des tissus urbains », revue *Urbanisme* n°54, p. 85-92.

Entretien

Entretien mené par François Chaslin en 2011 sur France Culture dans l'émission *Les Jeudis de l'architecture, «* Rencontre avec l'architecte Ricardo Porro »

Sources secondaires

Ouvrages

Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1941.

Françoise Choay, *Urbanisme, utopies et réalités,* Seuil, 1965.

Ingrid Quintana Guerrero, *Hijos de la Rue de Sèvres: los colaboradores americanos de Le Corbusier en París [1932- 196 5] / Children of rue de Sèvres: Latin American collaborators of Le Corbusier in París [1932-1965]* , Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2018.

Articles

Andrés Ávila-Gómez, « Estudiantes latinoamericanos en el Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris (1923-1941) », *Revista de Arquitectura*, vol. 21, núm. 2, pp. 44-56, 2019.

Roberto Calendra, *la Teoria americana della Neighborhood Unit* et publié dans la revue *Metron*, anno 1946, Volume 6-12, p. 58-68.

André Chastel, « L'architecture organique regarde l'architecture moderne », Revue *Le Monde*, 12 Avril 1952.

Jean-Louis Cohen. « Gaston Bardet, un humanisme à visage urbain » in *Architecture, Mouvement,Continuité* n°44, février 1978, pp. 74-85.

Jean-Louis Cohen, « Ville sur Ville, le destin de Gaston BARDET » in *Architecture d'Aujourd'hui* n° 265, octobre 1989.

Jean-Pierre Frey, Gaston Bardet. in T. Paquot (dir.), « Les faiseurs de villes », Gollion: Infolio Editions, 2011, pp. 101-112.

Hélène Jannière, « Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965) », *Strates*, 14 | 2008, pp. 21-38.

Lewis Mumford, , 1968, « Neighborhood and the Neighborhood Unit », *Town Planning Review*, janvier 1954, repris in *The Urban Prospect*, New York, Harcourt, Brace and World, p. 56-78.

Franck Lloyd Wright, « In the cause of architecture », in *Architectural Record*, Mars 1908, p. 155-165.

Communication

Luca Guido, « Bruno Zévi ou Le Corbusier : another way to an organic architecture », *Universitat politecnica de Valencia*, Congres international Le Corbusier 50 years later, 2015.

II.III Le contexte de réflexion de l'école d'été des C.I.A.M à Venise

Source secondaire

Ouvrage

Manfredo Tafuri, *History of italian architecture*, 1944-1985, Cambridge, Mitres, 1989, p. 22.

II.III.I L'application du *Plan pour un enseignement de l'architecture* de Gropius par les membres italiens des C.I.A.M

Sources primaires

Ouvrages

Eric Mumford, *The CIAM Discourse on urbanism,* 1928-1960, The MIT Press, Cambridge, London, 2000.

Chapitre d'ouvrage

Walter Gropius, *Scope of totale architecture,* chapitre « Blueprint of an architect's education », Collier Books, NYC, 1949.

Articles

Walter Gropius, « Plan pour un enseignement de l'architecture », Revue *Architecture d'Aujourd'hui, n°28,* février 1950, pp.69-71.

Gino Valle, « Il collegamento venezia-terraferma, tema per il CIAM », Rivista *Pirelli*, Année V, n°6, diciembre 1952. Archives Tincinato 2. Attività Scientifica 2/011, Archives IUAV, Venise.

II.III.II Vers un bilan critique de l'héritage du mouvement moderne: *Quo vadis* C.I.A.M?

Sources primaires

Article

Gino Valle, « Il collegamento venezia-terraferma, tema per il CIAM », Rivista *Pirelli*, Année V, n°6, diciembre 1952. Archives Tincinato 2. Attività Scientifica 2/011, IUAV, Venise.

II.III.III Points de vue, apports et limites de l'enseignement

Sources primaires

Journal personnel (Manuscrit)

Ionel Schein, *Journal de l'école d'été de Venise,* 1952. Fonds Ionel Schein du FRAC Centre Orléans. Non répertorié.

Articles

Franco Berlanda, « *Conziderazioni sulla scuola estiva CIAM a Venezia »* Prospettive, n°5, 1953. Archives Tincinato 2. Attività Scientifica 2/011, IUAV, Venise.

Ricardo Porro, « La Habana, siempre La Habana », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Questions du temps présent, mis en ligne le 03 février 2009, consulté le 11 janvier 2022. URL : http://journals.openedition.org/nuevomundo/48372 ; Traduction de l'auteur dans le texte: « *El ejemplo de Venecia nos indica que hay «escalones urbanos», un concepto fundamental en la teoría del maestro urbanista Gaston Bardet* ».

Ricardo Porro, « Nicolas y la Trinidad » , in Homenaje a Nicolas Quintana, revista *Encuentro de la cultura cubana*, n°18, 2000, p. 49.

Ernesto Nathan Rogers, « *Chi siete voi? »* revue *«*Venezia-Architettura *» n°3,* 1953.

Gino Valle, « Il collegamento venezia-terraferma, tema per il CIAM *»*, Rivista *Pirelli*, Année V, n°6, diciembre 1952. Archives Tincinato 2. Attività Scientifica 2/011, IUAV, Venise.

Communications

« Ville, territoire, ambiente et paysage dans les CIAM de l'après-guerre : le laboratoire des écoles d'été vénitiennes (1952-1957) », Leonardo Zuccaro Marchi, architecte, Milan/Padoue, docteur IUAV-TU Delft, auteur du livre : *The Heart of the City, Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, Routledge, 2018. Journée d'études Entre héritage des Ciam et invention du territoire. Revisiter le débat architectural italien, 1952-1966 organisées à l'École d'architecture de la ville & des territoires, le lundi 13 janvier 2020 et le mardi 24 mars 2020 par Éric Alonzo professeur à l'Éav&t, chercheur à l'OCS (UMR AUSser 3329).

Entretien

Óscar Rueda et María José Pizarro, entretien de Ricardo Porro à París en Janvier 2012. https://www.archdaily.cl/cl/949417/ernesto-n-rogers-y-la-preesistenza-ambientale-en-las-escuelas-nacionales-de-arte-de-la-habana

Sources secondaires

Ouvrages

Troy Michael Ainsworth, *Petite histoire du Mémorial Masieri que Frank Lloyd Wright n'a pas construit à Venise,* Editions de l'éclat, Paris, 2013.

Eric Mumford, *The CIAM Discourse on urbanism,* 1928-1960, The MIT Press, Cambridge, London, 2000.

Manfredo Tafuri, History of italian architecture, 1944-1985, Cambridge, Mitres, 1989, p. 22.

Chapitre d'ouvrage

Walter Gropius, *Scope of totale architecture,* chapitre « Blueprint of an architect's education », Collier Books, NYC, 1949.

Articles

Sergio Bettini, « Venise et Wright », revue *Metron* IX, 49-50, 1954, p. 14-26.

Ciccarelli, L. and Melhuish, C. (eds). 2021. *Post-war Architecture between Italy and theUK: Exchanges and trans-cultural influences*.London: UCL Press, p. 117.

Walter Gropius, « Plan pour un enseignement de l'architecture », Revue *Architecture d'Aujourd'hui, n°28,* février 1950, pp.69-71.

Bruno Zevi, "*Una moderna ca' d'oro divide gli italiani: la palazzina di Wright 'in volta de canal'*" [A modern Ca' d'Oro divides the Italians: Wright's palazzina 'in volta de canal']. *Cronache di architettura: Da Wright sul Canal Grande alla Chapelle de Ronchamp* (Bari: Laterza, 1970), 51.

Thèses

Troy Michael Ainsworth, *Modernism contested: Frank Lloyd Wright in Venice and the Masieri Memorial debate*, Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, mai 2005.

Luca Molinari, *Continuita, a response to identity crisis,* Politecnico di Milano / TU Delft, 2008.

I.III.IV À l'orée de la *continuita*

Sources primaires

Journal (Manuscrit)

Ionel Schein, *Journal de l'école d'été de Venise,* 1952. Fonds Ionel Schein du FRAC Centre Orléans. Non répertorié.

Article

Ricardo Porro, « Nicolas y la Trinidad » , in Homenaje a Nicolas Quintana, revista *Encuentro de la cultura cubana*, n°18, 2000, p. 49.

Entretien

Ricardo Porro, lors d'un entretien mené par Óscar Rueda et María José Pizarro à París en Janvier 2012. https://www.archdaily.cl/cl/949417/ernesto-n-rogers-y-la-preesistenza-ambientale-en-las-escuelas-nacionales-de-arte-de-la-habana

Source secondaire

Chapitre d'ouvrage

Jean-Louis Cohen, « Ernesto Nathan Rogers et la révision du mouvement moderne » in *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*, Mardaga, Paris, p 95.

II.III.V Critique de l'application de la grille de la Charte d'Athènes

Sources primaires

Archives

Fondation le Corbusier.

Chapitre d'ouvrage

Jean-Louis Cohen, « Ernesto Nathan Rogers et la révision du mouvement moderne » in *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*, Mardaga, Paris, p 95.

Ouvrages

Le Corbusier, *La Ville radieuse,* Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1935

Eric Mumford, *The CIAM Discourse on urbanism*, 1928-1960, The MIT Press, Cambridge, London, 2000.

Leonardo Zuccaro Marchi, *The heart of the city, legacy and complexity of a modern design idea,* Routledge, 2017.

I.III.VI Le Corbusier, « À propos de Venise »

Sources primaires

Archives

Archives de la Fondation Le Corbusier. D2-19-262/265/266/267/268/270/279

Journal

Ionel Schein, *Journal de l'école d'été de Venise,* 1952. Fonds Ionel Schein du FRAC Centre Orléans. Non répertorié.

Retranscription de communications

Le Corbusier, « À propos de Venise », reproduit dans *Giornale economico,* introd. E. R. Trincanato, septembre 1952, p. 429-438.

Le Corbusier, « À propos de Venise », *Venezia Architettura.* N°1. 1952. pp. 6-9.

Sources secondaires

Articles

Stanislaus Von Moos, « À propos de Venise », L'Italie de Le Corbusier, Rencontres de la fondation Le Corbusier, éditions de la Vilette, 2010.

Guido ZUCCONI, « Plans et projets pour une ville en mutation », *Laboratoire italien* [Online], 15 |2014, Messo online il 27 octobre 2015, consultato il 13 janvier 2022. URL : http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/832 ; DOI : https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.832.

II.IIII.VII La qualité plastique de l'oeuvre architecturale

Sources primaires

Articles

André Bloc, « Synthèse des arts plastiques » , *Habitation,* revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat, n°31, 4ème trimestre de 1959, p. 15.

Gino Valle, « Il collegamento venezia-terraferma, tema per il CIAM », Rivista *Pirelli*, Année V, n°6, diciembre 1952. Archives Tincinato 2. Attività Scientifica 2/011, Archives IUAV, Venise.

Conférences

L'artiste dans la société contemporaine, Conférence internationale de l'UNESCO, Venise, 1954.

Le Corbusier ou la Synthèse des arts. Genève: Skira, 2006, p.259-260.(communication faite à la Conférence internationale des artistes. Venise : Unesco, 1952) FLC U3-7, 317 à 321.

II.IV Les prémices d'une pensée critique : la conscience d'une modernité autre

Sources primaires

Entretien

François Chaslin, *Rencontre avec l'architecte Ricardo Porro,* Les jeudi de l'architecture, France Culture, 2011, à 5 mn du début de l'entretien.

Conférence

José Francisco Liernur à la *Harvard University Graduate School of design* et à l'occasion du *Symposium How to see architecture : Bruno Zévi* en octobre 2018. Piper Auditorium, Gund Hall, Cambridge, Harvard GSD-Link Harvard GSD.

Source secondaire

Ouvrage

Bruno Zévi, *Storia dell'architettura moderne,* Einaudi, Turin, 1950.

Sources primaires

Ouvrages

Bruno Zévi, *Erik Gunnar Asplund*, Ediciones Infinito. Ediciones Infinito. 1957. Buenos Aires. Paginas: 93 p. Descripción Trad. Anna Baratti. Ilustrado con fotografías en B/N.

Bruno Zévi, *Saper vedere l'architettura,* Einaudi editore, 1948.

Bruno Zévi, *Storia dell'architettura moderna. Da William Morris ad Alvar Aalto: la ricerca spazio temporale*, vol. 1, Torino: Einaudi, 2001 (première édition in 1950).

Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni,* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1945.

Bruno Zévi, *Zevi su Zevi. Architettura come profezia,* Venezia: Marsilio, 1993.

Articles

Bruno Zévi, « Verso un'architettura organica » Revue *Metron* n°23-24, Sandron, Roma, 1948, p.64.

Bruno Zevi, « Benedetto Croce e la riforma della storiografia architettonica », *Metron*, nº 47, 1952, p. 72.

Bruno Zevi, « Messaggio al Congrés Internationaux d'Architecture Moderne », *Metron*, n. 31-32 (1949) et *Comunità* No. 5 (1949) an No. 6 (1950).

Sources secondaires

Ouvrages

Consiglio nazionale delle ricerche, *Manuale dell'architetto,* CNR-USIS, 1946.

Benedetto Croce, *Teoria e historiografia della architettura*, Bari, Laterza, 1917.

Heinrich Wöllflin, *Prolegomena zu e diner psychologie der Arkitektur,* München : Kgl. & Universitäts-Buchdrukerei von Dr. C. Wolf & SohnMunich, 1886.

Article

Patrice Goulet, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, p. 68.

Entretien

François Chaslin, Rencontre avec Ricardo Porro, Les jeudi de l'architecture, 2011, à 26 mn du début de l'entretien.

Source primaire

François Chaslin, *Entretien de Ricardo Porro sur France Culture,* dans l'émission *Les jeudi de l'architecture*, 2011.

Sources secondaires

Ouvrages

Johann Wolfgang von Goethe, *Schriften zur Morphologie*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

Frantz Kafka, *La Métamorphose,* Traduction A. Vialatte, Paris, Hachette, coll. Le livre de poche, 1969.

Ovide, *Les Métamorphoses,* trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1997.

Paul Venable Turner, *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne*, Éditions Macula, 1987.

Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte,* Gallimard, Paris, 1923.

Christian Zervos, *Pablo Picasso par Christian Zervos*, Catalogue des oeuvres, 1895–1972 (33 VOL.) I, https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct.jsp?record=bmr:UNIMARC:4176670.

Articles

Johann Wolfgang von Goethe, (1817), *Zur Naturwissenschaftiberhaupt, besonders zurMorphologie* », Tubingen, Cotta, 1817-1824, 1. Bd, 2. Heft,, p. 257-284.

Daniel Pinson, « De l'échec d'une Charte à la poursuite d'une réflexion », *La modernité critique, Autour du CIAM 9 d'Aix en Provence,* Editions imbernon, 2006, pp. 243-257.

Patricia Signorile, « Paul Valéry et l'architecture », 2009. ⟨hal-01558735⟩

Anne-Gaëlle WEBER, « Essai pour expliquer les métamorphoses de Goethe », *Goethe et la France*, *op. cit.*, p. 206-227.

Mémoire de Master Lettres, Langues, écritures

Catherine Giuli, *Ricardo Porro, une exception dans l'architecture moderne,* encadré par Thomas Barège et Vincent Vivès, UPHF, Valenciennes, 2018.

Exposition

Rétrospective Lam en 2016 au Centre Pompidou. https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/Lf9EjhJ

Chapitre 2 : Du manifeste régionaliste critique à la création d « une école hors l'école » (1952-1965)

I Une approche moderne régionaliste critique

I.I Le plan régulateur de La Havane Est

Sources primaires

Ouvrages

John A.Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.

Eric Mumford, *The C.I.A.M discours on urbanism,* The Mitpress, 2000.

José Luis Sert, *Can our Cities Survive?*, Cambridge, Harvard University Press, 1942.

Articles

Franco Albini, « Franco Albini opina… », *Espacio* , Havana, May/August 1955, pp.10–11.

Ricardo Porro, « Cuba! Cuba! » in *L'Architecture d'Aujourd'hui, n°350,* Janv-fev 2004, p. 70.

Sources secondaires

Articles

Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa alle America L'influenza di Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021.

Mardges Bacon, « Josep Lluís Sert's Evolving Concept of Urban Core. Between Corbusian Form and Mumfordian Social Practice », in *Josep Lluis Sert. The Architect of Urban Design, 1958- 1969*, eds. Eric Mumford; H. Sarkis; N. Turam,, Yale University Press, Cambridge, 2008, pp. 76-115.

Carola Barrios, « *Can Patios make Cities, Urban Traces of TPA in Brazil and Venezuela* », ZARCH No.1 | 2013 Paisajes Landscapes, pp.72-80.

Paul Lester Wiener; José Luis Sert, « Can Patios Make Cities? », *Architectural Forum* 99, n. 2, août 1953, pp. 124-131.

Luca Molinari, « Ernesto Nathan Rogers, la modernité et la continuité », *La modernité critique, Autour du C.I.A.M IX d'Aix en Provence,* Imbernon, 2006, pp.111-118.

Eduardo Luis Rodriguez, « Ricardo Porro, Obra construida », Revista *Arquitectura Cuba*, 377, 1998.

Jose Luis Sert, « The Rebirth of the Patio » in *José Luis Sert. Architecture, City Planning, Urban Design*, by Knud Bastlund (Zurich, Les Editions D'Architecture, 1967), p. 135.

I.II La modernité cubaine : construction de quatre villas privées à caractère moderne régionaliste

Sources primaires

Ouvrages

Joaquin E. Weiss, *La Arquitectura Colonial Cubana, Siglos XVI / XVII. Contiene ilustraciones entre el texto.*édité par Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

Eduardo Luis Rodriguez, « El arquitecto y su obra, Ricardo Porro, obra construida », *Arquitectura Cuba n°377,* 1998.

John Loomis, *Revolution of forms,* The Mit Press, 2000.

I. III. la société *Nuestro Tiempo* et le manifeste de Ricardo Porro « *El sentido de la tradicion* »

Sources primaires

Articles

Salvador Bueno, « La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo ». *Revista Cubana,* La Habana, enero-junio 1951.https://www.researchgate.net/publication/339983112_La_Sociedad_Cultural_Nuestro_Tiempo_Impronta_de_una_cruzada_por_la_cultura_cubana_1951-1961

Gramatges Harold, « La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo » in Hernández Otero, Ricardo, *Revista Nuestro Tiempo, Compilación de trabajos publicados.* Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989

"Nuestro Tiempo repasa su historia" in *Nuestro Tiempo*, año. 2, no. 8, diciembre 1955, p. 2.

Ricardo Porro, « El sentido de la tradicion », *Nuestro Tiempo* 16, ano IV (1957)

Nicolas Quintana y Ricardo Porro, « En défense de la arquitectura cubana », *Noticias del Arte,* La Habana, n°4, diciembre 1952, p. 9.

Sources secondaires

Ouvrages

Jorgelina Guzmán, *Repensar la cultura. Su institucionalización* (1955- 1961), 2017.

Abigaïl Mc Ewen, *Revolutionary Horizons, Art and Polemics in 1950's Cub*a, Yale University Press, New Haven and London, 2016.

II. la leçon de Villanueva

II.I Tradition et modernité

Sources primaires

Articles

Carlos Raoul Villanueva, « El sentido de nuestra arquitectura colonial », Revista *Shell*, n°1, juin 1952, pp.17-23.

Retranscription de communications

Carlos Raúl Villanueva, « Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitectos », conferencia dictada cuando fue elegido miembro correspondiente de la Academia de Arquitectura de Francia, 1954. http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/05reflexiones.htm.

Carlos Raoúl Villanueva, « Tendencias actuales de la arquitectura » conferencia II en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 13 de junio de 1963.

Carlos Raoúl Villanueva, « Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitecto », conferencia dictada cuando fue elegido miembro correspondiente de la Academia de Arquitectura de Francia, París, 1954

Carlos Raoúl Villanueva, « La arquitectura, sus razones de ser, las líneas de su desarrollo" » Conferencia I en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 28 de mayo de 1963

Sources secondaires

Ouvrage

Sybil Moholy-Nagy, *Carlos Raul Villanueva and the Architecture of Venezuela,* New York, 1964.

Entretien

François Chaslin, Entretien avec Ricardo Porro, « Les Jeudi de l'Architecture », Emission France Culture, 2011.

Archives

Archives nationales de France, AJ/52/600, dossier d'élève. Carlos Raoúl Villanueva.

II.II La synthèse des arts : apprendre de la Cité universitaire de Caracas

Sources primaires

Articles

Carlos Raoul Villanueva, « *La integración de las artes »,* Revue *Arquitectura Cuba,* La Havane, 1959.

Retranscription de communication

Carlos Raúl Villanueva, « La síntesis de las artes », comunicación presentada en el Coloquio Internacional de Royaumont titulado « Liaison entre les arts. L'Histoire d'une époque (1890-1962) », Royaumont, 1962, http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/04sintesis.html.

Sources secondaires

Articles

Miguel Arroyo. « La Ciudad Universitaria y el proyecto de Integración de las Artes ». En *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*.Caracas: Universidad Central deVenezuela/ Monte Ávila Editores/ CONAC, 1991.

Thomas Gluckin, « André Bruyère et la synthèse des arts : projet de *Village polychrome* avec Fernand Léger (1953) », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 28 juillet 2017, consulté le 24 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/insitu/14622 ; DOI : https://doi.org/10.4000/insitu.14622

II.III L'expérience de l'atelier TABO : unités de voisinage et superblocs

Sources primaires

Ouvrages

Carlos Raoul Villanueva y Ricardo Di Sola, *La reurabnization del Silencio,* Ernesto Armitano, Caracas, 1988.

Article

Unité de voisinage du « *Dos de Deciembre* », Revue *Intégral* 2, 1955, dic.

Sources secondaires

Articles

Gaston Bardet (1945). « Incarnation de l'Urbanisme : De quelques conditions essentielles pour éviter une nouvelle faillite ». *Esprit (1940-), 113 (9)*, pp. 342–362.

Sosa Rodríguez, E., « Consideraciones preliminares sobre las bases de una rehabilitación de tugurios (ranchos) », *Banco Obrero,* Departamento Técnico.. Boletín, N° 2, août 1958.

Sosa Rodríguez, E, « El superbloque y la solución del problema de la vivienda urbana para la clase trabajadora », *Banco Obrero,* Departamento Técnico. Boletín No 3, janvier 1959.

Thèse

Meza Suinaga Beatriz Eugenia, » El Taller de Arquitectura del Banco Obrero en Venezuela" , EAE Editorial Academia Espanola, 2011.

Website

https://supuestonegado.com/bloques-del-23-plan-perez-jimenez/.

II.IV L'enseignement de la FAU, Faculté d'architecture de Caracas

Sources primaires

Article

Ramon Gonzalez Almeida, *Reorganization de los cursos de la FAU,* Revue *Intégral* n°13 , pp. 46-47.

Sources secondaires

Thèse

Orlando MARÍN CASTAÑEDA, *La implantación de una disciplina: enseñanza y práctica de la arquitectura en Venezuela (1881-1941)*, Mimeo, Proyecto de Tesis, Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela; Caracas, 2014.

II.V La recherche théorique : hommage à Frank Lloyd Wright depuis les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin.

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « Forma y contenido en Wright », Revue *Espacio y forma* n°8, revue de la Faculté d'architecture et d'urbanisme de Caracas. 1960, pp. 3-10.

Ricardo Porro, « La arquitectura de Carlos Raoul Villanueva », Revue *Integral*, n°13, Janvier 1959.

Sources secondaires

Ouvrages

Graziano Gasparini et Juan Pedro POSANI, *Caracas a través de su arquitectura*, Caracas, Fundación Fina Gómez, 1969.

Charles Blanc, *La sculpture,* 1888.

Charles Blanc, *L'Architecture*, 1904.

Umberto Eco, *Opera aperta,* 1962.

Articles

Ramon Gonzalez Almeida, *Reorganization de los cursos de la FAU* Source: Revue *Intégral* n°13 , pp. 46-47.

Granado Valdès, Introduction à la Revue *Espacio y Forma* n°8, 1960.

Thèse

Orlando MARÍN CASTAÑEDA, *La implantación de una disciplina: enseñanza y práctica de la arquitectura en Venezuela (1881-1941)*, Mimeo, Proyecto de Tesis, Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela; Caracas, 2014.

Exposition

Exposition Carlos Raoul Villanueva au Centre Pompidou du 1 janvier au 31 décembre 2021.https://centrepompidou-malaga.eu/wp-content/uploads/folletos/Villanueva_FR.pdf.

Granado Valdès, Introduction à la Revue *Espacio y Forma* n°8, 1960.

Juan Luis Menocal, « Ricardo Porro, Ciudadano del mundo », revue E*ncuentro de la Cultura Cubana*, pp. 11-30.

III La création d'une école hors l'école : l'enseignement de l'architecture comme pratique révolutionnaire

III. I Ricardo Porro, acteur de la réforme de l'enseignement de l'Instituto politecnico José Antonio Etchevarria

Source primaire

Article

Alfonso Gonzalez et Mabel Matamoros Tum *La Escuela de Arquitectura de La Habana* Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverria, *en los años '60*, *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XL, núm. 3, pp. 45-60, 2019

Source secondaire

Entretien

Manuel Cuadra, « Entretien d'Augusto Rivero Mas: Las escuelas de arte » en février 2017, *De Primera Mano*, Université de Kassel, 2017.

III.I.I L'organisation de l'*Instituto politecnico José Antonio Etchevarria*

Source primaire

Article

Alfonso Gonzalez et Mabel Matamoros Tum *La Escuela de Arquitectura de La Habana* Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverria, *en los años '60*, *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XL, núm. 3, pp. 45-60, 2019

Source secondaire

Ouvrage

Ralph G. Hudson, *The Engineer's Manuel,* 323 Pages; Year: 1911.

III.I.II Littérature scientifique de l'Institut

Sources primaires

Ouvrages

Mario J Buschiazzo, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1961.

Frederick Gibberd, *Town Design,* London, The Architectural Press, 1962, First ed. 1953[Coll. AP].

Walter Gropius (1943), *Scope of totale architecture,* George Allen & Unwin, 1956.

Ernst Neufert, *Arte de proyectar en arquitectura,* Gustavo Gili, Barcelona. 1948.

Nikolaus Pevsner ,*Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires Infinito, 1957.

Enrico Tedeschi, *Teoria del Arquitectura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, edición 1963. Rústica editorial.

Sources secondaires

Article

Schavelzon, « bio-bibliografía de Mario Buschiazzo », *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, pp. 24 – 29, número 141, juillet 1988, pp. 24-29.

III.I.III Les programmes de l'Institut

Source primaire

Article

Fernando Salinas, « Una educación para el diseño », *Boletín de la Escuela de Arquitectura* No. 2, La Habana, julio, 1965, pág. 3.

III. II L'atelier du *Micons* créé pour le projet des écoles d'art, une expérience anti-académique

III.II.I Méthode pédagogique

Sources primaires

Articles

Juan Luis Menocal, « Homenaje a Ricardo Porro, Ciuadadano del Mundo », *Encuentro de la Cultura Cubana*, pp. 11-30.

Gilberto Segui, « Les odeurs de la rue », Revue *Autrement*, La Havane 1952-1961, n°31, mai 1994, pp. 27-38.

David Bigelman, « Lieber Meister », Homenaje a Ricardo Porro, *Encuentro de la Cultura Cubana,* 2004, pp. 49-51.

Entretien

Manuel Cuadra, *De primera mano, La Arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018 Entrevistas con sus Protagonistas y Cronistas,* Kassel University Press, 2018.

Sources secondaires

Ouvrage

Michele Paradiso, *Pasado, Presente y futuro, Las escuelas nacionales de arte*, Didapress, 2016.

Retranscription de communication

Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales,* Tareas, núm. 154, septiembre-diciembre 2016, pp. 77-110, Centro de Estudios Latinoamericanos « Justo Arosemena » Panamá.

Film

Alysia Nahmias et Benjamin Murray, *Unfinished Spaces,* film documentaire sur la fondation des écoles d'art de La Havane, Ajna film 2011.

III.II.II Relations entre forme et contenu : vers une architecture organique

Sources primaires

Revue

Riccardo Canella, Davide Guido, *Città e rivoluzione, Il caso ENA 1959-2009 Scuole Nazionali d'Arte a l'Avana, Antologia, AC* , Maggioli Editori, Politecnico de Milan, 2016.

Articles

Ricardo Canella, « *Fondamenta scientifiche dell « esploso » in architettura* », in *AC Città e Rivoluzione*, 2017, pp. 23-35.

Juan Fernandez, « Una architectura a la imagen del hombre », *Revolution y cultura* 4, 2005, pp. 4-12.

Juan Luis Morales, « Ricardo Porro entrevisto, Ciudadano del mundo », *Revista Encuentro de la Cultura Cubana,* 32 (2004), pp.11-30.

Ricardo Porro, « Ecoles du métissage », Revue *Architecture d'Aujourd'hui,* 350, janv-fév 2004, pp. 70-81.

Joseph Rykwert, « L'Opera di Porro », *Controspazio*, mars 1970, pp..4-5.

Sources secondaires

Ouvrages

Aby Warburg (trad. de l'allemand), *L'Atlas mnémosyne : avec un essai de Roland Recht*, Paris, L'écarquillé-INHA, 2012, 197 p.

André Malraux, *Le Musée Imaginaire,* Skira, Genève, 1949.

Articles

Alfonso González y Mabel Matamoros Tuma, « Impacto cultural de arquitectos europeos en la Cuba de los años sesenta » publié suite à la conférence *Presencias europeas en Cuba*, 2018, del Centro para la Interpretación de las Relaciones Culturales Cuba-Europa: Palacio del Segundo Cabo, http://segundocabo.ohc.cu/2020/09/04/impacto-cultural-de-arquitectos-europeos-en-la-cuba-de-los-anos-sesenta/.

Charles Renfort « The controversial renaissance of Cuba's National Art Schools », Revue *Document*, nov 2012.

II.II.III L'enseignement pratique : la leçon de Gaudi et l'atelier échelle 1

Sources primaires

Ouvrages

John Loomis, *Revolution of forms,* The Mit Press, 2000.

Articles

Araguas Philippe. L'acte de naissance de la *Boveda Tabicada* ou le certificat de naturalisation de la « voûte catalane ». In: *Bulletin Monumental*, tome 156, n°2, année 1998. pp. 129-136.

David Bigelman, « Lieber Meister », *Encuentro de la cultura cubana*, *op. cit,* pp. 49-51.

Vittorio Garatti, « Le scuole nazionale d'arte di Cubanacan, 1961-1963 » in *Architettura e istruzione a Cuba*, Fiorese, Mila, CLUP, 1980, p. 63.

Paradiso, M. / Galassi, S. / Garuglieri, S. (2021): The Catalan vaults of Roberto Gottardi's School of Theater in Havana: Some discoveries on the construction technique. Présenté pendant: Seventh Inter-

national Congress on Construction History (7ICCH), Lisbon, Portugal, 12-16 July 2021, pp. 206-213. https://doi.org/10.1201/9781003173434-131

Sources secondaires

Articles

Davide Del Auto, Sofia Celli, « The Treachery of Images: Redefining the Structural System of Havana's National Art Schools », *Sustainability* 13, no. 7, 2021, p. 7.

II.II.IV Les apports du Bauhaus : collaboration avec Clara Porset

Sources primaires

Archives

Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM

Article

Muxi, Zadia, « Clara Porset 1895-1981 ». One day an architect, April 11, 2015.

Website

Exposition « the eternal return of Clara Porset for the havana design biennial » https://www.design-boom.com/design/clara-porset-factoria-habana-havana-design-biennial-the-eternal-return-05-26-2016/

III.III Du congrès de l'UIA en 1963 à La Havane à celui de Paris en 1965 : ouverture vers la France.

III.III.I Le congrès de l'UIA : « L'architecte d'un monde nouveau »

Sources primaires

Ouvrage

Pierre Vago, *1948-1998, UIA,* Paris, Les éditions de l'Epure, 1998.

Fidel Castro (1963). Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Primer Secretario del Partido Unido de la Revolución Socialista, en la clausura del VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, efectuada en el teatro de la CTC-R, el 3 de octubre de 1963 (Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario). Recuperado el 23.08.2012 de http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963 /esp/f031063e.html

Revue

El congresso de UIA, la Habana, Revue *Arquitectura Cuba,* n°330, 1965.

Articles

Grosman, M. (Dir.) (1963). *El Congreso de la UIA, La Habana, 1963. Obrador, 1,* p. 53.

Roberto Segre, « UIA 1963 y los 60 », *Arquitectura y Urbanismo* vol. XXIV, Nº 3/2003. Parte 3 .

Website

Antoine Grumbach, *L'architecte Antoine Grumbach nous dévoile ses prémices de mai 1968, Lumières de la ville.net, mai 2018. https://lumieresdelaville.net/larchitecte-antoine-grumbach-devoile-premices-de-mai-68*

Sources secondaires

Ouvrage

Arkhitektura SSSR, de 1956 à 1962 (volumes 4-9). W.A7935. https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/5/trajets-et-transferts/1166/comment-cuba-et-le-chili-ont-recu-une-structure-dhabitation-sovietique-en-panneaux-de-beton

Articles

Martín Carranza, Entrelazamientos. Cultura política y cultura del espacio en el VII Congreso Mundial de Arquitectos de la UIA, La Habana, Cuba, 1963, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, REGISTROS, Mar del Plata, año 10 (n.11): 40-56. Julio 2014 ISSN 2250-8112

Molina y Vedia, J. M. (1964/65). » Estudio de las ponencias. » *Obrador,* 3, p.21.

R. Nicolini, Estate romana. 1976-985. Un effimero lungo nove anni, Siena, Sisifo, 1992, pp. 19-20.

Alonso, Palmarola, *Panel,* 2014, p. 120-121.

Catalogue d'exposition

Cuba si 64! Une Liutkus. Catalogue d'exposition aux Docks d'Arles en 2021.

III.III.II Les attaques de l'historien de l'architecture Roberto Segre et le départ pour la France

Sources primaires

Ouvrages

Roberto Segre, *Cuba, Arquitectura de la Revolution*, Collection Arquitectura y critiqua, Edition g.Gilli,

Roberto Segre, *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria,* 1970.

Articles

Roberto Segre, « Signification de l'architecture cubaine dans le monde contemporain », *Espaces et Sociétés*, n°1, 1970.

Yasser Farés Delgado, Cinco decenios de teoría de la arquitectura en Cuba (1963-2013) y un diálogo intergeneracional: entrevista a Roberto Segre Arquitectura, Ciudad y Entorno, 8 (23): 77-94, 2013. DOI: 10.5821/ace.8.23.2599. ISSN: 1886-4805.

Entretiens

Manuel Cuadro, *La Arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018, De primera mano, Entrevistas con sus protagonistas y cronistas,* Kassel University Press, 2017.

Sources secondaires

Revue

Eduard Luis Rodriguez, « Ricardo Porro, obra construida », *Arquitectura Cuba* n°377, 2008.Vittorio Garatti, n°378, 2008.

Eduardo Luis Rodriguez, « *Roberto Gottardi, obra construida* », *Arquitectura Cuba* n°338, 1998.

Articles

Fidel Castro Ruiz, « *La mas hermosa academia de artes de todo el mundo* », *Noticias de Hoy ,* May 4, 1963.
Nikita Khrushchev, « Remove Shortcomings in Design, Improve Work of Architects », in Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968,* (New York: Columbia Books of Architecture), p. 185.

John Loomis, « Identities in conflict, las Escuelas Nacionales de Arte and the Cuban Revolution », 86 Th ACSA annuel Meeting and technology Conference, CUNY, 1998, p. 346.

Ricardo Porro « Une architecture romantique », *Revue Autrement,* Havane 1952-1961, mai 1994, pp. 39-41.

Ricardo Porro, « Ensenar en La Habana », *Encuentro de la cultura cubana,* 2004, p. 58.

Table des figures

FIG 1 : Première de couverture. Planche-contact sur laquelle on peut voir Ricardo Porro devant la Maison Coilliot de l'architecte Hector Guimard à Lille et l'Unité pédagogique d'architecture de Lille *circa* fin des années 1970. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

FIG 2 : Joaquim E. Weiss (1894-1968) circa 1950. Source : Revue *Arquitectura Cuba,* 2010.

FIG 3 : Pedro Martinez Inclan (1883-1957).Source : Revue *Arquitectura Cuba*, 2010.

FIG 4 : Walter Gropius (1883-1969) circa 1950. Source : www.bostonhometeam.com

FIG 5 : Mies van der Rohe (1886-1969) Source mobilinolimit.com

FIG 6 : Ricardo Porro (1925-2014) *circa* 1950. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

FIG 7 : Feuillets issus du dossier universitaire de Ricardo Porro à l'Université de La Havane. Le premier atteste de l'obtention de son baccalauréat en 1942, le second montre qu'après avoir commencé une année de médecine, il se réoriente en Architecture. Les deux suivants précisent le contenu des cours qu'il a suivis. Source : Archives de l'Université de La Havane.

FIG 8 : Feuillets précisant les cours que Ricardo Porro a suivis en 1945, 47 et 48. Le dernier est l'attestation de réussite de son examen en vue de l'obtention du diplôme d'architecte en juillet 1950. Source: Archives de l'Université de La Havane.

FIG 9 : Recto d'un duplicata du document administratif demandé par Ricardo Porro en 1960 au Recteur de l'Université de La Havane Clemente Inclan et qui témoigne du passage en année supérieure pour chacun des cours dispensés de 1942 et du diplôme en 1950 et des intitulés des cours. Source: Archives personnelles de l'architecte.

FIG 10 : Verso du document. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriela Porro

FIG 11 : Tract distribué aux étudiants par le « Comité de lutte » peu avant l'incident de *Las quema des Vignola* en décembre 1947. Source : « *Architecture as contextuel re-interpretation, a mixid-use cultural center in old*

Habana », Thèse de Gabriel Fuentes, directeur de Thèse Nicolas Quintana, Florida International University, 2005.

FIG 12 : Cérémonie de prestation de serment du président de la FEU (Fédération Etudiante Universitaire) Enrique Ovares, juillet 1947. Le Recteur Clemente Inclan est au centre et Ovares à sa droite. Ricardo Porro, à l'extrême gauche. Source: http://www.latinamericanstudies.org/ovares/Ovares.pdf. Au départ, acteur de la Révolution, le jeune architecte Enrique Ovares est fait emprisonné par Castro en 1959 et ce durant sept années.

FIG 13 : Première édition de l'ouvrage de Weiss sur l'Histoire de l'architecture coloniale cubaine datant de 1936. Edition Culturals.a.Habana. 158 pages.

FIG 14 : Photographie de Paolo Gasparini. Weiss procède à une compilation de photographies représentant les éléments architectoniques récurrents dans l'architecture coloniale cubaine. Source : Joaquin E. Weiss, *La Arquitectura Colonial Cubana, Siglos XVI / XVII. Contiene ilustraciones entre el texto.é*dité par Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

FIG 15 : Article de Weiss sur l'enseignement de l'Histoire de l'Architecture dans la Revue *Arquitectura* d'avril 1948, organe officiel du Collège National des Architectes. Source: Revista *Arquitectura*, año XVI, april 1948, n° 117.

FIG 16 : Première de couverture de l'ouvrage *Arquitectura Cubana Contemporanea,* édité par le *Collège national des Architectes* en 1947.

FIG 17 : Introduction sur l'architecture contemporaine et sur l'évolution de l'architecture cubaine en page 8 de l'ouvrage *Arquitectura Cubana Contemporanea,* édité par le *Collège national des Architectes* en 1947.

FIG 18 : Joaquin Weiss et Aquiles Capablanca avec leurs étudiants à l'arrivée à Yucatan au Mexique. Ricardo Porro est l'étudiant à l'extrême gauche en chemise blanche. Source: Revue *Arquitectura ,* août 1949, p. 239.

FIG 19 : Première de couverture de l'ouvrage de Luis de Soto, *Filosofia del arte,* publicaciones de la Universidad de la Habana, 2 vols, 1943-1947.

FIG 20 : Angel Guido, Première de couverture, *La Arquitectura hispanoamericana a travers de Wöllflin,* 1927. Source: PICCOLI, Lucio. « Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas

estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido ». *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2o sem. 2017.

FIG 21 : Angel Guido, Diagram from Guido, *Orientacion,* 1952-1953. Source: PICCOLI, Lucio. « Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido ». *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, n. 28, 2o sem. 2017.

FIG 22 : Première de couverture de l'ouvrage d'Ángel Guido, *La machinolâtrie de Le Corbusier* , Rosario: s.p., 1930. Illustré de photographies de bâtiments de Le Corbusier.

FIG 23 : Pedro Martinez Inclan. Plano de La habana. 1917. Source : Archives Juan de las Cuevas Martínez P. *La Habana Actual*. La Habana: Imprenta P. Fernández y Cía; 1925.

FIG 24 : Analyse urbanistique du Plan de La Havane de Le Forestier- 1924 - Cours de Pedro Martinez Inclan Source: Roberto Segre, « Pedro Martinez Inclan, primer urbanista cubano»,*Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000,, p. 122.

FIG 25: Pedro Martinez Inclan, Villa, 1931. Source: Revista *Arquitectura Cuba,* février 1943.

FIG 26 : Affiche du *VII congrès panaméricain des architectes* La Havane 1949. Source: Revue *Arquitectura Cuba* décembre 1949.

FIG 27 : Couverture du Code de l'urbanisme de Pedro Martinez Inclan interprété d'après la Charte d'Athènes. Source : Roberto Segre, « Mestres e discípulos no urbanismo latino-americano (1920- 1960): Buenos Aires e Havana, duas cidades paradigmáticas », in GOMES, MAAF., org. Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960. Salvador: EDUFBA, 2009

FIG 28 : Walter Gropius dans les jardins de l'hôtel national de La Havane en avril 1949. À sa droite, le directeur de l'école et historien de l'architecture Joaquin E. Weiss, à sa gauche le recteur Clemente Inclan. Sont présents également del Soto, Manuel Tapia Ruano, Aquiles Capablanca. À l'extrême gauche, sur une estrade, Ricardo Porro avec ses amis Frank Martinez et Nicolas Quintana. Source: Revue *Arquitectura* n°189, avril 1949.

FIG 29 :La visite du Professeur Walter Gropius considéré comme « l 'homme du moment » à Cuba en 1949. Source: Revista *Arquitectura n°189*, 1949, p. 98.

FIG 30 : Projet de diplôme de Ricardo Porro 1950 Source: Revue *Arquitectura* n°220, novembre1951, p. 474.

FIG 31 : Diplôme de Ricardo Porro reçu le 29 Juillet 1950 et signé de la main de Weiss (directeur) et de celle du Recteur de l'Université Clemente Inclan. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 32 et 33 : Photographies de Paolo Gasparini. Vues sur l'entrée de la villa Armenteros. Source: archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 34 et 35 : Photographies de Paolo Gasparini. Archives personnelles de l'architecte. Façade avant et *Tinajon* (jarres typiques de la ville de Camaguey).

FIG 36 : Gaston Bardet (1907-1989) *circa* 1951. Architecte et urbaniste. Source : Cliché anonyme. Collection particulière Annie Bardet. Fonds Gaston Bardet. SIAP/CAPA.Archives d'architecture du XX ème siècle. 161 IFA 27/2.

FIG 37 : Frank Lloyd Wright (1867-1959) *circa* 1952. Source : Photo © Fred Stein / Bridgeman Images

FIG 38 : Photographie d'Antonio Gaudi. Source inconnue.

FIG 39 : Photographie de Ricardo Porro à Stockholm. 1952. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 40 : Dossier étudiant de Ricardo Porro témoignant de son inscription à l'Institut d'urbanisme à la fin de l'année 1951. Source : Archives de l'Institut d'urbanisme - Créteil

FIG 41 : Lettre de recommandation du Consulat cubain afin d'entrer à l'Institut d'Urbanisme en 1951. Source: Archives de l'Institut d'urbanisme. Créteil. qui montre une orientation plus organiciste.

FIG 42 : Traduction d'un chapitre de l'ouvrage *Problèmes d'urbanisme* de Gaston Bardet. Source : « El urbanismo *»* Revista *Arquitectura* n°154, mai 1946, p. 141.

FIG 43 : Reproduction de l'article publié dans la Revue italienne *Metron*. Source : Roberto Calandra, « La teoria americana della « Neighborhood Unit », Revue *Metron*, Volume 6-12, 1946, p. 58.

FIG 44 : Catalogue d'exposition de l'oeuvre de Frank Lloyd Wright : Paris, avril 1952, École nationale supérieure des beaux-arts / [notes biographiques d'Oskar Stonorov ; essai introductif et extraits de

textes de Frank Lloyd Wright]. Extrait de la préface au livre "Quand la démocratie construit" adapté par Frank Lloyd Wright pour l'exposition de ses oeuvres à Florence

FIG 45 : Photographie de Franco Albini (1905-1977) *circa* 1952, architecte, designer et urbaniste, enseignant. Source : latitude nord.com

FIG 46 : Photographie de Giuseppe Samona (1898-1983), architecte, enseignant, directeur de l'IUAV. Source : Architectuul.com

FIG 47 : Photographie de Le Corbusier (1887-1965). Source: Fondation Le Corbusier.

FIG 48 : Photographie d'Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Source : alchetron.com

FIG 49 : Ignacio Gardella. Source : alexandrequillemain.com

FIG 50 : Photographie de Ricardo Porro en Italie. 1952. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro.

FIG 51 : Reproduction de l'article de Gino Valle dans la Revue *Pirelli. n°6, décembre 1952, « Il collegamento Venezia-Terra ferma, tema per il CIAM ».* Source : Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice. Archives de l'IUAV.

FIG 52 : Suite de l'article de Gino Valle dans la Revue *Pirelli.* Source: Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice. Archives de l'IUAV.

FIG 53 : Feuillet de présentation de l'école d'été des C.I.A.M de 1952. Source : archives Fondation Le Corbusier. D 219/270

FIG 54 : Organisation et programme de l'école d'été. Source : Archives de la Fondation Le Corbusier. D219.262.

FIG 55 : Thème de l'exercice donné aux étudiants, conférences et visites prévue. Sources : Archives de la Fondation Le Corbusier. D219/263.

FIG 56 : Extraits tirés du journal d'Ionel Schein lors de cette école d'été de 1952. Source: Compilation de l'auteur. Fonds Ionel Schein. FRAC Orléans. Archive non répertoriée.

FIG 57 : Extraits du journal de Schein. Source : Archives non répertoriées du FRAC Orléans.
FIG 58 : Constitution du groupe de Ricardo Porro et proposition du groupe. Feuillet Egle Trincanato. Source : Archives IUAV. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 59 : Extrait de la Revue *Prospettive* n°5 de mars 1953 dans laquelle est publiée la réponse du groupe de Ricardo Porro à l'exercice donné par le groupe italien des C.I.A.M. Source : Archives de l'IUAV. Revue appartenant à Gino Valle. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 60 : Considérations de Franco Berlanda assistant le groupe de Ricardo Porro. Dessins de Le Corbusier à l'occasion de sa conférence « À propos de Venise ». Source : Archives IUAV. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 61 : Proposition du groupe de Ricardo Porro avec commentaires de Franco Berlanda. Source : Archives de l'IUAV. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 62 : Proposition du groupe de Ricardo Porro : insérer des bâtiments modernes sur le Grand Canal. Source : Archives IUAV. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 63 : Projet du groupe d'Ionel Schein baptisé « gruppo dell'isola ». Source : "Gazzettino Sera", giovedì 2 - venerdì 3 ottobre 1952 (FRAC Orléans).

FIG 64 : Croquis de Giancarlo di Carlo en réaction au projet de Schein. Source : Ionel Schein, *Journal de l'école d'été de Venise,* 1952. Fonds Ionel Schein du FRAC Centre Orléans. Non répertorié.

FIG 65 : Modèle de Grille C.I.A.M d'urbanisme et modèle de planche type du Groupe ASCORAL (Le Corbusier, Pierre Winter, André Sive, Pierre Jeanneret, Wladimir Bodiansky, André Wogenscky, Georges Candilis) 1947. Source : Archives IUAV. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 66 : Présentation des caractéristiques de la grille. Source : Willy Boesinger, Columbia University.

FIG 67 : Rita Ruprecht, John Smith, Jan Stockla, Pietre Tauber, Alan Wightman tentent de remplir la grille CIAM : *Living, Working, Care of the body and the spirit, circulation.* Source : Archives I.U.A.V. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 68 : Proposition du groupe de David Wager. Source : Archives I.U.A.V Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 69 : Proposition du groupe de John Smith. Source : Archives I.U.A.V Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 70 : Proposition du groupe de Vittorio Gregotti. Source : Archives I.U.A.V Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 71 : Le Corbusier à la conférence qu'il a intitulé « À propos de Venise ». À sa droite, assis à côté de l'acteur Gérard Philippe, se trouve Ricardo Porro. Source : Archives IUAV . Fond Egle Renata Trincanato. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 72 : Conférence de Le Corbusier durant l'école d'été à Venise en 1952. Source : Collection de Vittorio Pavese. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 73 : Courrier d'Ernesto Rogers à Le Corbusier datant du 13 juin 1950. Source :Archives de le Fondation Le Corbusier. D2 19265

FIG 74 : Conférence du Congrès de l'Unesco. Ricardo Porro se trouve assis à droite au premier rang en face de Le Corbusier. Lucio Costa prendra la parole après Le Corbusier. Photographie Ferruzi. Lors de cette conférence sont présents les plus grands, Alvar Aalto, Mies Van der Rohe, Richard Neutra, Frank Lloyd Wright, Auguste Perret, mais également le sculpteur Henry Moore et l'écrivain Thomas Mann. Source : IUAV de Venise, Archivio Progetti, fond Egle Renata Trincanato. Trincinato 2 Attività scientifica 2/011, Archivi Progetti, Venice.

FIG 75 : Article d'André Bloc sur la conférence de Le Corbusier et les conclusions du Congrès au sujet de la synthèse des arts plastiques. Source : *Habitation,* revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat, n°31, 4ème trimestre de 1959, p. 15

FIG 76 : Article d'André Bloc sur la conférence de Le Corbusier et les conclusions du Congrès au sujet de la synthèse des arts plastiques. Source : *Habitation,* revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat, n°31, 4ème trimestre de 1959, p. 16

FIG 77 : Dessin de Ricardo Porro dans le *Journal de l'école d'été* de Ionel Schein. Source : FRAC Orléans. Fonds Schein. Non répertorié.

FIG 78 : Frank Lloyd Wright, Giuseppe Samona et Bruno Zévi en 1951 à Venise. Source : archives de l'exposition *La linea organica a nord-est.* Curateurs: Roberta Albiero and Serena Maffioletti. Exhibition project: Roberta Albiero. Lieu : Tolentini, Gallerie del rettorato – IUAV – Venezia - Italy. 2018.

FIG 79, 80, 81: Premières de couvertures des ouvrages *Architectura organica* de Wright, *Verso une architectura organica* de Zévi et de la Revue *Metron* 23-24 dans laquelle il publie son article critique en 1948.

FIG 82 : *Slide* tirée de la conférence de José Francisco Liernur à la *Harvard University Graduate School of design* et à l'occasion du *Symposium How to see architecture : Bruno Zévi* en octobre 2018. Elle présente les disciples latino-américains de Bruno Zévi dont les cubains Ricardo Porro, Nicolas Quintana et Roberto Segre, l'italo- vénézuélien Graziano Gasparini, l'italo-cubain Roberto Gottardi, le vénézuélien Juan Pedro Posani, le colombien German Samper. https://www.gsd.harvard.edu/event/how-to-see-architecture-bruno-zevi-march-42/?show=upcoming

FIG 83 : Représentation hélicoïdale dit développement historique de l'architecture, tirée de l'ouvrage de Bruno Zévi, *Storia dell'architettura moderne,* 1950.

FIG 84, 85, 86 ,87 : Exemples de réalisations de 1900, 1910, 1930 et 1950 qui, selon Patrice Goulet dans la Revue Architecture d'Aujourd'hui en décembre 1982 à l'occasion d'un entretien avec Porro, « ont toujours été considérées comme marginales à la voie royale du modernisme ». Il est question des Arts and Krafts, de l'Art nouveau, de la Prairie School, du Modernisme catalan, de l'école d'Amsterdam et de l'expressionnisme. Source : Patrice Goulet, « Les temps modernes? », *AA* 284, décembre 1982, p. 8.

FIG 88 : Façade de la casa Battlo, 1927. Barcelone. Source : Photo issue des Archives historiques du COAC, fonds d'association des architectes de catalogne, exposée au Musée d'Orsay à Paris d'avril à juillet 2022.

FIG 89 : Première de couverture d'Eupalinos o El Arquitecto. Traducción de Mario Pani., Cultura, México. 1939. Source: urbanoperu.com

FIG 90 : Première de couverture de la revue littéraire et artistique cubaine Origenes. Dessin de Wifredo Lam. 1952. Source : Revue Origenes, Año, n°51, 1952. Bibliothèque nationale de Cuba José Marti. La Havane.

FIG 91 : Photographie de Wifredo Lam, Gherasim Luka, Wilhem Freddie (peintre danois qui contribua à faire connaître le surréalisme au Danemark et en scandinavie) en 1954. Source: Wifredolam.net.

FIG 92 : Photographie de Wifredo Lam, Lou Morin sa femme, personne non identifiée et Ricardo Porro plus tard en 1963, devant l'école d'arts plastiques de La Havane. Source: Image tirée du film Unfinished spaces d'Alicia Nahmias et de Benjamin Murray, 2011

FIG 93 : Photographie de Picasso et Lam. 1952. Source : Jacques Prévert, Portraits de Picasso, Photographies d' André Villers, Ramsay, Paris, 1981.

FIG 94 et 95 : Cadavre exquis André Breton, Wifredo Lam, Jacques Hérold, 1940. Dessin collectif, Breton, Brauner, Ernest, Masson, Lam, 1940. Source: Exposition Lam, Centre Pompidou, 2016.

FIG 96 : Photographie de la chambre à coucher de Ricardo Porro dans les années 1950. Peinture de Wifredo Lam. Sculptures de Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de l'architecte. Courtesy Gabriella Porro.

FIG 97 et 98 : Photographies de sculptures de Ricardo Porro. Source: Archives personnelles de l'architecte. Courtesy Gabriella Porro.

FIG 99 : Pièce à vivre chez Ricardo Porro à La Havane dans les années 1950. Céramique de Picasso achetée avec son premier cachet pour la Villa Armenteros (projet de diplôme). La peinture, la sculpture blanche et les sièges de droite sont de Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 100 : Proposition de José Luis Sert pour La Havane Est. Source : Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa alle America L'influenza di Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021. Extrait du *Plan Piloto de La Habana,* 1959.

FIG 101 : La notion de patio adapté à la ville chez Sert. Application à La Havane . Source: Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa alle America L'influenza di Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021.

FIG 102 : Projet de SOM et Sert. Source Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa flue Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021.

FIG 103 : Perspective du centre commercial. Source : Revue *L'Architettura. Cronache e storia* n. 106, agosto 1964.

FIG 104 et 105 : Photographies de Ricardo Porro, Franco Albini, Miguel Gaston, Fernando Salinas, projet de la Havane est, 1955. Source : Archives de l'architecte. *Courtsey* Gabriella Porro.

FIG 106 : Maquette du projet. Source: Silvia Aloiso, « L'Avana : migrazioni e contributi dall'Europa flue Josè Luis Sert e Franco Albini », *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, Nª 4, 2021.

FIG 107 : Franco Albini, Ignazio Gardella, Ernesto Nathan Rogers avec leurs étudiants, école d'été des C.I.A.M de Venise, 1955. Source : Catalogue de l'exposition « *Franco Albini. La sostanza della forma* » qui a eu lieu à l' Institut culturel italien de Paris du 3 mars au 30 mai 2016 | Commissaires de l'expo *Giampiero Bosoni* et *Marco Albini* | En collaboration avec *le Fondazione Franco Albini* et *Paola Albini*.

FIG 108 : Mme Kennedy rencontre différents architectes Franco Albini, Mies Van der Rohe, Luis Kahn afin de projeter une bibliothèque et un musée en l'honneur de son mari. C'est finalement l'architecte Pei qui sera choisi. Source: *New York Times*, Photo Frank Falacci. 1964.

FIG 109, 110, 111 et 112 : Fiches des Casa Garcia, Abad, Ennis réalisée par Eduardo Luis Rodriguez. Source : Eduardo Luis Rodriguez, « Ricardo Porro, Obra construida », Revista *Arquitectura Cuba*, 377, 1998.

FIG 113 : Photographie de la *Casa Abad.* Paolo Gasparini. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 114, 115, 116 et 117: Vue d'ensemble de la casa Abad (Calle 36 No. 146, esquina con 45) à la fin de sa construction en 1954, vue sur le bassin et la gargouille qui l'alimente, vues sur le salon et les *medio-puntos,* verres colorés. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. Photographies de Paolo Gasparini. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 118, 119, 120 et 121 : *Casa Abad*. Source : Photographies de l'auteure. Février 2024.

FIG 122, 123, 124, 125 : Casa Thimohy James Ennis, vues d'ensemble à la fin de la construction, détail de la gargouille, plan du RDC. Source: Archives personnelles de Ricardo Porro. Photographies de Paolo Gasparini. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 126 : Le groupe *Arquitectos Unidos* au restaurant *Mulgoba* près du Ranch *Boyero.* Ricardo Porro se trouve à droite du pilier gauche. Source : Victor Deupi . Collection Humberto Alonso.

FIG 127 : Réception du groupe *Arquitectos Unidos* . Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 128 : Exposition des *Anti-bienalistas* au Lyceum. Cette exposition-manifestation est à l'origine de l'attaque du 26 Juillet 1953 de la caserne Moncada par Fidel Castro. Ricardo Porro est le second à gauche de la première photographie. Source : Angel Augier « La exposición de plástica cubana en homenaje a José Marti », *Bohemia,* 7 février 1954.

FIG 129 : Admission en deuxième classe de Carlos Raoul Villanueva en 1922. Source : Archives nationales de France, AJ/52/600, dossier d'élève.

FIG 130, 131 : Reurbanisation *EL Silencio* par Villanueva (1942-1945). Source: Carlos Raoul Villanueva y Ricardo Di Sola, *La reurabnization del Silencio,* Ernesto Armitano, Caracas, 1988

FIG 132, 133, 134: Article de C.R. Villanueva, « El sentido de nuestra arquitectura colonial ». Source : Revista *Shell,* n°1, juin 1952, pp.17-23.

FIG 135 : Mural de Wifredo Lam peint en 1957 dans l'entrée de l'Institut botanique. Source : https://iamvenezuela.org/2019/09/mural-de-wilfredo-lam-en-el-instituto-botanico-de-la-ucv/

FIG 136 : Dessin du plafond de l'Aula Magna (salle de conférences), travail avec Calder, Carlos Raoul Villanueva. Source: *Calder Foundation*

FIG 137, 138, 139 : Article de Carlos Raoul Villanueva, *La integración de las artes,.* Cet article sera republié dans la Revue *Arquitectura Cuba* de La Havane en 1959.

FIG 140 et 141 : *Aula Magna* de la Cité universitaire de Caracas. Emplacement des diverses oeuvres d'art dans la Cité. Source: Diapositives Laurent Beaudouin (cours Histoire de l'architecture) http://www.beaudouin-architectes.fr/2011/05/synthese-des-arts/

FIG 142 : Projet de *Village polychrome* (André Bruyère et Fernand Léger, Biot, 1952-1953) : perspective aérienne, diazotype sur papier (38,1 x 51,3 cm). Centre canadien d'architecture ; don à la mémoire de Daniel Robbins, DR1996:0006 Source: Thomas Gluckin, « André Bruyère et la synthèse des arts : projet de *Village polychrome* avec Fernand Léger (1953) », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 28 juillet 2017, consulté le 24 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/insitu/14622 ; DOI : https:// doi.org/ 104000/insitu.14622.

FIG 143, 144, 145 : Première de couverture, Page de garde et sommaire de la Revue *Integral* 13. Revue vénézuélienne de la Société des architectes accueillant des textes d'architectes internationaux. Villanueva présente un de ses bâtiments de la Cité Universitaire, Ricardo Porro fait une critique de l'architecture de Villanueva. L'architecte Ramon Almeida publie le contenu réorganisé des études d'architecture dans la nouvelle école construite par Villanueva. Source : Revue *Integral*, n°13, Janvier 1959.

FIG 146 et 147 : Unité de voisinage du « *Dos de Deciembre* » à la fin des années 1940. Source : Revue *Intégral* 2, 1955, dic.

FIG 148 : Superblocs polychromes du « Dos de Deciembre » (aujourd'hui rebaptisés « 23 Janvier »). Source : https://supuestonegado.com/bloques-del-23-plan-perez-jimenez/.

FIG 149 : Inauguration de la FAU en décembre 1956. Carlos Raoul Villanueva se trouve côte à côte avec le dictateur Jimenez. Source: Fundacion *Arquitectura y Ciudad https://fundaayc.com/2018/02/03/1956•-se-inaugura-el-edificio-de-la-facultad-de-arquitectura-y-urbanismo-en-la-ciudad-universitaria-de-caracas/*

FIG 150 : Photographie de la FAU, au premier plan les ateliers. Source: Paolo Gasparini, RMeditorial 2021.

FIG 151 : Cours de Laurent Beaudouin. FAU Caracas. Villanueva. Source : http://www.beaudouin-architectes.fr/2011/05/synthese-des-arts/

FIG 152 et 153 : Ramon Gonzalez Almeida, *Reorganization de los cursos de la FAU* Source: Revue *Intégral* n°13 , pp. 46-47.

FIG 154 : Tapuscrit, stylo, crayons de couleur et feutre. Notes de cours Cours de Villanueva sur les unités de voisinage. Source : Exposition du Centre Pompidou 2022. Photographie de l'auteure.

FIG 155 : Schéma de Gaston Bardet, la ville considérée comme une fédération de communautés. Source: BARDET, G. (1945). Incarnation de l'Urbanisme: De quelques conditions essentielles pour éviter une nouvelle faillite. *Esprit (1940-)*, *113 (9)*, 342–362

FIG 156, 157, 158, 159 : Tapuscrits, stylo, crayons de couleur et feutre. *Corpus* de villes issues de la réflexion des C.I.A.M. Source: Exposition Carlos Raoul Villanueva au Centre Pompidou 2022. Photographies de l'auteure.

FIG 160 et 161 : Tapuscrits, stylo, crayons de couleur et feutre. Broadacra City de FLW et la Cité Radieuse de Le Corbusier. Source : Photographies de l'auteure. Centre Pompidou 2022.

FIG 162 et 163 : Tapuscrits sur l'art des jardins, El Generalife et Villa Adriana. Source : Centre Pompidou 2022. Photographies de l'auteure.

FIG 164 : : Tapuscrits, stylo, crayons de couleur et feutre Initiation à la structure d'une ville et à la conception. Source: Centre Pompidou 2022. Photographies de l'auteure.

FIG 165 et 166 : Première de couverture et page de garde de la Revue *Espacio y Forma* n°8*, revue de la Faculté d'architecture et d'urbanisme de Caracas. 1960* . Source: *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

FIG 167 : Page 4 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

FIG 168 : Page 5 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en Wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.
FIG 169 : Page 8 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en Wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

FIG 170 : Page 9 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en Wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas.

FIG 171 et 172 : Page 10 de la Revue *Espacio y forma* n°8. Extrait de l'article « *Forma y contenido en Wright* » publié en 1960. Source : *Fundacion Arquitectura y Ciudad,* Caracas. https://fundaayc.com/tag/coleccion-espacio-y-forma/

FIG 173, 174 et 175 : Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ivan Espin (beau frère de Raoul Castro) . Source : John A.Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.

FIG 176 : Ricardo Porro dans son atelier au moment de la création des écoles d'art de La Havane. Source : Image issue du documentaire *Unfinished Spaces* d'Alisya Nahmias et Benjamin Murray, Ajna film 2011.

FIG 177 : Professeurs de l'*Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverria.* en 1961. Source : Alfonso Gonzalez et Mabel Matamoros Tum *La Escuela de Arquitectura de La Habana* Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverria, *en los años '60*, *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XL, núm. 3, pp. 45-60, 2019

FIG 178 : Patrick Geddes, *Ciudades en evolucion,* Ediciones Infinito, Buenos Aires. (Edition originale *Cities in Evolution* (Londres, Williams & Norgate, 1915 et Kevin Lynch, *La imaginen de la ciudad.* Eidtiones infinito, Buenos Aires (The image of the city, 1960).

FIG 179 : Premières de couverture d'ouvrages européens concernant l'Histoire de l'Architecture et la théorie , Zévi, Benevolo, Tedeschi pour les italiens, Pevsner pour les allemands.

FIG 180 : Premières de couverture d'ouvrages d' artistes et architectes en lien avec le *Bauhaus* : Lazlo Moholoy-Nagy, Ernest Neufert ou encore l'américain Gibert Gillam Scott.

FIG 181 : Les américains détournent le projet de Castro jouant au Golf. Son projet est pourtant de « socialiser » le *Country Club* de La Havane dont il a déjà confisqué toutes les villas environnantes. Source: *New York Times* du 11 mars 1961.

FIG 182 : Image tirée du film *Unfinished spaces* d'Alysia Nahmias et Benjamin Murray e*n 2011.* On y voit Ricardo Porro au centre et Selma Diaz à gauche. Source: *Unfinished Spaces,* film documentaire sur la fondation des écoles d'art de La Havane, Ajna film 2011.

FIG 183 : Page de gauche, Heriberto Duverger et Emma Perrez, étudiants de Ricardo Porro. Maquette en plâtre de l'école d'Arts plastiques. Source: Film *Unfinished Spaces.* Alysia Nahmias et Benjamin Murray, Ajna film, 2011.

FIG 184 : Atelier du *MiCons* installé dans les locaux du *Country Club* de La Havane et qui a vue sur le site. Ricardo Porro au premier plan. Source : Archives Vittorio Garatti.

FIG 185 : Vue de sur le terrain de golf. Source : Archives photographiques du *MiCons.* John A.Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.

FIG 186 : Fusion européenne et indigène. À la manière warburgienne : ces images sont à l'origine de l'oeuvre de Ricardo Porro et ses étudiants. Un village africain, la déesse Artemis d'Ephèse, un tableau de Wifredo Lam et une coupole elliptique de l'église baroque San Carlo elle quatre fontaine à Rome de Borromini. Tous ont pur thème la fécondité. Sources : Photographies de l'auteure.

FIG 187 et 188 : Première de couverture de la *Revue Arquitectura Cuba,* 1965. Hugo Consuegra publie la première revue portant sur les écoles d'art. Source: *Arquitectura Cuba,* 334, 1965. Maria José Pizzaro Juanas publie l'ouvrage le plus récent sur les écoles. . Source: Maria José Pizzero Juanas, *Escuelas nacionales de arte, Paysage, materialidad y proceso*, Editions Rueda, Madrid, 2017.

FIG 189 et 190 : Les principales publications et critiques sont cubaines, espagnoles et italiennes. Ici, deux revues italiennes récentes, anthologies de textes critiques sur les écoles d'art datant de 2016 publiées par Guido Canella. Son père était l'ami des architectes des écoles d'art. Premières de couverture des revues *Architettura e cita* 3 et 4.

FIG 191 et 192 : Village de vacances *Rubber Village* de Frank Lloyd Wright et prototypes *Fiberthin Air Houses*. 1956. Source : Fondation Frank Lloyd Wright.

FIG 193 : Première de couverture Magazine *Life* Novembre 1957.Fiberthin Airhouses at a Kentucky university. Photo originally appeared in November 11, 1957 issue of *Life magazine.*

FIG 194 : Ecole d'Arts plastiques de La Havane. Source : photographie de Paolo Gasparini. Archives de l'architecte.
FIG 195 : Perspective de l'école d'Arts plastiques. Ricardo Porro. 1961. Source : Fonds Ricardo Porro-FRAC Orléans. France.

FIG 196 et 197 : Ecole de danse moderne, perspective datée et signée de Ricardo Porro en 1961, d'après la photographie de Paolo Gasparini en dessous. Source: Fonds Ricardo Porro. FRAC Orléans France. 997 07 90. François Loginie.

FIG 198 : Salle Labrouste. Vittorio Garatti s'est inspiré de ces voûtes. Source: © Jean-Christophe Ballot / Oppic / BnF.

FIG 199 et 200 : Photographies de l'Ecole de danse classique, voûtes catalanes. Source: Archives Vittorio Garatti.

FIG 201 : Vue aérienne des Ecoles de danse classique et de musique. Source: Photographie Paolo Gasparini. Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 202: Vue aérienne de Bath. Source inconnue.

FIG 203 : Robert Gottardi, à Venise en 1951, avec Frank Lloyd Wright . Source: Archives Roberto Gottardi. *Arquitectura Cuba,* n. 338, pp. 8-31.

FIG 204 : Première de couverture d'une publication à laquelle a participé Roberto Gottardi sur son mentor Carlo Scarpa. Source : Tadao Ando (Auteur), Mario Botta (Auteur), Roberto Gottardi (Auteur), Peter Noevi (Auteur), *Carlo Scarpa, The Craft of Architecture*, Hatje Kantze, 2004.

FIG 205 : Ecole de Théâtre en construction. Source: Archives Roberto Gottardi. *Arquitectura Cuba,* n. 338, pp. 8-31.

FIG 206 : Gottardi, R. (1998). El arquitecto y su obra. Roberto Gottardi: pensamiento, obras y proyectos, *Arqu* (1998). *Arquitectura Cuba,* n. 338, pp. 8-31.

FIG 207 : Photographie des étudiants participants au projet des écoles d'art. Parmi eux, Ricardo Porro à l'extrême droite, David Bigelman au premier plan à gauche, José Mosquera (lunettes noires). Roberto Gottardi devant l'atelier de maquettes en bois. Source: Archives José Mosquera in John A.Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.

FIG 208, 209 et 210 : Photographies conservées dans les archives de l'Institut supérieur d'art de Cuba (ISA) montrant un atelier d'enseignement et des essais à petite échelle de la technique de voûte catalane. La légende originale de José Mosquera se lit comme suit : « Banc d'essai. École pour apprendre la technique constructive » Source: Del Curto, Davide, and Sofia Celli. 2021. "The Treachery of Images: Redefining the Structural System of Havana's National Art Schools" Sustainability 13, no. 7, p. 7.

FIG 211 : la cour du patio du Ministère de la Construction où les maçons réalisent des voûtes catalanes. Source: Archives de Vittorio Garatti in John A.Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.

FIG 212 : Clara Porset, Fidel Castro et Vilma Espin (épouse de Raoul Castro) *circa* 1962.Photo by Sergio Besani, courtesy La Jornada, jornada.unam.mxb Source: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM

FIG 213 et 214 : Meubles de la Casa Galvez, Luis Barragan/Clara Porset. Source: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM

FIG 215 : exposition des meubles de l'école d'Arts plastiques et de danse de La Havane. factoria habana presents 'the eternal return' of clara porset for the havana design biennial 2016 Source: © designboom https://www.designboom.com/design/clara-porset-factoria-habana-havana-design-biennial-the-eternal-return-05-26-2016/

FIG 216 : Conférence au Congrès de l'UIA. Source: Archives Pierre Vago. 7e congrès de La Havane, Cuba, 1963, 2 volumes (anglais, français, espagnol); l'architecture dans les pays en développement. 64 IFA 358/1

FIG 217 : Pierre Vago et Fidel Castro président le Congrès de l'UIA. Source: *National library of Scotland.*

FIG 218 : Membres officiels du Congrès. Source: Archives Pierre Vago (IFA)64 IFA 358/1

FIG 219 : Première de couverture de la revue Arquitectura Cuba de janvier-février 1964. Sessions de travail du Congrès de 1963. Résultats du concours du monument de la Playa Giron, discours. L'article sur le Congrès est accompagné de nombreuses photographies. Celles-ci incluent des vues de l'est de La Havane, des écoles d'art, des exemples de logements urbains nouveaux et anciens, etc. Source: Revue *Arquitectura Cuba.*

FIG 220 : Axonométries de constructions préfabriquées. Source: revue *Arkhitektura SSSR*, de 1956 à 1962 (volumes 4-9). W.A7935. https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/5/trajets-et-transferts/1166/comment-cuba-et-le-chili-ont-recu-une-structure-dhabitation-sovietique-en-panneaux-de-beton

FIG 221 : Ouragan de 1963. Source: Alonso, Palmarola, *Panel,* 2014,p. 120-121.

FIG 222 : Exposition des projets pour le monument et le musée de la Baie des cochons. Source: *Arquitectura Cuba* 330. Février 1964.

FIG 223 : Projet de Ricardo Porro. Plan masse et coupes. Maquette. Source: Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 224 : Ricardo Porro, Evelyne Pisier et Bernard Kouchner en 1964 lors de leur visite des écoles d'art accompagnés de Ricardo Porro. Source: Photographie issue du catalogue d'exposition *Cuba si 64!* Una Liutkus au Dock D'Arles. Galerie d'Art.

FIG 225 : Première de couverture du catalogue d'exposition *Cuba si 64!* Una Liutkus. aux Docks d'Arles en 2021.

FIG 226 et 227 : Roberto Segre, Cuba, *Arquitectura de la Revolution*, Collection Arquitectura y critiqua, Edition g.Gilli, 1970. Roberto Segre avec Marina Waisman. critique d'architecure latino-américaine. Source: https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/27/marina-waisman/marina-waisman-roberto-segre.

FIG 228 : Robert Segre à son arrivée à Cuba en 1963 au Congrès UIA (il y vivra 30 ans) pour remplacer Ricardo Porro. Source: https://www.archdaily.cl/cl/02-242814/muere-gran-critico-e-historiador-de-arquitectura-roberto-segre-1934-2013

FIG 229 : Différentes publications de Roberto Segre. Page de droite. Source : https://www.researchgate.net/publication/350624944_Roberto_Segre_1934-2013_A_Life_of_Adventure_that_Ends_with_a_Banal_Tragedy

FIG 230 : Visite du Président de la république cubaine Osvaldo Dorticos Torrado avec les architectes des écoles d'art, Porro, Garatti et Gottardi. Porro tourne le dos vers le Président. L'ambiance est terrible. Source : John A.Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.

FIG 231: Commande de Fidel Castro au photographe Paolo Gasparini. Photographies de l'école d'arts plastiques à la fin de sa construction. Ricardo Porro est présent sur la plupart des photographies. Source: Archives de Ricardo Porro. *Courtsey* Gabriella Porro.

FIG 232, 233,234,235: Façades, coupes, plan masse, plan du RDC du projet de centre culturel pour Levisa. David Bigelman, son étudiant, est le dessinateur projeteur sur ce projet. Il suivra Ricardo Porro à Paris. Source: Archives de l'architecte. *Courtsey* Gabriella Porro.

FIG 236 : Dernier projet de La Havane: une cage aux vautours. Source: Archives de l'architecte. C*ourtesy* Gabriela Porro.

FIG 237 : Conférence donnée à la bibliothèque José Marti, en 1961. Les trois conférences sont orientées vers un art organique. Source: John Loomis, *Revolution of forms*, Princeton Architectural Press, 1999.

FIG 238 et 239 : Photographies récentes de l'école d'arts plastiques, seule école restaurée à ce jour. Entrée de l'école. Février 2024. Source : Photographies de l'auteure.

FIG 240 et 241 : Photographie récentes de l'école d'arts plastiques, seule école restaurée à ce jour. Portique et cour. Sculpture de Ricardo Porro. Février 2024. Source : Photographies de l'auteure.

FIG 242 et 243 : Ruines de l'école de danse de Vittorio Garatti. Source : Photographies de l'auteure. Février 2024.

FIG 244 et 245 : En haut, ruines de l'école de danse de Vittorio Garatti. En bas, ruines de l'école de théâtre de Roberto Gottardi. Source : Photographies de l'auteure. Février 2024.

RICARDO PORRO

Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :

entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

TOME II

Catherine GIULI, Thèse de doctorat en architecture, 12 décembre 2025
Sous la direction d'Éric MONIN,
Université de Lille, EDSHS, ENSAP-LILLE, LACTH



FIG 1 : Première de couverture. Planche-contact sur laquelle on peut voir Ricardo Porro devant la Maison Coilliot de l'architecte Hector Guimard à Lille et l'Unité pédagogique d'architecture de Lille *circa* fin des années 1970. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

Ricardo Porro
Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :

entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

Tome II

Catherine Giuli Thèse de doctorat en architecture
sous la direction d'Éric MONIN,, ENSAPL, LACTH
Université de Lille, EDSHS

12 décembre 2025

Membres du Jury : Éric MONIN - Directeur de Thèse
Jean-Louis VIOLEAU - Rapporteur
Nathalie SIMONNOT - Rapporteure
Margaux Darrieus -Examinatrice
Vincent VIVÈS - Examinateur
Gilles MAURY - Examinateur

Avec la participation de :

Patrice Goulet – Critique d'architecture
André Mrowiec – Premier associé de Ricardo Porro en France (1966-1968) - Lauréat du concours du Monument pour la baie des Cochons de La Havane.
Renaud De La Noue – Second associé de Ricardo Porro en France (1986-2014)
Jean-Pierre Lefevre– Maître d'ouvrage- Directeur de la Sodedat
Philippe Gresset – étudiant de Ricardo Porro - Beaux-Arts puis UP3. 1967-1969 . Ancien Professeur d'UP8.
Philippe Panerai – Ancien Professeur à UP3 - Membre du jury du diplôme français de Ricardo Porro.
Jean Castex –- Ancien professeur à UP3 - Membre du jury de diplôme français de Ricardo Porro à UP3.
Guy Rumé – étudiant de Ricardo Porro à l'École Spéciale - Professeur à l'école d'architecture de Lille et Nantes.
Olivier Girard – Rédacteur de la Revue AMC et ami tout comme Edith Girard de Ricardo Porro.
Henri Dreysse – étudiant à l'École d'Architecture de Strasbourg- Architecte
Jean-Claude Leonard – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Strasbourg - Professeur à UP6.
Yves Ayrault – Ancien directeur de l'école d'Architecture de Strasbourg.
Henri Dreysse – Ancien étudiant de l'École d'architecture de Strasbourg.
Jean-Vendelin Krumenaker – étudiant à l'École d'Architecture de Strasbourg – Architecte
Gérard Sutter – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Strasbourg.
Mohammed Amine Kabbaj – étudiant à l'école d'Architecture de Strasbourg et UP6 – Architecte – Président de la Biennale de Marrakech.
Gérard Engrand – Ancien directeur de l'École d'Architecture de Lille
Philippe Louguet - Professeur émérite de l'école d'Architecture de Lille.
Richard Klein – Ancien étudiant de Ricardo Porro et Professeur émérite de l'ENSAPL Lille.
Gilles Maury – Ancien étudiant (Histoire) et Maître de conférences à l'ENSAPL Lille.
Patrice Cael – Ancien étudiant de « L'école de Lille ». Enseignant.
Jean-Marie Choquelle – Ancien étudiant de Ricardo Porro et son assistant à l'école d'Architecture de Lille.
Christian Réal– Ancien étudiant de « L'école de Lille ». Architecte de la Ville de Lambersart.
Renée Bacqueville – Ancien étudiante de « L'école de Lille ». Architecte urbaniste.
Patrick Cardon – Ancien étudiant de « L'école de Lille » -Architecte
Patrick Fidelle – Ancien étudiant de « L'école de Lille »-Architecte
Yilmaz Kuymku – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Lille - Architecte et Professeur à Istanbul.
Miguel Acosta – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Caracas et de « L'école de Lille ». Professeur et Architecte à Caracas.
Serge Théret – Ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte.
Hervé Dulongcourty –Ancien étudiant de « L'école de Lille »- Professeur à l'école d'Architecture de lille et à UP8.
Louis Marie Dumon– Ancien étudiant de « L'école de Lille »-Architecte
Jacques Davioud – étudiant de l »L'école de Lille » – Architecte
Arnaud de la Chapelle – étudiant de l'École d'Architecture de Lille - Architecte
Michel Leblanc – ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte
Jean-Benoît Olsem – ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte.
Boualem Chelouti – ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte
Antonio De Souza – ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte
Frank Van der Henst -Ancien étudiant de « L'école de Lille »-Architecte
Sébastien Gauchet- Ancien étudiant de « L'école de Lille »-Architecte

Sommaire

Tome II (**Partie II) « Un » enseignement de l'architecture (1965-2024)**

Chapitre I De l'enseignement d'une *Histoire critique de l'architecture* à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1976) 25

I Un manifeste critique (1965)

II L'enseignement de l'Histoire critique au Grand Palais (1967) 45

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » : les premières recherches théoriques 63

IV « Un » enseignement de l'architecture 81

V Tentative strasbourgeoise (1971-1975) : « Portrait de la crise » 129

Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille 225

I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne? 227

II. « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Porro et une manière d'extrapoler l'enseignement ? 273

III. Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro, se conformer, s'approprier ou se libérer? 325

Conclusion générale 395

Annexe : Un inédit de Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle 407
Texte rédigé par Jean-Marie Choquelle d'après les interprétations phénoménologiques de l'urbanisme de Venise, Sienne, Paris et Bruges.

Bibliographie et sources Tome II 519

Table des figures Tome II 547

Table des matières Tome I et II 565

Partie II

« Un » enseignement de l'architecture
(1965-2024)

1. « Honesty of construction » is another meaningless catchword. The architects who believe that they follow the examples of Le Corbusier or Mies Van der Rohe do not realise that even these great masters often altered certain structural elements to attain more forceful expression. 2. There is today a shortage of architectural talent every where in the world. A remedy could be found by handing the keys positions to talented planners and endow them with authoritative power to supervise and coordinate the establishment of plans. 3. Contradiction can ba avoided if groups of designers adopt identical working methods, agree on a general concept, use similar structural systems or similar materials, or develop a certain number of harmonious formal elements[1].

Ricardo Porro, réponses au questionnaire d'André Bloc,
L'Architecture d'Aujourd'hui, n°119, mars 1965.

[1] « 1. « Honnêteté de la construction » est un autre slogan vide de sens. Les architectes qui croient suivre l'exemple de Le Corbusier ou de Mies Van der Rohe ignorent que même ces grands maîtres ont souvent modifié certains éléments structurels pour obtenir une expression plus puissante. 2. On constate aujourd'hui une pénurie de talents architecturaux partout dans le monde. On pourrait y remédier en confiant les postes clés à des urbanistes talentueux et en leur conférant un pouvoir d'autorité pour superviser et coordonner l'élaboration des plans. 3. Les contradictions peuvent être évitées si des groupes de concepteurs adoptent des méthodes de travail identiques, s'accordent sur un concept général, utilisent des systèmes structurels ou des matériaux similaires, ou développent un certain nombre d'éléments formels harmonieux ». *L'Architecture d'Aujourd'hui, English Summary,* n°119, mars 1965, p. CXIX.

Introduction

À partir de l'expérience acquise à l'occasion de sa formation en Amérique latine, à Paris et à Venise, de son enseignement aux côtés de Carlos Raoul Villanueva à Caracas et de la création d'« une école hors l'école » à La Havane, Ricardo Porro prépare son arrivée en France tout en répondant au concours de complexe hôtelier *Eurokursaal* à San Sebastian en Espagne[2] avec l'architecte polonais André Mrowieck, gagnant du concours pour le monument de la Baie des Cochons à Cuba. Ricardo Porro compte à la fois enseigner à Paris et y exercer en tant qu'architecte et urbaniste. L'École des Beaux-Arts est alors en pleine tourmente et son enseignement demande à être renouvelé. Alors qu'en avril 1964, André Bloc, polémiste passionné peu conformiste dont Ricardo Porro a le soutien, avait publié un article rédigé par Marc Gaillard sur le projet des écoles d'art de La Havane dans la Revue *Aujourd'hui*[3]*,* Bloc publie l'année suivante un dossier dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en vue du Congrès de l'UIA dont le thème est « La formation de l'architecte ». Ce dossier dont le titre « Evolution ou Révolution [4]» annonce l'ambition, sonne comme un appel au changement. Bloc pose sept questions à des architectes internationaux afin qu'ils donnent leurs positions sur l'architecture, l'urbanisme et la formation de l'architecte. L'étude des réponses de Ricardo Porro qu'il est possible de considérer comme point d'impulsion de son départ pour la France et comme manifeste critique de l'architecture fonctionnaliste et de l'enseignement de l'architecture dispensé jusqu'alors, permet d'éclairer sa pensée critique. En effet, la crise de l'expression mise en avant par André Bloc en 1965 devient pour Ricardo Porro un vecteur pédagogique et théorique. En septembre 1966, toujours à l'initiative d'André Bloc dans La Revue *Aujourd'hui,* Ricardo Porro porte un regard sur les réponses de jeunes architectes français « à l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres »[5]. Ce texte montre combien il porte un intérêt et appelle aux nouvelles expressions en architecture et urbanisme.

L'architecte commence à diffuser sa pensée en février 1967 lors de conférences axées sur une *Histoire critique de l'Architecture* et données aux Beaux-Arts dont il subsiste une trace matérielle, les notes prises par Philippe Gresset[6]. Ricardo Porro est également assistant sur les projets des étudiants de Louis Arretche. Parallèlement, cette période est marquée par sa participation intense à de nombreux concours nationaux ou internationaux, comme celui du *Palais de l'air et de l'espace*, de la Maison de la Culture à Paris

---

[2] 122 projets ont été classés en projets réalistes, conventionnels et fantastiques. Celui de Ricardo Porro et d'André Mrowieck fait partie de la troisième catégorie. Voir à ce sujet Juan Cano Lasso, « *Concurso de kursaal en San Sebastian* », Revue *Arquitectura n°78,* Juin 1965*,* pp. 1-4 ainsi que les archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro. Entretiens de Gabriella Porro, la fille de l'architecte, menés par l'auteure les 9 août 2019, 12 août 2020 et 2 décembre 2021. Giuli/Gabriella Porro, Tome III.

[3] Marc Gaillard, « Les écoles d'art de La havane », Revue *Aujourd'hui,* Art et Architecture, n°45, Boulogne, 1964.

[4] Ricardo Porro, « Ricardo Porro», in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 52-56.

[5] Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », Revue *Aujourd'hui* , France 1, n°54, Boulogne, septembre 1966, p. 32-33.

[6] Don de Philippe Gresset suite à l'entretien mené par l'auteure le 20 juin 2019. Giuli/Gresset, Tome III.

dans le 19e Arrondissement à la demande d'André Malraux, deux projets qui empruntent au structuralisme[7], celui de l'Université de Villetaneuse en 1966, du Pavillon cubain de l'exposition universelle de Montréal en 1967[8] pour lequel il obtient une mention, celui des Halles avec Louis Arretche et Philippe Panerai, Jean Castex et René Verhlac[9] pour lequel il est consultant, d'un hôtel à Dakar[10], du centre d'*Espoo* en Finlande[11] avec des étudiants des Beaux-Arts que gagnera Alvar Aalto. Ces projets de concours sont le témoignage d'une réponse à la crise de l'expression dénoncée par Ricardo Porro, sous la forme d'architectures qui toutes restent de papier. Ils montrent que Ricardo Porro abolit les frontières entre l'enseignement et sa pratique personnelle puisqu'il répond aux concours tout en faisant participer ses étudiants aux projets. D'autre part, les années 1968 et 1969 témoignent d'un dialogue fécond avec des artistes comme les poètes Gherasim Luca et Paul Celan puisqu'il conçoit une scénographie de l'exposition intitulée « Le livre comme oeuvre d'art » initiée par le mécène germano-cubain Robert Altman lors de laquelle ses propres sculptures sont exposées à Vaduz au Liechtenstein en 1968 puis au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1969.

Dans le même temps, Ricardo Porro procède à une mise en forme et à une évolution de sa pensée théorique après les événements de Mai 1968, événements qui lui permettent de dialoguer avec la pensée des architectes, philosophes et sociologues contemporains. Ceux-ci tentent de renouveler la pensée architecturale et urbaine. Françoise Choay qui a publié en 1965 son ouvrage *L'urbanisme, utopies et réalités*[12] propose à Ricardo Porro[13] de répondre aux questions de l'enquête intitulée « La ville et l'imaginaire » publiée dans la *Revue Preuves*[14] en novembre 1968. Il oriente son article sur le thème de « La ville, forme symbolique ». Devenant chef d'atelier à l'École Spéciale dont le directeur est Marc Emery rédacteur en chef de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* à la suite du décès de Bloc en 1966[15], il participe aux côtés d'architectes tels qu'Anatole Kopp, Georges Henri-Pingusson ou encore Bernard

---

[7] La même année, le premier numéro d'*AMC* comprend un article intitulé « Structures, espace et architecture » dans lequel Philippe Boudon avance « Le structuralisme, cette année, fut à la mode ! ».

[8] Anonyme, « *Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal* », Revue *Arquitectura Cuba* n°336, 1966.

[9] Voir à ce sujet Philippe Panerai, « Les territoires de l'architecture. Petit parcours d'analyse urbaine », Revue *Marnes*, Documents d'architecture, volume 2, Éditions La Villette, mars 2012, p.163 et l'entretien mené par l'auteure le 30 novembre 2022.

[10] Voir le dessin issu d'une lettre qu'a adressée Porro à Heriberto Duverger en 1968 portée à la connaissance de l'auteure lors d'un entretien le 3 octobre 2021.

[11] Voir *curriculum vitae* (1952-1970) de Ricardo Porro issu de son dossier administratif (Archives nationales côte 20010434/1) et plus loin dans le texte, photographies du projet issues des Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

[12] Françoise Choay, *L'Urbanisme, utopies et réalités : Une anthologie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965 (réimpr. 1er octobre 1979), 446 p.

[13] Au même titre qu'à Georges Candilis ou Charles Jencks.

[14] Françoise Choay, « La ville et l'imaginaire », Revue *Preuves,* n°212, novembre1968.

[15] Dates figurant sur le *curriculum vitae* (1952-1970) issu de son dossier administratif (Archives nationales côte 20010434/1).

Huet et de philosophes et sociologues tels qu'Henri Lefevre, Roland Barthes, Henri Raymond, Marion Segaud et Jean Baudrillard à deux séminaires en décembre 1968 et février 1969 retranscrits sous la forme de rapports de recherche publiés par le RAUC en 1969[16]. L'étude du contenu de ces derniers qui portent sur la détermination des besoins fonctionnels de l'homme, besoins que Ricardo Porro et les autres participants veulent différents de ceux des fonctionnalistes, est essentielle et permet d'éclairer sa pensée théorique critique et de la confronter à celle des penseurs contemporains. En effet, réaffirmant la crise de l'expression, il montre sa volonté d'introduire un *contenu* à l'architecture. Afin d'y parvenir, il base son *Histoire critique de l'architecture* sur « une phénoménologie de la conscience architecturale [17]» depuis la pensée des phénoménologues allemands Heidegger et Hegel et des historiens de l'art allemands Wölfflin et Panofsky.

Un article publié dans La Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[18] en avril 1969 permet de saisir la conscience de Ricardo Porro de proposer « Un » enseignement de l'Architecture parmi d'autres auxquels il s'oppose le plus souvent. À partir de 1969 jusqu'en 1970, il anime, parallèlement à son enseignement à l'École Spéciale, un atelier à UP3, qui vient d'être créée à Versailles, sur *L'Habitat en Amazonie* aux côtés de Kamal el Kafrawi dans un module intitulé *Archéo*[19]. D'autre part, les expositions de Vaduz en 1968 sont le point d'impulsion d'un projet qui correspond à son projet de diplôme français soutenu en juin 1970 à UP3 alors qu'il y est à la fois enseignant et étudiant. Robert Altman lui confie un projet de Centre d'Art à Vaduz au Liechtenstein. Ce projet vient manifester l'articulation entre la pensée théorique de Porro et sa pratique personnelle et pédagogique. Il est son premier en Europe depuis celui des écoles d'Art de La Havane. L'article publié dans la Revue *AMC* de Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard[20] (qui est l'étudiante de Ricardo Porro à UP8 de 1970 à 1971 et a travaillé sur ce projet) questionne l'approche de Ricardo Porro quant à la fabrique de significations développée dans ses projets. L'entretien mené par l'auteure de Philippe Gresset ainsi que ses notes personnelles de cours viennent préciser le contenu de l'enseignement théorique diffusé par Ricardo Porro à cette époque qui dévoile, depuis l'interprétation d'oeuvres architecturales, une « phénoménologie de la conscience architecturale » et les conditions de possibilité d'un projet.

---

16 Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), 66 pages. Claude Genzling, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

17 Cette expression vient du sociologue Henry Raymond *in* Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

18 Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 143 août 1969, pp. 67-71.

19 Archives de l'Unité pédagogique n°3 . Archives nationales côtes 20130145/1- 20130145-10.

20 Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith Girard, Olivier Girard, « L'or du Rhin, Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, 1975, pp. 63-73.

Après sa démission d'UP3 à l'été 1970[21] et une année d'enseignement de l'*Histoire de l'Architecture* à UP8 de 1970 à 1971[22] où règne Bernard Huet rejoint par l'étudiant cubain de Ricardo Porro, David Bigelman, il obtient en novembre 1971 un poste à l'École d'Architecture de Strasbourg et y enseigne l'*Histoire* et le projet[23]. Ces quatre années vécues à Strasbourg lui permettent de préciser sa théorie qu'il articule à sa pratique d'enseignant d'atelier. L'étude des moments et contenus des diplômes de Philippe Blanchard sur Le Centre Beaubourg, d'Henri Dreysse[24] sur l'Opéra de Sofia montre son grand intérêt à proposer des contre-projets. Il participe d'ailleurs parallèlement au Concours International du Centre Beaubourg en 1971[25] avec deux de ses anciens étudiants de l'École Spéciale Guy Rumé[26] et Panayiotis Stathacopoulos[27]. Avec Claude Parent et Jean Prouvé, président de jury du concours, il donne son avis sur le bâtiment choisi à l'occasion d'un article de la Revue *L'architecture française[28],* bâtiment qu'il considère comme « le chant du cygne du fonctionnalisme ». Toujours persuadé d'une crise de l'architecture, il écrit pour l'artiste peintre Rebeyrolle et conjointement au philosophe Michel Foucault le texte « Portrait de la crise [29]» en 1973. En 1974, Il suit le diplôme de Françoise Laroche portant sur le logement social et celui de Gérard Chauvelin qui montre très clairement l'articulation théorie/ pratique dans son enseignement. Il participe à l'exercice *Villages* avec l'architecte Marc Roman et instaure un voyage initiatique à Venise pour les étudiants. Il reste quatre années à Strasbourg jusqu'à la grève de 1975, au bout desquelles il déplore, comme Fernando Montès, autre enseignant latino-américain, que l'école ne soit pas ouverte à une pensée différente[30]. L'enquête menée auprès des anciens étudiants et du directeur de l'école permet d'alimenter cette période[31] durant laquelle il adhère ou se

---

[21] Archives UP3, *id.*

[22] Voir à ce sujet les archives d'UP8 du département recherche de cette école. Non répertoriées.

[23]Voir à ce sujet Anne-Marie Châtelet, Franck Storne, *Des Beaux-Arts à l'Université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* 2 volumes, Éditions Recherches, 580 pages, 2013.

[24]Giuli/Dreysse, Tome III.

[25] Voir à ce sujet Ricardo Porro, Claude Parent et Jean Prouvé « Beaubourg », Revue *L'architecture française,* n° 398 septembre 1976, pp. 20- 22.

[26] Guy Rumé, après le départ de Ricardo Porro, est suivi par Anatole Kopp. Voir entretien mené par l'auteure de Guy Rumé le 22 juin 2021.Giuli/Rumé, Tome III.

[27] Projet n°342 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg, Ricardo Porro, Guy Rume, Panayiotis Stathacopoulos (Cuba). 1971. Archives Centre Pompidou.

[28] Ricardo Porro, Claude Parent et Jean Prouvé, *id.*

[29] Ricardo Porro, « Portrait de la crise », *Derrière le miroir*, n° 202. Rebeyrolle, Les prisonniers. Paris, Maeght, 1973. In-folio de 22-[2] pages, en feuilles sous couverture lithographiée.

[30] Voir à ce sujet la lettre de démission de Ricardo Porro qui figure dans son dossier administratif (Archives nationales côte 20010434/1). (non reproductible)

[31] Entretiens menés d'Henri Dreysse le 25 juin 2021 et de Jean-Vendelin Krumenacker le 25 juin 2021.

confronte à la pensée d'autres enseignants tels que René Tabouret, Fernando Montès, Paul Chemetov, Gaetano Pesce qu'il a conseillé pour le recrutement.

L'autre intérêt de Ricardo Porro, avec le processus de désintégration des lignes de démarcation entre les genres artistiques en vue de leur projection sur le plan architectural, c'est le modèle de la figure humaine comme vecteur de réhumanisation de l'architecture. Ricardo Porro participe à l'édition de 1970 de la Rencontre Internationale d'artistes sur l'île de Korkula en ex-yougoslavie, orientée sur la question de la synthèse des arts et sur « les aspects historiques et sociologiques du développement de l'architecture yougoslave », avec pour objectif la conception d'un complexe touristique dans la crique de Plitvine, dont la réalisation est planifiée en 1971[32]. Le projet est retenu mais ne se concrétisera jamais. Ce projet anthropomorphe fait l'objet d'une étude parmi six cas à l'occasion d'une recherche du CORDA sous la direction de Richard Quincerot[33]. Philippe Boudon qui collabore à cette recherche s'intéresse aux modèles de conception architecturale et à la crainte suscitée par leur emploi en tant que concurrents de la liberté individuelle de l'architecture, crainte partagée par Ricardo Porro. Partant du postulat que l'oeuvre de Porro s'inspire elle-même de modèles[34], il tente de démontrer que le modèle considéré comme une copie, principale critique formulée alors à l'encontre de l'enseignement de l'architecture pratiqué aux Beaux-arts, est un point de vue réducteur. En 1973, Ricardo Porro conçoit la scénographie de l'exposition itinérante du peintre Albert Bitran représentant de l'expressionnisme abstrait, intitulée « Sextuor [35]» et en 1974, il expose un fauteuil réalisé en résine, *La Mamma*, lors de l'exposition *Contemporanea* à Rome parmi les plus grands artistes contemporains du moment, ce qui confirme son attrait pour les formes anthropomorphes. Le fauteuil sera exposé plus tard à l'occasion de l'exposition *Siège-Poème[36]* à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil ce qui témoigne de réalisations de meubles chargés de significations lors de cette période.

Malgré ses difficultés pour l'écriture de la langue française, Ricardo Porro persiste dans ses recherches théoriques et participe en vue d'un projet de recherche pour le CORDA, aux Rencontres

---

32 Réunion dont font partie Maurizio Sacripanti mais aussi le directeur du Musée d'art moderne de la ville de Paris Pierre Gaudibert autour duquel cinquante architectes (dont Ugo La Pietra), sculpteurs, peintres et critiques (dont Jean-Clarence Lambert et Joseph Rykwert) sont réunis.

33 Rapport de recherche du CORDA sous la direction de R.Quincerot et la collaboration scientifique de Philippe Boudon « Les modèles dans la conception architecturale », École d'Architecture de Nancy, janvier 1976, pp.153-167.

34 Richard Quincerot, collaboration scientifique de Philippe Boudon, *Les modèles dans la conception architecturale, études de six cas,* Ensa de Nancy, CORDA, 208 pages, 1976.

35 En 1973, Bitran qui a fait des études d'Architecture, crée « Sextuor », suite de six tableaux en cycle clos, exposés selon un plan de Ricardo Porro, dans les musées en Norvège, au Danemark, aux Pays-Bas, en France, en Autriche, et qui se trouve à Toulouse, acquis par le Frac Midi-Pyrénées.

36 Exposition "Siège-Poème, sur le thème du siège contemporain, organisée à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil du 21 janvier au 1er mars 1975. Les artistes qui exposent sont Bastian, Biraben, Carelman, César, Cieslewicz, D'dée, Desclozeaux, Folon, Ruth Francken, Endré François, Grandval, Hiquily, Jacno, Ketof, Klasen, Koskas, Lalanne, Les Malassis, Malaval, Mendini, Mitsuko, Jean Negroni, Merret Oppenheim, Ricardo Porro, Rancillac, Spoerri, Jean Tardieu, Vasarely, Yvaral.

pédagogiques ayant pour thème « Histoire et théories de l'Architecture [37]» qui se tiennent du 17 au 20 juin 1974 et dont l'étude permet de préciser sa théorie « Aspects du contenu en Architecture ». Son étude en miroir avec d'autres positions comme celles de Roland Castro, Bruno Queysanne et d'Antoine Grumbach ou celles de Philippe Boudon et de René Tabouret , montre un réel effort de sa part dans la concrétisation d'une théorie qui parvient à sa maturité. Ce projet qui n'a pas été retenu par le CORDA[38] est développé dans la revue italienne *Psicon* en 1975[39]. L étude de l"article montre que l'architecte pose les bases théoriques d'une pratique personnelle pédagogique. Enfin, il est possible de considérer le centre d'Art de Vaduz comme une application théorique qui aura d'ailleurs une fortune critique considérable et qui comprend des articles des historiens de l'art et de l'architecture Alberto Ferrari[40], Joseph Rikwert[41], Paolo Portoghesi[42], Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard[43], Marc Gaillard[44] et de Pierre Joly[45]. Quatre de ses anciens étudiants, Marivi Ugarte[46] (Caracas et École spéciale), David Bigelman[47] (La Havane), Guy Rumé[48] (École Spéciale), Edith Girard (UP8) participent au projet.

---

[37] À l'Institut de l'environnement, du 17 au 20 Juin 1974, le colloque « Histoires et théories de l'architecture » avait rassemblé autour de quelques figures internationales l'ensemble des acteurs français de la recherche architecturale. Institut de l'environnement - CEDRA . Documentation internationale pour la recherche architecturale, *Histoires et théories de l'architecture,* actes des rencontres pédagogiques des 17-20 Juin 1974 organisées sous la responsabilité de Jean-Paul Lesterlin; document multigraphié diffusé par L'Institut de l'environnement, Paris, 1975, 238 pages.

[38] *Id.* pp. 91-94.

[39] Ricardo Porro, « *Aspetti del contenuto in architettura* », *Psicon*, Rivista internazionale di architettura, Janvier 1975, pp. 153-169.

[40] Alberto Ferrari, « *Il sogno e il senso come virtu e come impregno* », revue *Casabella*, n° 397, janvier 1975, pp. 29-41 : « The Art Centre has recently been inaugurated in Liechtenstein. « nel Liechtenstein è stato inaugurato il Centro d'Arte, prima realizzazione europe dell'architetto cubano ».

[41] Joseph Rikwert, « L'Opéra di Ricardo Porro », *Controspazio,* mars 1970, pp.26-28.

[42] Paolo Portoghesi, *I Grandi Architetti del Novecento* (chapitre Ricardo Porro), Newton and Compton editori. Roma, 1999.

[43] Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith Girard, Olivier Girard, « L'or du Rhin, Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, pp. 63-73.

[44] Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro », *Bibli Opus,* L'image érotique, Editions Georges Fall, pp. 22-27, 1970. La revue propose des textes d'Alain Jouffroy, de Georges Bataille, de Julio Cortazar.

[45] Pierre Joly, « Centre d'art et de communication, Vaduz (Liechtenstein) Architecte Ricardo Porro », *L'Oeil,* n° 245 décembre 1975, pp. 46-49. Pierre Joly est enseignant à l'école d'Architecture Paris La Villette jusqu'en 1992.

[46] Étudiante qui termine son cursus à l'École Spéciale après l'avoir débuté à l'École d'Architecture de Caracas lorsque Porro y enseigne de 1958 à 1960 (voir premier chapitre de la thèse). Giuli/Ugarte, Tome III.

[47] Étudiant cubain ayant participé au projet des écoles d'Art de La Havane construites à la demande de Fidel Castro et qui a suivi Porro à Paris. Il deviendra enseignant à UP8 aux côtés de Bernard Huet.

[48] Étudiant de l'École Spéciale qui deviendra enseignant à l'École d'Architecture de Lille puis de Nantes. Entretien mené par l'auteure le 22 juin 2021. Giuli/Rumé, Tome III.

Après sa démission et un court passage d'une année à UP6[49] – la pire expérience de sa vie dira-t-il[50] – c'est à l'École d'Architecture de Lille réputée pour son ouverture et son éclectisme, qu'il dispense son enseignement en histoire et en conception le plus longtemps, de 1976 à 1991, soutenu par le directeur de l'école, Gérard Engrand qui a une formation philosophique. Il a la volonté d'y créer une « école dans l'école » cette fois-ci, qu'il nommera « L'école de Lille ». La première année, il enseigne la conception aux côtés de Philippe Louguet. Dès l'année suivante, il crée un atelier vertical articulé avec un enseignement théorique et une *Histoire critique de l'architecture,* assisté de son ancien étudiant strasbourgeois Jean Robein qui vient de passer son diplôme sur la restructuration du quartier de la gare de Strasbourg. Il tente de faire entrer Jean-François Dechoux, un autre ancien étudiant de Strasbourg comme enseignant à l'école alors que celui-ci vient également de passer son diplôme sur la restructuration du quartier Ste Marguerite à Strasbourg[51]. L'un et l'autre sont ses disciples. Les maitres mots de l'atelier de Ricardo Porro sont « forme » et « contenu » , éléments primordiaux dans sa méthode. Porro organise des dialogues avec ses étudiants à la manière de Platon afin d'y exposer sa réfutation, dialogues initiateurs de projets expressionnistes et d'un « urbanisme de communication », concept inédit qu'il définit lors d'un entretien avec Patrice Goulet en 1978[52]. Il répond ensuite au concours d'urbanisme du centre de Rochefort en 1978[53] avec Jean Robein[54] et celui de logements sociaux à Cergy-Puiseux[55] toujours avec Jean Robein, Jean-français Déchoux[56] et Amine Kabbaj[57]. La même année, Ricardo Porro est membre du jury de diplôme de Patrice Goulet[58], proche de Claude Parent, soutenu à UP6. Goulet entame une enquête assez longue sur l'enseignement de Ricardo Porro

---

[49] Il y entre le 1er mars 1975. Voir les archives d'UP6 dans lesquelles il ne subsiste qu'un document de Ricardo Porro, une grille d'équipement issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Archives nationales côte 20110268/6.

[50] Giuli/Goulet, Tome III. Ricardo Porro y explique qu'on lui donne trop d'étudiants et qu'ainsi on l'empêche de faire du projet.

[51] Voir les archives de l'école de Lille. Non répertoriées.

[52] Voir en annexe la retranscription de l'entretien mené par Patrice Goulet le 9 décembre 1978. Giuli/Goulet, Tome III.

[53] Voir à ce sujet les archives concernant le concours à la mairie de Rochefort consultées par l'auteure en juillet 2019.

[54] Jean Robein (1951-2014), étudiant de Strasbourg, enseignant à l'école d'Architecture de Lille puis à l'école d'Architecture de Nantes.

[55] Voir à ce sujet Jean Robein, « Projet pour le concours de maisons de ville, Cergy-Puiseux », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n°203, 1979, pp. 38-41.

[56] Jean-François Dechoux, étudiant de Porro à Strasbourg. Postule pour devenir enseignant à Lille après son diplôme mais n'est pas retenu. Voir lettre de motivation Archives Lille.

[57] Amine Kabbaj, étudiant de Strasbourg (1972-1975), diplômé d'UP8 en 1980 encadré par Edith Girard. Architecte, président de la Biennale de Marrakech.

[58] Le diplôme de Patrice Goulet est une thèse sur Frank Lloyd Wright, ce qui explique pourquoi Ricardo Porro fait partie du jury. Son directeur est Michel Vernes.

ponctuée de cinquante-sept entretiens de l'architecte et de ses étudiants retranscrits par l'auteure [59], qu'il est possible de considérer comme la mise en lumière des heures de gloire de l'enseignant qu'est Ricardo Porro à Lille. L'architecte suit en 1980 le premier diplôme soutenu par Jean-Marie Choquelle[60] et Christian Réal[61] depuis l'ouverture en 1977 de l'Unité pédagogique d'architecture de Villeneuve d'Ascq. Le diplôme porte sur un contre-projet, celui des Halles de Paris[62], à l'occasion duquel il invite Stanislas Fisher[63] et Edith Girard[64]. La pratique critique du contre-projet est récurrente en atelier. Porro propose parallèlement un contre-projet des Halles la même année publié par Marc Emery dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*[65]. Il participe au concours de la Bibliothèque de Villeneuve d'Ascq en 1980[66] avec deux de ses anciens étudiants Jean Robein, Jean-François Déchoux et l'enseignant et architecte Philippe Louguet [67].

Cette période, marquée par l'importance chez Ricardo Porro de penser l'après-modernisme, dévoile son intérêt pour la pensée des intellectuels italiens. Deux invitations, tout d'abord celle de l'ancien Maire de Rome, historien de l'art et de l'architecture Giulio Carlo Argan qui vient en janvier 1980 à l'école de Lille[68], puis celle de Paolo Portoghesi[69] début 1981 marquent cette période. Ce dernier, nommé directeur de la section architecture de la Biennale de Venise en 1980[70] suscite le questionnement chez les architectes de « La présence de l'histoire » et de l'après-modernisme »[71]. Il invite Ricardo Porro à proposer un projet pour l'aménagement de la *Strada Novissima,* rue réalisée avec

---

[59] Ces entretiens que Patrice Goulet a généreusement porté à la connaissance de l'auteure, figurent au Tome III de cette thèse.

[60] Choquelle deviendra l'assistant de Ricardo Porro juste après son diplôme et ce jusqu'en 1990.

[61] Voir les archives de l'ENSAPL. Entretiens menés par l'auteure de Jean-Marie Choquelle les 14 mars 2019, 15 avril 2020, 10 mars 2021. Giuli/Choquelle, Tome III.

[62] Entretien de Jean-Marie Choquelle le 14 mars 2019 et de Christian Réal, architecte de la ville de Lambersart, menés par l'auteure le 15 novembre 2019. Giuli/Choquelle, Tome III. Giuli/Réal, Tome III.

[63] Stanislas Fisher, professeur à l'École d'Architecture de Nancy.

[64] Edith Girard (1949-2014), membre du groupe UNO, professeur à l'École Supérieure Nationale de Paris Belleville.

[65] Marc Emery ,« Consultation internationale sur le quartier des Halles, Paris.Ricardo Porro, Renaud de la Noue », in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, p. 32.

[66] Voir les photographies issues des archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

[67] Philippe Louguet, architecte et enseignant de l'École d'Architecture de Lille.

[68] Voir à ce sujet *La voix du Nord* du 23 janvier 1980.

[69] Portoghesi est spécialiste de l'oeuvre de Borromini. Il enseigne l'Histoire de la critique de l'architecture à Rome à cette époque. Il a été le doyen de l'École polytechnique de Milan. Il est le directeur de la Revue *Controspazio* quand Joseph Rykwert écrit un article sur Porro.

[70] Catalogue d'exposition « La présence de l'histoire », Festival d'automne à Paris, Biennale de Venise 1981, Éditions l'Equerre, 1981.

[71] Les oeuvres de la Biennale sont exposées au Festival d'Automne à Paris en 1981 dans la chapelle de La Salpetrière.

des matériaux éphémères à la Corderie de l'Arsenal à Venise. Malgré le soutien sans faille de Portoghesi qui choisit Ricardo Porro parmi les vingt architectes sélectionnés et après une discussion ample, des noms sont retirés. Porro, tout comme Hassan Fathy, ne sont pas retenus parmi les vingt architectes qui réaliseront la rue (Rem Koolhaas sera ajouté à la liste, proposé par Kenneth Frampton).

Les travaux des étudiants de Ricardo Porro donnent lieu à des expositions à la Biennale de Paris section Architecture dont le thème est « La modernité ou l'esprit du temps » en 1982 et sont publiés dans le catalogue d'exposition[72]. Porro y insiste sur le manque d'imagination des architectes qui produiraient « des petits produits de consommation » et sur la nécessité d' « un retour au romantisme », affirmation que Patrice Goulet clarifie à l'occasion d'un article la même année dans *l'Architecture d'Aujourd'hui* [73] suite à trois soirées d'entretiens passées chez l'architecte qui mettent en lumière l'immense culture de Ricardo Porro[74] mais également son interprétation parfois subjective des concepts philosophiques et son esprit critique de la société et de l'architecture proposée après le fonctionnalisme. Les meilleurs étudiants de Ricardo Porro participent aux concours auxquels il répond. C'est le cas de Patrick Cardon et Patrick Fidelle pour le concours de logements sociaux à Calais en 1981[75][76] et celui de Miguel Acosta, étudiant de Gorka Dorronsoro à Caracas qui rejoint Ricardo Porro à Lille, pour le concours de l'école de danse de l'Opéra de Paris en 1983[77]. D'autre part, Ricardo Porro organise également la venue à l'école d'un des plus grands poètes du 20ème siècle, Gherasim Luca[78] proche des surréalistes qui a amené les premières idées pour le projet du Centre d'Art à Vaduz, et qui donne une conférence mémorable à l'école d'architecture de Lille, en 1984[79]. Cette communication montre l'intérêt chez Ricardo Porro de la porosité entre les genres artistiques et obéit à une motivation immanente.

La même année, un autre article de Patrice Goulet intitulé « Les leçons de Venise [80]» dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* met en avant l'importance de la référence de la cité lagunaire dans son atelier

---

[72] Catalogue d'exposition *La modernité ou l'esprit du temps,* La Biennale de Paris, section architecture, Éditions l'Equerre, 1982, pp.188-191.

[73] Patrice Goulet et Ricardo Porro « Défense et illustration du romantisme, Trois soirées avec Ricardo Porro », Revue *L'Architecture d'aujourd'hui, n°224,* 1982, pp-LXIV -7.

[74] L'auteure a pu photographier la bibliothèque de l'architecte et l'ensemble des titres des ouvrages présents en novembre 2021.

[75] Ricardo Porro, « Les cavaliers de l'apocalypse », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 215, juin 1981, pp.44-47 et Entretien mené par l'auteur de Patrick Cardon, étudiant de Ricardo Porro ayant participé à ce concours.

[76] Patrick Fidelle, étudiant de Ricardo Porro à Lille, architecte.

[77] Ricardo Porro et Miguel Acosta, « Deux écoles de danse », *L'architecture d'aujourd'hui,* n° 229, oct. 1983.

[78] Gherasim Luca, poète proche des surréalistes, dont le philosophe Gilles Deleuze parle d' « un poète parmi les plus grands ».

[79] *La Voix du Nord,* 1984. Date exacte et page inconnue.

[80] Ricardo Porro, « Les Leçons de Venise, 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de l'École de Lille », Propos recueillis par Patrice Goulet , *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 234 , 1984, pp. 36-39.

puisque trente deux années après l'école d'été des C.I.A.M à laquelle il a assisté en 1952, Porro prend sa revanche et fait travailler ses étudiants sur le thème « Relier Venise à la terre ferme », thème de l'exercice donné à l'école d'été par Ernesto Nathan Rogers et corrigé par Le Corbusier. À cette occasion, il expose sa méthode de travail et son concept d' « urbanisme de communication » s'appuyant sur la notion d'unité de voisinage issue de l'École de Chicago qui a fait naître l'écologie urbaine. Ce concept s'oppose radicalement à l'urbanisme proposé par Le Corbusier. La Revue *Archivari* publie un article sur les travaux des élèves de Porro qui prennent la parole au sujet de ce concept[81] et Jean-Marie Choquelle, son assistant, rédige d'après les conversations régulières qu'il a avec Porro, un manuscrit[82] portant sur ce concept jamais publié à ce jour.

La période suivante est étayée par l'expérience de l'auteure à l'École d'Architecture de Lille et ses notes de cours puisque Ricardo Porro l'a initiée à l'architecture à l'occasion de son cours théorique *Initiation à l'architecture* et à celui d'*Histoire de l'Architecture* donnés par l'architecte de 1985 à 1988. Cette période montre que Ricardo Porro est de moins en moins présent en cours et que Jean-Marie Choquelle l'assiste et le remplace de plus en plus. En effet, le maître d'ouvrage Jean-Pierre Lefevre[83], directeur de la Sodedat 93, société d'économie mixte d'aménagement de la Seine-Saint-Denis qui vient de visiter les écoles d'art à La Havane, lui confie sa première réalisation en France, trente logements sociaux à Stains[84] en 1986. Porro s'associe avec le jeune Renaud de la Noue[85] qui n'a jamais été son étudiant puisqu'il est diplômé d'UP7. Ils sont également lauréats du collège Elsa Triolet à Saint Denis, après l'échec du Concours de l'Hôtel de ville de St Denis, projet en association avec Jean-Marie Choquelle, que gagne Henri Gaudin à une voix près contre Porro[86]. La Sodedat lui confie le projet d'aménagement du parc de loisirs de la Haute-île à Neuilly-sur-Marne qu'il conçoit avec Jean-Marie Choquelle en 1988 mais qui n'est pas réalisé et la réalisation après concours d'un second collège à Montreuil en 1990 avec Renaud De la Noue. Les projets de Ricardo Porro sont sociaux, tous situés en banlieue. Il s'agit d'écoles maternelles, primaires, de collèges, de lycées, d'hôpitaux, de résidences universitaires qui se prêtent sans doute mieux à son architecture néo-monumentale qu'à la réalisation de logements même s'il en réalise quelques-uns.

---

[81] « L'école de Lille », *Archivari,* revue trimestrielle d'architecture, n° 3, mai 1984. Archives de Jean-Pierre Lefevre.

[82] Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle, *Un urbanisme de communication, Paris, Venise, Sienne,* 100 pages. Non publié.

[83] Entretien de Jean-Pierre Lefevre mené par l'auteure le 9 août 2019. Giuli/Lefevre, Tome III.

[84] Modeste ensemble réalisé entre 1987 et 1992, les 30 logements de la rue Parmentier se distinguent par leur architecture originale très colorée. Conçu pour la SODEDAT 93, société d'économie mixte du département. Cette réalisation marque le début d'une longue collaboration avec la SODEDAT 93 par les logements de la ZAC de l'Orme seul et les collèges de Saint-Denis et de Montreuil.

[85] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Renaud de la Noue le 29 janvier 2019 au Tome III de cette thèse.

[86] Voir les archives de l'architecte et les entretiens menés par l'auteure de Jean-Marie Choquelle. Giuli/Choquelle, Tome III.

Du 24 octobre 1990 au 20 janvier 1991, Patrice Goulet organise une rétrospective de Ricardo Porro à l'IFA avec le concours du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis[87] qui donne lieu à l'édition de deux ouvrages, l'un théorique sur « Les Cinq aspects du Contenu [88]», l'autre compilant ses oeuvres jusqu'en 1990 dont les périodes évoquées ici sont classées dans trois chapitres s'intitulant « La crise » de 1975 à 1980 et « L'espoir »[89]. À la fin de sa carrière d'enseignant en 1991 [FIG 2], Ricardo Porro donne une conférence et fait le point sur son enseignement dans la Revue *L'Annuel* de l'École d'Architecture de Lille[90]. Jusqu'à la fin de sa vie, il distille sa pensée dans le monde entier, à New York, à Naples, à Venise, Vaduz, au Collège de France à Paris[91] et même à La Havane où en 1996, trente années après avoir quitté son pays, il revient, invité par un ancien étudiant et professeur, Heriberto Duverger [92] afin de participer à une session d'enseignement d'un mois[93]. Fidel Castro reconnait alors s'être trompé et prévoit la restauration des écoles d'art[94].

La pensée complexe de l'architecte est indissociable de son parcours et de ses rapports avec les penseurs contemporains. De fait, tout en étant biographique, cette deuxième partie de thèse prend en compte le contexte dans lequel l'enseignement de Ricardo Porro se déploie en France et tente de montrer que dès le milieu des années 1960, l'architecte envisage une réponse à la crise de l'expression architecturale et considère le projet comme représentation et instrument critique de la société qu'il conçoit à la manière d'une oeuvre d'art. À cette fin, il s'intéresse au processus de désintégration des lignes de démarcation entre les genres artistiques, démarche simultanée à la pensée esthétique du philosophe Theodor W. Adorno et à son concept d'*effrangement*[95]. Ce processus est selon le philosophe allemand, le seul à même d'accompagner véritablement l'architecture. Il y voit un processus immanent, propre à son devenir historique. Si la *Théorie esthétique*[96] d'Adorno en 1969, selon David et Perrier, assigne à cette dernière « le rôle de sociologie et critique de la culture, si l'art devient social, c'est parce

---

87 Cette exposition est itinérante (Caracas, Musée d'Arts visuels Alexandre Otero du 25 avril au 30 mai 1993)

88 Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu :* Tome 1, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

89 Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu . oeuvres* : Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

90 Ricardo Porro, « Propos sur l'enseignement », *L'Annuel* n°3, École d'Architecture de Lille, 1996-1997, pp. 20-21.

91 Voir à ce sujet l'ouvrage d'Alain Berthoz et Roland Recht, *Les espaces de l'homme,* Actes du colloque au Collège de France, 1983.

92 Giuli/Duverger, Tome III.

93 Voir à ce sujet les entretiens menés par l'auteure d'Heriberto Duverger les 3, 10 et 12 octobre 2021. Giuli/Duverger, Tome III.

94 Voir à ce sujet l'ouvrage de John A. Loomis, *Revolution of Forms - Cuba's Forgotten Art Schools*, New York, Princeton Architectural Press, 1999. En 2024, seule l'école d'arts plastiques est restaurée.

95 Theodor Adorno, « L'art et les arts », in *L'art et les arts*, Desclée de Brouver, 2002, pp. 43-74.

96 Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Klincksieck, 1974, 2011.

qu'il occupe une position antagoniste vis-à-vis de la société, aspirant à changer le monde[97]». Ricardo Porro situe sa pensée créatrice à ce niveau et une façon d'y parvenir pour lui est de charger son architecture et son oeuvre plastique de significations, de les utiliser comme un langage porteur de messages. De fait, sa théorie qualifiée justement par Henri Raymond de « phénoménologie de la conscience architecturale depuis ses rapports avec le développement pictural [98]», permet de mettre en lumière les conditions de possibilité d'un projet dans son atelier et préfigurerait sa méthode de conception. Elle est articulée avec la pratique et l'application d'un modèle, l'« urbanisme de communication » emprunté à la sociologie urbaine et matérialisé par une interprétation de « l'unité de voisinage », interprétation qui selon lui doit permettre la rencontre, qu'il considère comme l'essence même de l'urbanisme.

Depuis ce parcours, il s'agit de poser certaines hypothèses. En effet, si c'est à une véritable ouverture sur le monde et sur la culture à laquelle les étudiants assistent et dont ils profitent notamment dans le cours d'*Histoire critique de l'Architecture* de Ricardo Porro, son enseignement d'atelier serait basé sur la réalisation de projets critiques, la plupart du temps au caractère utopique, et paraîtrait lacunaire à bon nombre – enseignants comme étudiants – au niveau matériel et constructif. Depuis une approche phénoménologique, Porro élaborerait et appliquerait une théorie comprise comme la méthode qui cherche à saisir le sens de ce qui apparaît en architecture, théorie intuitive et souvent subjective, et à construire une architecture porteuse de messages de forme la plupart du temps « néo-monumentale [99]» – c'est dans ces conditions qu'il a été formé – une architecture qu'on peut qualifier de parlante et liée à sa structation personnelle de la société. Ricardo Porro ne saisirait pas l'opportunité d'une méthode phénoménologique et pédagogique plus encline à la matérialité pouvant être traduite en conception, ce qu'il avait pourtant su et pu démontrer à l'occasion de l'enseignement donné lors de la conception et de la construction des Écoles d' Art de la Havane. De fait, sa pratique en atelier viserait le domaine de l'expression et prônerait une architecture spectaculaire alors que de nombreux autres enseignants préconiseraient à la même période une approche plus matérielle de l'architecture axée sur une analyse typo-morphologique *a contrario* de son approche de l'architecture porteuse de (trop?) nombreux signes et de messages intellectuels, souvent peu compris par un public non initié. Alors que l'enseignement de Porro paraît « inédit » et « incroyable » à Patrice Goulet entre 1978 et 1984 et « qu'il n'a existé nulle part ailleurs » selon lui, il aurait pourtant une réception mitigée. À la fois adulé et respecté par les étudiants qui l'ont choisi[100] comme enseignant d'atelier et d'*Histoire de l'Architecture* durant les deux premières

---

97 Christophe David et Florent Perrier, *Où en sommes-nous avec la théorie esthétique d'Adorno ?,*: Pontcerq, Rennes, 2018, p. 468.

98 Henri Raymond, *op.cit.*

99 L'expression vient de Jean-Louis Cohen à l'occasion de la clôture de la journée d'étude « Entre héritage des CIAM et invention du territoire. Revisiter le débat architectural italien, 1952-1966 » le 18 janvier 2021 organisé par Éric Alonzo. Cohen considère Porro comme l'un des derniers témoins des écoles d'été des C.I.A.M.

100 Entretiens menés par l'auteure de Jean-Marie Choquelle, Michel Leblanc, Hervé Dulongcourty, Christian Réal, Giuli/Choquelle, Giuli/Leblanc, Giuli/Dulongcourty, Giuli/Réal, Tome III.

années du cursus, Porro le serait moins par les enseignants[101] de l'école qui montreraient leur scepticisme, dès son arrivée à l'Unité Pédagogique de Villeneuve d'Ascq en 1976 jusqu'à son départ et qui développeraient un enseignement différent, plus enclin au réel.

Nombre de ses étudiants deviennent enseignants dans les Écoles d'Architecture françaises, vénézueliennes, cubaines, marocaines et turques. C'est le cas de Gorka Dorronsoro[102] et de Miguel Acosta[103] au Venezuela, de David Bigelman, Jean Robein, Jean-Marie Choquelle, Patrice Caël, Guy Rumé et Hervé Delongcourty[104] en France, et d'Heriberto Duverger[105] à La Havane. Bien que l'architecte démontre par la suite le caractère social de ses propres projets à partir des années 1990 (écoles, collèges, lycées, résidence universitaire, centre d'art, logements collectifs), il aurait développé une approche critique très poussée de l'architecture en atelier et ses anciens étudiants, marqués par le caractère toujours plus utopique des projets, tentent aujourd'hui d'adapter leur enseignement au réel et aux conditions sociales nouvelles, tout en restant respectueux de l'apport de leur maître.

Les hypothèses proposées ici s'appuyant sur les étapes et les faits marquants qui ont permis depuis 1965 le développement de sa pensée théorique articulée à sa propre pratique et celle de ses étudiants en atelier doivent être confirmées ou infirmées en prenant appui sur ses cours, les textes qu'il a publiés ou inédits, ceux de ses contemporains, critiques et historiens de l'architecture, les projets de concours auxquels il a participé avec ses étudiants, les entretiens menés par Patrice Goulet de l'architecte et de ses étudiants (1978-1984) et enfin ceux menés par l'auteure (2018-2024). C'est seulement à partir de l'analyse de ces données qu'il sera possible de mieux comprendre les apports de sa pédagogie dans le renouvellement de l'enseignement de l'architecture en France dès 1966, notamment si on la conçoit comme comme héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux, comme forme et instrument critique de la société et enfin comme une alternative aux autres enseignements prodigués.

---

[101] Entretiens menés par l'auteure de Philippe Louguet, Richard Klein, Guy Rumé en annexe de cette thèse. Giuli/Louguet, Giuli/Klein, Giuli/ Rumé, Tome III.

[102] Gorka Dorronsoro (1939- 2021), étudiant de Ricardo Porro à Caracas. Architecte assistant de Carlos Raoul Villanueva de 1964 à 1972. Professeur d'atelier. Photographe d'architecture.

[103] Miguel Acosta, étudiant de Gorka Dorronsoro à Caracas. puis de Ricardo Porro à Lille. Architecte et ancien enseignant de la FAU (Faculté d'Urbanisme et d'Architecture) de Caracas.

[104] Hervé Dulongcourty, enseignant à Lille puis à Paris-Malaquais. Entretien mené par l'auteure au Tome III de cette thèse. Giuli/Duloncouty, Tome III.

[105] Voir au Tome I de cette thèse. Entretien mené par l'auteure le 29 octobre 2021. Giuli/Duverger, Tome III.

Ricardo Porro (1965 -1991)

***Curriculum vitae* universitaire**

1965-1966 Professeur de la Faculté des Humanités, Département Art, Université de la Havane
1ère semestre : L'Architecture américaine du 18ème siècle au 20 ème siècles
2ème semestre : L'architecture cubaine

1967 Consultant de Louis Arretche à l'École des Beaux-Arts de Paris
Conférences d'*Histoire critique de l'Architecture*

1968-1970 Professeur chef d'atelier à l'École Spéciale de Paris

1969 Consultant de projets à l'École d'Architecture et de Paysage de Versailles
Atelier de Kamal El Kafrawi : « L'Habitat en Amazonie » (vacataire)
Cours magistral d'*Histoire critique de l'Architecture* intitulé « Les significations en architecture » (vacataire)

1970 Diplôme « Centre d'Art de Vaduz » UP3

1970-1971 Enseignant d'*Histoire de l'Architecture* à UP8

1971-1975 Professeur Chef d'Atelier à l'École d'Architecture de Strasbourg

1975-1976 Professeur Chef d'Atelier à UP6

1976 -1991 Professeur Chef d'Atelier à l'École d'Architecture de Lille
Cours d'*Initiation à l'Architecture*, d'*Histoire de l'Architecture*

1991 Fin de la carrière universitaire

FIG 2 : *Curriculum vitae* universitaire (enseignant) établi par l'auteure. Les éléments issus du dossier administratif de Ricardo Porro font l'objet d'une interdiction de reproduction.



FIG 3 : Couverture de la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1975. Source : Archives de l'auteure.

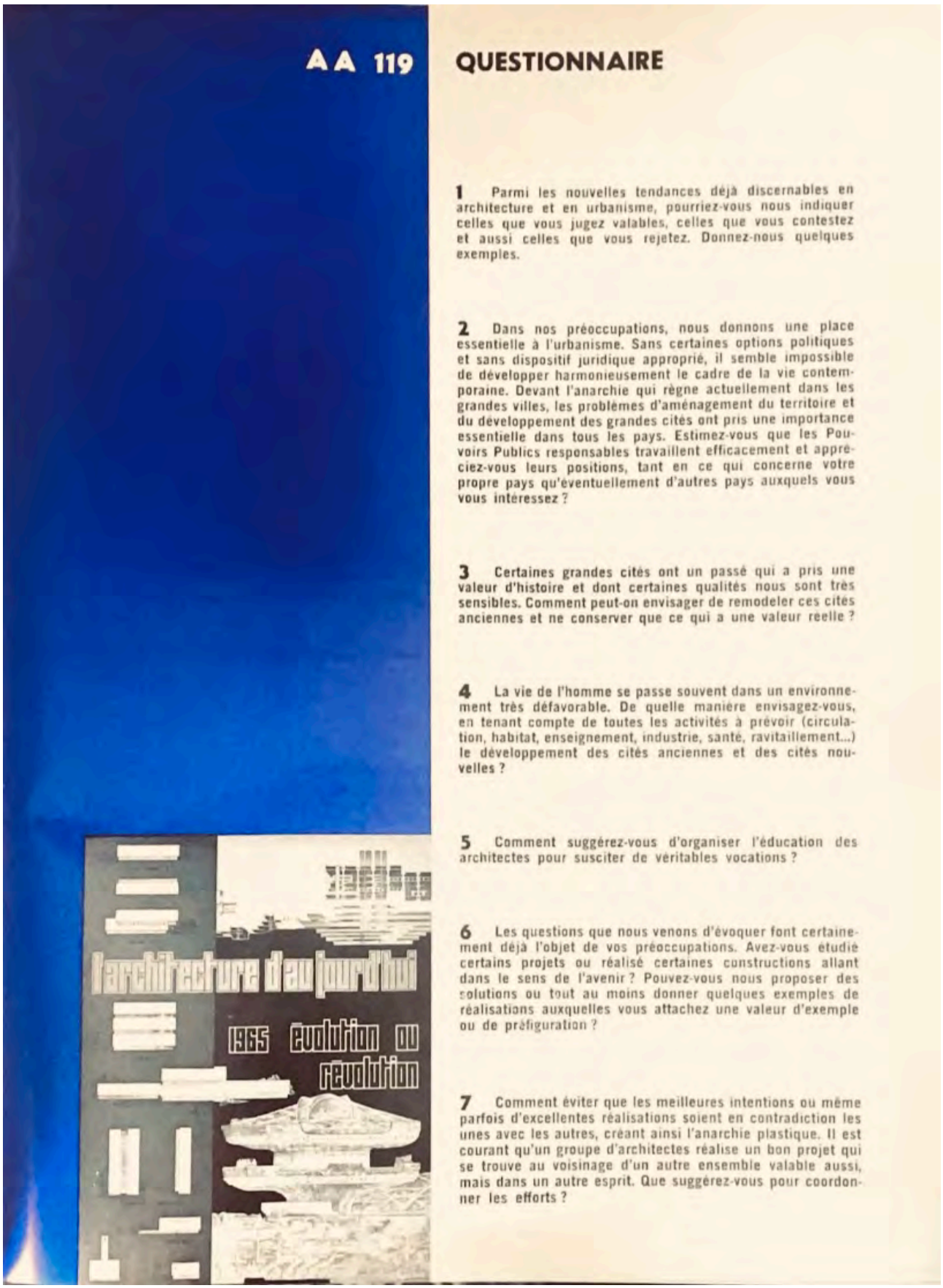


FIG 4 : Questionnaire d'André Bloc proposé aux architectes en 1965 dont trente cinq réponses seront publiées. Source : Archives de l'auteure.

Chapitre I : De l'enseignement d'une *Histoire critique de l'architecture* à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1975)

I Un manifeste critique

I.I la crise de l'expression en architecture comme vecteur pédagogique et théorique

En mars 1965, André Bloc[106], fondateur de la revue l'*Architecture d'Aujourd'hui*, polémiste passionné et rédacteur en chef publie un numéro (n°119) intitulé « 1965 Évolution ou révolution »[107] [FIG 3]. Max Querrien, directeur de l'Architecture au Ministère d'État chargé des affaires culturelles vient de prononcer un discours dans lequel il annonce la mise en place d'un bureau de la création architecturale. André Bloc met en avant l'attente des architectes d'une position critique de la part de Querrien alors qu'ils n'entendent dans son discours qu'un éloge des grands ensembles qui, selon Bloc, « constituent de l'*antiurbanisme* »[108]. De nombreux architectes ressentent un état de crise de l'architecture, de sa production, de l'enseignement, de la réflexion théorique et de la critique architecturale en France. Bloc décide d'adresser sept questions à cent architectes internationaux afin de définir les enjeux et évolutions urbaines et architecturales, alors que le VIII ème Congrès de l'UIA intitulé « La formation de l'architecte dans les différents pays » doit se dérouler en Juillet 1965. Il oriente ses premières questions sur l'état de la conception en urbanisme (tendances, développement du cadre de vie, des villes anciennes, des villes nouvelles) et tente de regrouper des recherches significatives et différentes qu'il considère « fort bien conduites » [FIG 4]. Trente cinq réponses et exemples originaux sont regroupés qui établiraient clairement selon lui « la recherche d'un renouvellement et la volonté de donner un sens plus ordonné et plus poétique au monde de demain [109]». Bloc précise que les opinions sont parfois en contradiction avec les intentions bien connues de la revue mais qu'il est laissé aux auteurs toute liberté d'expression.

---

[106] Ricardo Porro a rencontré André Bloc à Caracas qui est proche d'Ionel Schein dont les relations amicales avec Porro avaient débuté à Venise en 1952 et de Claude Parent, lors du Congrès de l'UIA de 1963 à La Havane, alors que les écoles d'art venaient d'être inaugurées.
Voir à ce sujet le Manifeste du groupe Espace (Bloc, Schein, Parent entre autres) à l'occasion de l'exposition *Architecture Couleur Formes* organisée par le Groupe Espace du 13 juillet au 10 septembre 1954 à Biot. La Cité Universitaire de Caracas de Carlos Raoul Villanueva qui invitera Bloc à proposer des sculptures y a été exposée. Voir également Eléonore Marantz, "La Cité universitaire de Caracas, un idéal inaccessible pour le Groupe Espace ?", Diana Gay (dir.), L'été 1954 à Biot Architecture Formes Couleur, Paris, RNM, 2016 / "The Caracas university campus, an unattaible ideal for the Groupe Espace ?"
Prenant leurs distances avec le fonctionnalisme des années héroïques du début du siècle, Bloc et Parent se tournent vers une production organique.

[107] Danielle Valeix, André Bloc, « Evolution ou Révolution », *L'Architecture d'aujourd'hui,* 1965, mars, n° 119. Ricardo Porro, « Ricardo Porro», in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 52-56.

[108] André Bloc, « La création architecturale, conférence de Max Querrien ». in *l'Architecture d'Aujourd'hui,* 1965, n°119, p. 13.

[109] André Bloc , « Introduction au questionnaire », in *L'Architecture d'Aujourd'hui, 1965,* n°119, p. 1.

Les réponses de Ricardo Porro sonnent comme un manifeste critique de la crise de l'expression en architecture. La première question posée par André Bloc appelle à se positionner face aux nouvelles tendances en architecture et en urbanisme. Ricardo Porro donne une définition personnelle de l'architecture qui serait selon lui, « l'art de construire un cadre poétique à l'action de l'homme [110]». iI avance que « l'architecte-artiste[111] » doit contribuer à construire ce cadre poétique ce qui a pour signification, « offrir un habitat plutôt qu'un logement [112]», aller au delà des besoins fonctionnels de l'homme avec la projection d'un habitat poétique exigeant une éthique. Cette idée se rapproche de la pensée d'Heidegger[113]. Le philosophe allemand s'était adressé, lors d'une conférence à l'origine de l'essai *Bâtir, Habiter, Penser*[114] à des architectes et des ingénieurs, pour les enjoindre à mieux construire, en privilégiant la qualité à la quantité. Allen avance que les années cinquante avaient vu se développer des logements collectifs avec une typologie bien particulière lors de la reconstruction massive de l'Allemagne, suite aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale, nommés par la suite « grands ensembles » en France et qu' « Habiter » ne dépend pas seulement « de l'habitabilité d'un logement ou de la qualité architecturale d'un bâtiment ». Ce sont certainement des conditions favorables mais l'essentiel est « *ailleurs ».* Cet ailleurs « consisterait à vivre au plus près de soi *avec* et *parmi* les choses et les humains ». C'est à cette vision heidegerienne[115] que Ricardo Porro aspire. Plus précisément, Allen précise que les conditions sociales et historiques auxquelles la vie des hommes est soumise « empêchent l'habitation d'être poésie et poétique, si l'habitation est considérée comme simple logement et la poésie comme simple littérature » et que « s'il est permis de penser l'habitation comme *l'être-au-monde*, l'existence même de l'homme, le trait fondamental de la condition humaine, et la poésie comme le « bâtir » de l'habitation, l'habitation reposerait dans la poésie ».

Ricardo Porro précise qu'il rejette tout formalisme, qu'il n'accepte pas de *forme* sans *contenu* (idée) puisque « ce n'est que du formalisme [116]». Il admet que « l'idée ne trouve pas toujours son expression sensible [117]» et interprète la citation d'un autre philosophe allemand, Hegel, énoncée lors d'un cours du philosophe donné à l'université de Berlin et publiée dans le premier volume de l'ouvrage

---

[110] Ricardo Porro, « Ricardo Porro », in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 53.

[111] Cette appellation a été employée par Fidel Castro lors de son discours durant le congrès de l'UIA en 1963.

[112] Voir à ce sujet "L'habitat, c'est le logement et au-delà", par Barbara Allen, enquête du CSTB à partir de 600 entretiens de résidants de neuf quartiers de la banlieue parisienne, *Urbanisme*, n° 298, janvier/février 1998, pp. 68-73. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[113] Heidegger qui a eu pour maître Edmond Husserl, fondateur de la phénoménologie aura un impact sur la théorie architecturale.

[114] Martin Heidegger, *Bâtir, Habiter, Penser,* Essais et conférences, éditions Gallimard, 1958.

[115] Très controversée, cette vision supposerait que tout homme puisse vivre en poète.

[116] Ricardo Porro, *id.*p. 53.

[117] *id.*p. 53.

Esthétique, « Le beau se définit comme la manifestation sensible de l'idée [118]». Porro explique que le formalisme est lié à l'ornement tandis que la forme est liée à la tradition et précise ce qu'il entend par la distinction entre *ornement* et *tradition* en donnant quelques exemples. Il reconnait le talent des architectes italiens Gardella et Ridolfi mais exclut le projet de maison vénitienne du premier et le projet du quartier *Tiburtino* à Rome du second puisque selon lui, ces architectes sont tombés dans le piège du « pittoresque et du *folklorisme* [119]» à l'instar de Gropius et de son projet d'université à Bagdad[120]. De même, le néo-liberty italien aboutit selon lui à un « *décorativisme* sans force d'expression [121]». De fait, ce n'est pas l'emploi de l'ornement, entendu comme la représentation d'une tradition architecturale, qui le motive mais davantage l'expression d'une mentalité collective dont il redonne la définition : « les bonnes architectures expriment le milieu culturel et la mentalité collective d'une société ». Il avait déjà exprimé ce qu'il entendait par *tradition* dans son premier texte manifeste en 1957 « Le sens de la tradition » qui est une mise à distance critique de la tradition, sa dénaturalisation, dans le sens désubstantialisation du passé reçu comme un héritage qu'on accueille et que l'on s'approprie[122]. Dans le cas des écoles d'art de La Havane, la volonté de Ricardo Porro d'incarner la culture noire dans ce projet est très nette. L'architecture de le Corbusier selon lui incarne « le rationalisme français », celle de Gaudi « le sens tragique espagnol[123] » et celle d'Alvar Aalto « l'humanisme scandinave ». De grands maîtres comme Mies Van der Rohe ou Le Corbusier continuent selon lui d'ouvrir la voie et le rationalisme conserve sa force. L'architecture de Mies, le *Seagram Building* ou encore l'École d'Architecture du I.I.T de Chicago, sont « l'expression sensible d'une idée », « la glorification de la technologie et la subordination de l'homme à l'objet créé ». Il admet que cette tendance née avant la guerre présentait un sens créatif mais que celui-ci s'est « transformé en formule, en académisme [124]» et « qu'il est devenu le refuge d'administrateurs et de bureaucrates de l'architecture qui tentent de l'imposer comme un dogme ». Ainsi, le *néo-expressionisme* l'attire parce qu'il exprime « la crise du monde actuel, sans la répression de la géométrie ». De l'architecture de Le Corbusier nait selon lui un courant intéressant qu'il qualifie de *néo-maniérisme*. Le Couvent de la Tourette est « l'expression du monde angoissé et violent de l'homme d'après-guerre » La chapelle de Ronchamp, un chef d'oeuvre au même titre que la Philharmonie de Berlin d'Hans Scharoun. D'autre part, l'expression « Honnêteté constructive » est absurde selon lui

---

[118] Hegel, *Esthétique*, trad. Serge Jankélévitch, 4 vol., Aubier, 1944, p. 11.

[119] Ricardo Porro, *id.* p. 53.

[120] Walter Gropius & TAC et Hisham Munir, Premier projet de la mosquée de l'Université de Bagdad, 1957. Dans *The Architects Collaborative*, *The University of Baghdad: Preliminary Design* ([Cambridge, MA]: TAC, 1960), ID:95-B4971, CCA © Socan / VG Bild-Kunst

[121] Ricardo Porro, *id.* p. 53.

[122] Voir au Tome I de cette thèse.

[123] Ricardo Porro fait référence ici à l'ouvrage du philosophe Miguel De Unamuno, *Le sens tragique de la vie,* 1912.

[124] Ricardo Porro, *id.* p. 53. Toutes les citations de cette page renvoient à la même source.

puisque même des architectes comme Le Corbusier ou Mies Van der Rohe ont « falsifié certains éléments structuraux afin d'atteindre une plus grande force d'expression ». Ricardo Porro ne rejette pas non plus le moyen qu'est le procédé de préfabrication mais celui-ci n'est selon lui devenu « qu'une fin en soi » et ne résout que des problèmes quantitatifs à Moscou, Paris ou La Havane. Louis Kahn a *a contrario* réalisé d'excellents travaux préfabriqués selon Porro. qui pense que dans ce cas, « ce procédé n'a pas limité la créativité ».

Ricardo Porro « refuse l'urbanisme rationaliste » qu'il juge trop « mécanique et dogmatique ». L'urbanisme doit être au même titre que l'architecture un « cadre poétique à l'action de l'homme ». Porro le veut « plein de vie » à l'image des centres des villes anciennes. Vallingby est pour lui un exemple d'intelligence de par « la gaité et la variété du centre commercial, la manière d'abaisser la hauteur des bâtiments et la densité dans la périphérie ». Son urbanisme n'est pas conçu « comme un schéma abstrait ». Porro dénonce la déshumanisation des quartiers et l'application des principes de l'urbanisme de Le Corbusier « par des architectes qui n'ont pas son génie ». D'autre part, au problème du développement des villes anciennes, il répond qu'il faudrait procéder à la manière de l'analyse de Frank Lloyd Wright, c'est-à-dire intégrer son architecture à la ville ancienne (on pense ici encore à la villa Masieri à Venise), ne pas opposer paysage et architecture, en l'intégrant, « créant une unité parfaite entre l'environnement et l'architecture [125]». Enfin, il ne conçoit pas l'urbanisme sans vie, sans communication et celui-ci doit être selon lui à échelle humaine : « c'est la hauteur des bâtiments qui implique cette échelle ».

Sensiblement plus à l'aise avec l'écriture, Paul Virilio et Claude Parent à l'occasion de cette publication appellent à une « architecture réflexe [126]». Le réflexe adéquat est celui d'opter pour une architecture en tant que « génératrice de vie sociale ». D'autre part, il ne s'agit pas uniquement de revêtir l'homme physique mais également l'homme mental, l'architecture devient ainsi psychique. On a d'ailleurs oublié que « l'architecture est en soi une entité efficace autant sur le comportement individuel que collectif ». La formulation de la Charte d'Athènes est à repenser puisqu'elle se trouve dépassée par l'évolution imprévisible de la société. De fait, malgré quelques tentatives isolées s'efforçant de repenser certaines notions essentielles d'un nouvel urbanisme possible, « le domaine bâti continue à être organisé suivant deux formules clés : le grand ensemble et la cité linéaire industrielle ». Le retard pris sur la circulation automobile et sur les besoins en habitations sont ainsi comblés ce qui est catastrophique puisque cela ne laisse pas « la possibilité de penser la cité d'aujourd'hui mais la place aux « solutions de facilité et d'urgence ». En cela, ils rejoignent la pensée de Ricardo Porro qui appelle à un urbanisme générateur de vie sociale alors qu'il a pu débattre sur l'application de La Charte d'Athènes à Venise.

---

[125] Ricardo Porro, *id.* p. 54.

[126] Claude Parent et Paul Virilio, « Groupe Architecture Pincipe, Pour une architecture réflexe » in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1965, p. 57. Cette citation et les suivantes sont issues de cette même source.

Les réponses aux premières questions de Bloc mettent en évidence les aspects les plus significatifs de la théorie et de l'enseignement que Porro avait commencé à mettre en place à Caracas et La Havane : une pensée dialectique entre la *forme et le contenu,* une conception d'une architecture qui « dit » par le biais de formes expressionnistes, une mise à distance critique de la *tradition*. Si une *forme* implique un *contenu*, elle appellerait à son expressivité. Chez lui, cette expressivité se concrétise par deux tendances auxquelles il adhère : le *néo-expressionnisme* et le *néo-maniérisme*. De fait, la meilleure architecture est, selon lui la conjonction de ces facteurs et plus particulièrement l'expressivité de l'esprit d'un peuple en en recherchant les constantes mais qui paradoxalement « implique d'oublier la répétition de formes [127]».

Une des questions posées par Bloc concerne l'appréciation de la participation et de la position des pouvoirs publics dans les problèmes d'aménagement du territoire. Selon la réponse de Porro, les pouvoirs publics sont un frein au développement du cadre de vie. Stockholm est la seule ville où le plan régulateur est une réussite. Il dénonce toutefois le fait que « le quantitatif prime par rapport au qualitatif ». Il reconnait que dans son pays, Cuba, l'intention des plus hautes instances était dans un premier temps de créer le « cadre poétique nécessaire à l'action de l'homme » mais malheureusement, les travaux des architectes n'ont pas été satisfaisants. Les exceptions sont aussi rares qu'ailleurs et « la prédominance de la technique facile » est maintenant courante. Il ne connait pour le moment « aucune législation objective applicable et donnant des résultats esthétiques ». Il dénonce une crise de talent et désire voir « la mise en place dans les postes-clés d'architectes-urbanistes de talent qui peuvent assurer la création des plans et une coordination effective ».

Claude Parent, lui, avance qu'en France « certains fonctionnaires auraient pris conscience des principaux problèmes posés par l'organisation du domaine bâti [128]» et renvoie à certaines publications comme *Les Cahiers d'Aménagement du Territoire* dans lesquels « tout serait analysé et prévu ». C'est cependant « dans l'application que ces fonctionnaires sont frappés d'impuissance ». Le manque d'information et de formation sur tout ce qui touche à l'art, à l'architecture et à l'urbanisme « est total et soutenu par une presse conservatrice » selon lui. Il réclame des « responsables dotés de pouvoirs réels dans un état de crise afin de mettre en place un urbanisme cohérent ».

De fait, le manifeste critique rédigé par Ricardo Porro définit sa conception de l'architecture et de l'urbanisme et sonne comme une introduction à la façon dont il désire transmettre cette conception. Il y propose un *cursus* pédagogique qui anticipe les contours de son enseignement en France de 1967 à 1991, basé sur une crise de l'expression architecturale.

---

[127] Ricardo Porro, *id.* p. 53. Les citations suivantes sont toutes issues de la même source.

[128] Claude Parent, *id,* p. 57. Les citations suivantes sont issues de la même source.

I.II La proposition d'un *cursus* pédagogique

La proposition du cursus pédagogique de Ricardo Porro devait permettre aux futurs architectes de devenir des artistes « exprimant, à travers des symboles, les problèmes fondamentaux de leur époque ». La vision de l'enseignement de l'architecture que Ricardo Porro donne à l'occasion de la cinquième question d'André Bloc, rejoint l'idée qu'exprime K.Michael Hays et qui définit l'architecture critique comme celle qui « résiste aux opérations confirmatrices et conciliantes d'une culture dominante [129]». L'enseignement désiré par Ricardo Porro déploie une authentique dimension anticapitaliste, révolutionnaire et/ou utopiste. L'expérience de la perte infligée individuellement et collectivement par la logique capitaliste – il en a fait l'expérience à Cuba lors de la politique de Batista – l'entraîne à penser la réalisation d'une utopie égalitaire. Son projet des écoles d'art de La Havane porté par une dimension *surréaliste*[130] est en ce sens le manifeste d'une entreprise subversive appelant une expérience émancipatrice. De fait, l'enseignement proposé permet la production d'un langage architectural dans ses rapports avec la société, à partir d'un apport théorique et depuis l'idée d'une fonction critique de l'architecture.

L'architecte, selon Porro, doit être capable de comprendre le monde dans lequel il vit et d'exprimer ses contradictions. À cette fin, il doit avoir une « formation culturelle générale approfondie [131]» sans négliger « la compréhension de la technique, moyen de réaliser ce qu'il imagine » et « l'expression de solutions et idées nouvelles ». D'autre part, Porro regrette que les sujets abordés dans les écoles d'architecture soient traités « sans jamais atteindre une véritable intégration des problèmes architectoniques » et déplore que l'*élève* [132] voit ainsi rarement « le rapport entre l'acquisition des connaissances et le projet ». Les premières années doivent selon lui permettre de traiter des véritables problèmes. Il propose un plan assez précis de l'organisation des études, de la première année à la cinquième année. La première année, l'étudiant doit « répondre à des problèmes très simples afin d'acquérir une méthode de travail et des connaissances qu'il élargit d'années en années ». L'atelier est central. Six exercices sont donnés : « dessin d'une pièce de sa maison, analyse fonctionnelle et esthétique, maquette ». L'objet de ce travail serait d' « acquérir la maîtrise de la représentation tridimensionnelle ». Ensuite, l'étudiant fait une « modification de cet espace en vue de son amélioration ». Puis il travaille en urbanisme sur « le projet d'une place de petite ville » et procède à

---

[129] K.M Hays, « *Critical Architecture: between Culture and Form* », *Perspecta,* vol.21, 1984, p. 15.

[130] C'est Ricardo lui-même qui, analysant son projet des écoles d'art, avance qu'il est *surréaliste.* Pour Michael Löwy, « il ne faut pas réduire le surréalisme à ces caractéristiques littéraires, il est avant tout un mouvement libertaire qui défend l'idée qu'il n'y a d'art que s'il participe du combat pour l'émancipation : l'art ne peut être que social-révolutionnaire associant révolte de l'esprit et révolution sociale » in Michael Löwy, *La comète incandescente. Romantisme, surréalisme, subversion*, Edition Du Retrait, 2020.

[131] Ricardo Porro, *id.* p. 54. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[132] Porro emploie tantôt le terme « élève » tantôt celui d' « étudiant ».

« l'analyse de ses fonctions ». Il opère « des modifications, des altérations et des améliorations ». Ensuite, les étudiants par groupe de quinze font « l'analyse de la vie d'une petite communauté » et la présentent collectivement. L'endroit doit être « caractéristique d'un pays ou d'une région ». Enfin, l'étudiant propose « un projet d'habitation pour un habitant de cette communauté ».

Ricardo Porro considère que la première année doit être « une année de filtrage » afin que l'étudiant ne poursuive pas ces études « s'il n'a pas la vocation ». Porro aborder « le problème de la *forme* et du *contenu »* afin que l'étudiant se familiarise avec « le langage artistique et ses significations ». Il propose également des conférences sur l'art et sur « les principes de composition en peinture, sculpture et architecture ». D'autres cours viennent parfaire les connaissances acquises en atelier de projet : un cours d'Arts Plastiques qui permet d' « aider l'étudiant à penser en trois dimensions », de « dessin architectural d'après nature », « de Construction, de Structures et enfin d'Histoire de la civilisation ». De la deuxième à la cinquième année, Ricardo Porro préconise de former des ateliers et d'encadrer « 40 étudiants » en donnant « la priorité à l'urbanisme et à la planification régionale ». Les projets alternent entre « structure urbaine existante et nouvelle structure ». Il s'agit d'aborder l'enseignement de l'architecture urbaine. Les étudiants de cinquième année sont choisis pour être les chefs d' « équipes formées de quatre ou cinq étudiants ». Des cours d'urbanisme théoriques sont intégrés à l'atelier, ainsi que « des cours de *Construction,* d'*Arts Plastiques*, de *Culture générale*, plus précisément, *Histoire de la Culture, Histoire des Arts Plastiques et de l'Architecture*, *Problèmes de l'art contemporain*, *Histoire de la Philosophie ».* Ricardo Porro avance que cette méthode de travail permet aux étudiants de « choisir entre la formation d'architecte ou celle de planificateur régional » ou encore celle de « constructeur en maintenant le sens de l'art architectural ». Enfin, la création de différents ateliers rassemblant des étudiants ayant « une vision commune de l'architecture » permet de rejoindre l'atelier dans lequel l'étudiant serait « le plus en accord avec ses possibilités ».

Ricardo Porro avance que « l'expression architecturale ne peut être la même du fait de l'évolution des problèmes de société ». Il prend pour exemple l'architecture des Écoles Nationales d'Art de La Havane qu'il considère comme une « préfiguration de l'avenir » et explique la méthode de travail qui est la sienne et qu'il souhaite développer également dans son enseignement en France. Il avance que sa méthode est tout simplement « la méthode de l'architecture organique ». Pour les Écoles Nationales d'Art, il part de la fonction et ne choisit une forme pré-établie. La forme de son bâtiment est ainsi « le résultat de l'action de l'homme à l'intérieur du bâtiment ». Selon lui, c'est ce qui permet de créer une architecture « plus vivante et plus variée ». Puis, il s'intègre au paysage, cette intégration l'aidant à déterminer certaines formes du bâtiment. D'autre part, il tente d' « exprimer le moment de la Révolution » et de sa prise de son conscience. Pour l'École d'Arts Plastiques, il lui faut trouver « un élément caractéristique de Cuba qui revient de manière constante ». C'est « la sensualité que l'on retrouve dans l'architecture coloniale cubaine de façon adoucie, le baroque espagnol ». Porro choisit de représenter cette sensualité exacerbée au contact de l'influence noire venue d'Afrique pour la première fois à Cuba en architecture. L'érotisme africain est très représenté dans l'art cubain mais jamais en

architecture. C'est, selon lui, « la prise en compte d'une nouvelle culture, celle du métissage et de sa représentation[133] ». En soi, c'est un acte architectural politique et une pratique critique de l'architecture, la prise de conscience de ce peuple qui se libère et l'intégration de sa culture à la culture occidentale. Pour l'École de danse moderne, Porro veut « exprimer l'exaltation du moment de la Révolution », « l'explosion émotionnelle ressentie collectivement » mais également « l'angoisse devant la possibilité constante d'une attaque (suite à la crise des missiles à Cuba) qui pourrait mener son pays à disparaitre ». Il s'inspire du peintre Le Greco et précise qu'il désire atteindre une expression monumentale contemporaine qui ne suive pas la ligne « D'Hitler, Mussolini ou Staline ». Enfin, Porro souhaite pour les écoles d'art l'harmonisation de la méthode de travail des différents groupes caractérisée par « un plan commun et une certaine parenté dans la forme ». Selon lui, les méthodes constructives et les matériaux similaires peuvent participer à cette harmonie ainsi que des éléments formels, des rythmes, des lignes de composition fondamentales. Porro, Garatti et Gottardi privilégient l'intégration au paysage, la méthode constructive impliquant l'usage de certaines formes constructives (les voûtes catalanes), les matériaux locaux (la brique). La place St Marc à Venise correspond à « un modèle d'harmonie collective » selon Porro qui fait confiance au « talent individuel[134] ». La conception des écoles d'art et l'enseignement prodigué à l'époque de leur construction est directement liée au cursus établi en France dès 1965 par Ricardo Porro.

Plusieurs éléments se dégagent de ces propositions pédagogiques et méthode de conception qui semblent décrire les moyens d'une fonction critique de l'architecture : l'articulation entre Histoire critique, théorie et pratique, une dimension d'harmonie à la fois collective avec une configuration d'atelier vertical qui s'inspire des expériences qu'il a eues à Venise, à Caracas, et à La Havane, et basée sur le talent individuel, l'organisation de débats critiques, la pratique d'analyses critiques à la fois fonctionnelles, esthétiques et sociales en tenant compte du contexte, la notion d'altération au sens de changement de l'état formel d'une architecture abordée en maquette, et enfin la question de l'*habiter* au sens heidegerien, c'est-à-dire au sens poétique. De fait, les réponses au questionnaire d'André Bloc montrent que Porro organise son enseignement sur la nécessité d'une expression architecturale qui prend à bras le corps les problèmes de société (en particulier chez Porro comme révélatrice de l'incommunicabilité humaine). Le projet a ainsi un effet cathartique dans les solutions qu'il propose et produit même un état d'âme (*Stimmung)* qui caractérise les époques et les peuples, au risque de créer ce que l'on peut nommer des architectures « impossibles de tous les côtés ». Ces réponses à André Bloc, aux allures de manifeste, permettent de dégager certains aspects de la future théorie de Ricardo Porro : *contenus* (idées), *tradition*, *forme symbolique*, dont il amorce les définitions. Une question se pose alors : des formes tectoniques peuvent-elles être expression et plus précisément l'expression d'un problème de

---

[133] Voir le chapitre concernant les écoles d'art et les conditions de leur conception au Tome I de cette thèse.

[134]Voir à ce sujet T.S. Eliot (1919) , « *Tradition and the individual talent* » » et (1923) « *The fiction of criticism* » en 1923. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1950.

société? Ce parti pris ne peut-t-il pas engendrer une certaine incompréhension de la part de ses futurs collègues?

Il paraît intéressant de considérer les réponses de Pierre Vago qui pense qu'en 1965, la seule nouvelle tendance en architecture serait une « réaction contre une certaine pauvreté de l'architecture [135]». Cette réaction lui paraît stérile puisque selon lui « elle s'attaquerait aux effets et non aux causes ». Son expression serait « la recherche gratuite de formes compliquées, coûteuses, souvent agressives », motivée par le désir de « se singulariser à tout prix, d'étonner, voire de choquer ». Sous prétextes de recherches plastiques et afin de libérer l'homme de la monotonie des cités HLM, Vago avance que ces architectes publieraient des projets dont ils savent qu'ils sont irréalisables et qu'il qualifie de « monstrueux ». Il regrette que des publications sérieuses se prêtent à cette supercherie. Réagit-il à cette publication dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* dirigée par André Bloc et dont il est l'éditeur? Il cite Camus : « L'originalité varie avec le temps. Et il est peut-être original de dire aujourd'hui que pour un artiste la révolte ne consiste pas à casser les vitres. Elle consiste seulement à bien dire ». Pierre Vago qui vient de rencontrer Fidel Castro au Congrès de l'UIA (organisation qu'il a fondée) et de voir les Écoles nationales d'Art pense-t-il en particulier à ce projet quand il s'exprime? Les années de gloire de Ricardo Porro à La Havane cessèrent en tous les cas à partir du Congrès de l'UIA de 1963 pour les raisons évoquées en première partie de cette thèse. Pourtant, voici ce que Fidel Castro déclarait sur une affiche du Congrès de l'UIA de 1965 dont le thème était *La Formation de l'Architecte* :

> Il faut construire d'une façon rapide, économique et esthétique. N'oublions pas cela. Nous ne devons pas penser que l'esthétique et l'économie ne peuvent marcher d'accord. Nous devons penser que l'esthétique fait partie des biens indispensables de l'homme et de la société. Elle aide à créer les conditions nécessaires de la vie, les élève et les améliore[136].

André Schimmerling, fondateur de La revue internationale d'architecture *Le Carré Bleu* initiée par les membres du groupe C.I.A.M finlandais en 1953 et associé de Candilis déclare en avril 1965 dans ce même numéro d'*Architecture d'Aujourd'hui* que, face au problème de l'habitat du plus grand nombre, « l'enseignement nouveau doit être conforme à une éthique de la prévision et de l'action s'il veut être socialement efficace » et qu'il ne lui est « rien demandé de plus [137]». L'enseignement nouveau qui opterait pour une architecture critique et que préconiserait Ricardo Porro est-il « socialement efficace »? Que signifie l'expression « être socialement efficace »? Si le manifeste de Porro semble clair sur ses intentions et met l'accent sur sa volonté de mettre en avant les problèmes de société, son engagement n'a pu se concrétiser jusqu'à présent qu'à l'occasion du projet des écoles d'art qui a montré sa

---

[135] Pierre Vago, « Réponse au questionnaire », in *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n°119, 1965, p. 28. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[136] Citation de Fidel Castro issue d'une affiche exposée au Congrès de l'UIA de Paris en 1965.

[137] André Schimmerling, « L'exposition de l'UIA », *Le Carré Bleu,* Avril 1965.

dimension sociale. L'enseignement d'une fonction expressive et critique de l'architecture qu'il préconise concilie une articulation entre la théorie et la pratique en atelier sous la forme de maquettes et dessins utopiques, à tel point que les projets des étudiants pourront être considérés comme pure représentation de la critique de la société au même titre que peuvent l'être la peinture, la littérature et la poésie. Il semble être une réaction contre l'uniformisation de l'architecture au nom de l'architecture sociale et la non prise en compte de ce qu'il considère comme les véritables besoins de l'homme, les besoins spirituels.

Claude Parent, lui, répond qu'il n'a pas foi en l'enseignement de l'architecture qui « n'apporterait pas selon lui de solutions suffisantes [138]». Ce qui serait important selon lui, « ce serait de développer le sens plastique et imprimer la certitude que l'architecture est un art majeur » ce qui rejoint la pensée de Porro. Il préconise « dès l'école primaire d'envisager une reconquête dans le domaine de la perception artistique essentielle au développement harmonieux du cadre de vie de l'ensemble des classes sociales ». Georges Candilis, membre fondateur du Team 10 et qui ouvrira un atelier extérieur à l'école des Beaux-Arts, le groupe C, déclare qu'« il ne s'agit pas de changer l'école des Beaux-Arts de Paris pour un autre type d'école [139]» mais de l'adapter « aux conditions nouvelles » et que « la plus grande école d'architecture jusqu'à la guerre de 1914 » forme des architectes « suivant les exigences de la société d'alors ». Il s'agit selon lui d'orienter la réforme « en conservant tout ce qui est de qualité, en éliminant tout ce qui est périmé et en ajoutant ce qui sera indispensable aux architectes de demain ».

À la suite de cette publication, Ricardo Porro qui est toujours à La Havane prépare son départ pour la France. Il répond également à un concours international de complexe hôtelier, *EuroKursal*, à San Sebastian en Espagne avec l'architecte André Mrowieck, gagnant du concours pour le Monument de la Baie des Cochons en 1963. Son projet est un hommage à la guerre civile espagnole, à l'anti-franquisme et s'inspire du tableau *Guernica* de Picasso. Il rejoint André Mrowieck arrivé à Paris, accompagné de David Bigelman en juillet 1966, tous deux contraints et forcés. Les homosexuels sont massivement arrêtés à Cuba depuis la « nuit des 3 P » (pour « proxénètes », « prostitués » et « pédérastes ») en 1962. L'université de La Havane organise des purges homophobes dans son personnel enseignant auxquels ont échappé quelques temps Ricardo Porro et certains de ses amis[140].

---

[138] Claude Parent et Paul Virilio, « Groupe Architecture Pincipe, Pour une architecture réflexe » in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1965, p. 57. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[139] Georges Candilis, « Réponses au questionnaire d'André Bloc » in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1965 n°119, p. 12. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[140] Voir à ce sujet le film *Mauvaise Conduite* des réalisateurs espagnols Nestor Almendros et cubain Orlando Jimĭnez-Leal en 1983, l'ouvrage *Avant la nuit* de Reinaldo Areinas, qui révèlent l'existence de camps d'internement à Cuba. Ricardo Porro, Nestor Almendros et Reinaldo Arenas se retrouveront plus tard à Paris. Les archives de l'architecte comprennent une photographie de ces retrouvailles. *Courtesy* Gabriella Porro.

I.III Regard sur les réponses de jeunes architectes français à « l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres »

En septembre 1966, la Revue *Aujourd'hui*[141] [FIG 5]dirigée par André Bloc propose un dossier dédié aux recherches architecturales de quelques jeunes architectes français dans lequel H.P Maillard et P. Ducamp s'expriment sur « l'acceptation de la réalité et l'efficacité d'un métier » et montrent des études sur les ensembles sportifs, à Meaux, Briançon, Alençon et Clermont de l'Oise ; J. Renaudie, P. Riboulet, G.Thurnauer et JL. Véret (L'Atelier Montrouge 1, tous ont eu pour maître Louis Arretche) sur « la recherche d'une méthode, les possibilités d'une structure » et sur cinq études pour l'ensemble administratif et technique de l'EDF à Issy-les-Moulineaux, pour des ensembles résidentiels de vacances, un ensemble de 5000 logements à St Denis ; C. Parent et P. Virilio (Architecture Principe) sur « l'exploitation d'un principe, l'expérimentation d'une dynamique » et une habitation atelier du peintre Bordeaux Le Pecq à Bois le Roi, le complexe paroissial de Sainte Bernadette à Nevers, un équipement culturel à Charlevelle; Labro, JJ. Orzoni et JM Roques sur « la puissance de l'inspiration, les ressources de l'expression » et des résidences pour amateur, un hôtel de Dromonts à Avoriaz et enfin H. Baley, D. Ginat et A. Marcoz sur « la vérité d'un monde organique et la richesse d'un espace poétique » et des appartements à Paris, un pavillon de vacances et une station-service à Ermont.

L'étude proposée par André Bloc doit permettre de cerner les problèmes qui se posent aux architectes et la manière dont ils envisagent de les résoudre. Dans cette perspective, Bloc trouve intéressant de connaitre l'opinion « d'architectes valables ». C'est le cas selon lui de Ricardo Porro : « Architecte cubain, auteur de deux écoles d'art et d'un intéressant complexe hôtelier pour le concours du *Kursaal* à San Sebastian, il est d'autant plus concerné qu'il vient rechercher en France la possibilité de continuer son oeuvre ». En préambule au dossier, Ricardo Porro s'exprime et fait une critique de « l'imitation facile du rationalisme des grands maitres dont les principes sont appliqués de façon mécaniques en France [142]». Si Le Corbusier a très peu construit dans ce pays « malgré sa lutte », Porro reconnait son influence énorme mais précise que ce n'est malheureusement pas par la force plastique de ses meilleurs oeuvres mais davantage par ses formules urbanistiques, appliquées « sans son génie ». Cette mauvaise imitation de Le Corbusier a selon lui entrainé « des espaces inhumains, laids, déprimants » où l'être humain devient « un objet à caser dans n'importe quelle boîte ».

De nombreux architectes manifestent contre cet état de fait et ceux dont il parle le font « par une réaction violente à l'esprit conformiste du milieu architectonique ». Maillard et Ducamp « emploient la structure comme un moyen et non comme une fin en soi », afin de créer des espaces intéressants et riches et un morcellement de la forme. Renaudie, Thurnauer, Riboulet et Veret partent du plan libre « un principe des maitres du rationalisme » et proposent dans cette géométrie, « une certaine variété,

---

141 André Bloc , « Regard sur l'architecture française », *Aujourd'hui France, Art et Architecture* n°54, p.6. Les citations suivantes sont toutes issues de la même source.

142 Ricardo Porro, in « Regard sur l'architecture française », *op.cit*, pp.32-33.



FIG 5 : Couverture de la Revue *Aujourd'hui , Art et Architecture* n°54 publiée en septembre 1966 . Source : Archives de Patrice Goulet.

perdue dans l'architecture contemporaine ». L'architecture de Paul Virilio et de Claude Parent (le groupe Architecture-Principe) cherche de plus en plus « une image la plus puissante possible », « l'image de quelque chose qui les frappe dans le monde qui les entoure ». Ils donnent à leurs bâtiments une image agressive, « l'image de l'objet-machine qui nous agresse et nous aliène ». Il n'y a pas de continuité de la forme, « tous les éléments donnent l'impression d'avoir passé une « *assembly-live* » (montage en direct). Les courbes de « leurs bâtiments ne sont pas vitalistes mais apparaissent comme un objet aérodynamique luttant contre une nature qui lui résiste ». Leur vision est proche des oeuvres de Paolozzi, de celles de Tinguely et de César selon Porro. Ils trouvent l'harmonie avec la nature « dans les relations entre les *formes* et pas dans les *contenus ».* Leur architecture oblique se manifeste dans « les lignes de composition du paysage »et « sa forme ne suit pas sa fonction ». Porro cite l'église de Nevers et « l'admirable effet de l'ombre et de la lumière » qui lui confère une atmosphère dramatique ainsi que le Palais des Congrès de Charleville « qui correspond selon lui à leur projet le plus abouti ». « L'image d'une machine fantasmagorique qui sort de terre » y est projetée de façon très claire. Le GIE (Groupe d'intérêt collectif) composé des architectes Labro, Orzoni et Roques après avoir été influencé par le romantisme allemand, a trouvé sa propre voie et sa forme d'expression est celle d'un individualisme exacerbé. À Avoriaz, ils ont couvert les bâtiments en toitures hors d'échelle ce qui donne selon Porro une atmosphère hallucinante et une image très puissante et terrible de « monstres géométrisés » dans un milieu naturel qui l'est également, avec une relation au paysage importante. Porro la compare à l'architecture de Parent et Virilio qui est conçue de l'extérieur vers l'intérieur. Elle montre un caractère informel et sa signifiance dont on peut trouver les résonances chez les peintres expressionnistes abstraits d'après-guerre, « cherchant à exprimer cette agonie lente de l'homme qui vit dans un monde en crise ». Quant à Bayley, Ginat et Marcoz, l'Atelier d'Architecture et d'Aménagement, créé au tout début des années 1960 par Hervé Baley (1933-2010) et Dominique Zimbacca (1928-2011), leur architecture inspire Ricardo Porro. Il considère Bayley, qui développe selon lui « un sens mystique et un peu panthéiste, est amoureux des philosophies et de l'art de l'Orient », comme l'un des architectes les plus lyriques. Bayley affirme en effet que « la véritable tradition française est celle des cathédrales gothiques, de l'architecture vitaliste, de l'exaltation de ce qui est vivant à travers le végétal ». Selon Porro, Bayley est proche de Wright et cherche à exprimer « le lien homme-paysage » tout en aboutissant à des solutions très économiques, comme pour les projets de villas de Fontenay, d'Ezanville, de Paris ou encore ses projets pour la Turquie.

Ricardo Porro considère qu'il faut suivre ces architectes prometteurs et « certaines de ces recherches individuelles valables qui montrent un effort véritable de création ». Ses choix sont abordés du point de vue de leur expression, des images qui se dégagent de leurs projets, depuis certaines références plastiques telles que l'expressionnisme abstrait ou encore l'art informel. Son approche phénoménologique est centrée l'expression d'une architecture non répétitive qui lui semble déprimante et inhumaine. Ces expressions architecturales nouvelles semblent être pour l'architecte un moyen de

vivre mieux et plus en harmonie avec la nature du fait d'espaces différents *a contrario* des espaces proposés par « les appliquants des formules urbanistiques de Le Corbusier et de fait de leur vitalisme ». Une phrase à la fin de l'article rappelle que certains de ces architectes parviennent tout de même à réaliser des projets économiques.

André Bloc meurt cette même année et Marc Emery, dont Porro aura le soutien sans faille devient le directeur de publication de *L'Architecture d'Aujourd'hui* qui s'ouvre à d'autres recherches disciplinaires comme celles de Roland Barthes ou de Guy Debord. Porro travaille quelques temps chez Claude Parent qui selon Patrice Goulet[143] avait les écoles d'art en admiration. Parent vient de projeter l'église Sainte Bernadette à Nevers. Porro aurait travaillé un temps également avec Jacques Couelle[144]. Sur quels projets? Malheureusement aucune trace ne subsiste de ces moments précieux. À son arrivée en 1966, Ricardo Porro s'associe à l'architecte polonais André Mrowieck qu'il vient de rejoindre [FIG 6] et qu'il a connu lors du Monument de la Baie des cochons en 1963. Ils répondent à l'incitation de Claude Parent qui conseille à Porro de participer au concours pour la Cité Universitaire de Villetaneuse[145] en 1966 [FIG 7, 8 et 9, 11, 12] ce qu'il fera assisté également des architectes Christian Cacaut et Jean-Claude Bernard[146], qui est membre du GIAP[147], groupe qui vient de se fonder. Le concours est remporté par Adrien Fainsilber [FIG 10]. Porro et Mrowieck répondent également au concours d'idées ouvert fin décembre 1966 pour un musée permanent de l'Air et de l'Espace à Paris en association avec les architectes Charles Cervello et l'ingénieur François Lombard en 1966. [FIG 13] et remporté par Guillaume Gillet. Le projet de Ricardo Porro et d'André Mrowieck entre en résonance avec les recherches de David Georges Emmerich, enseignant aux beaux-Arts depuis 1960, sur la morphologie structurale qui entend réconcilier architecture et ingénierie. Pour ce musée consacré à l'aviation et à la conquête spatiale, un immense hall d'exposition doit offrir aux visiteurs « le spectacle des avions suspendus dans l'air [148]». Porro décide « d'insuffler la dimension aérodynamique du projet à l'architecture elle-même » : « une gigantesque ossature métallique recouvre l'espace d'exposition ». et « donne à l'ensemble l'image d'une variation sur le thème de la mobilité[149].

---

[143] Entretien mené par l'auteure de Patrice Goulet le 15 avril 2021. Giuli/Goulet, Tome III. Patrice Goulet est le beau frère de Claude Parent. Il sera également l'un des seuls architectes à s'être penché à la fin des années 1970 et au début des années 1980 sur l'enseignement de Ricardo Porro. Il organisera une rétrospective à l'IFA en 1990.

[144] Selon Renaud De la Noue son associé dès le début des années 1980. Entretien mené par l'auteure. Giuli/De la Noue, Tome III.

[145] Voir à ce sujet la Revue *Le Carré Bleu* n°4, avril 1968 et la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui,* avril et mai 1968*,* n°137.

[146] Architecte qui a rénové la maison natale de Charles de Gaulle à Lille.

[147] Groupe International d'architecture prospective. Ces derniers ont obtenu le Grand Prix de Rome dans l'atelier Noël Lemaresquier.

[148] Description issue du site Centre Val de Loire. https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/rub/rub-64.html?authID=154&ensembleID=476.

[149] Ricardo Porro a fait don de ses maquettes au FRAC Centre Val de Loire.



FIG 6 : Ricardo Porro et l'architecte polonais André Mroviek travaillant sur le projet de l'Université de Villetaneuse. 1966. Source: Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 7 : Plan de zonage. Implantation des équipements et détails de principes. Coupes. Université de Villetaneuse. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



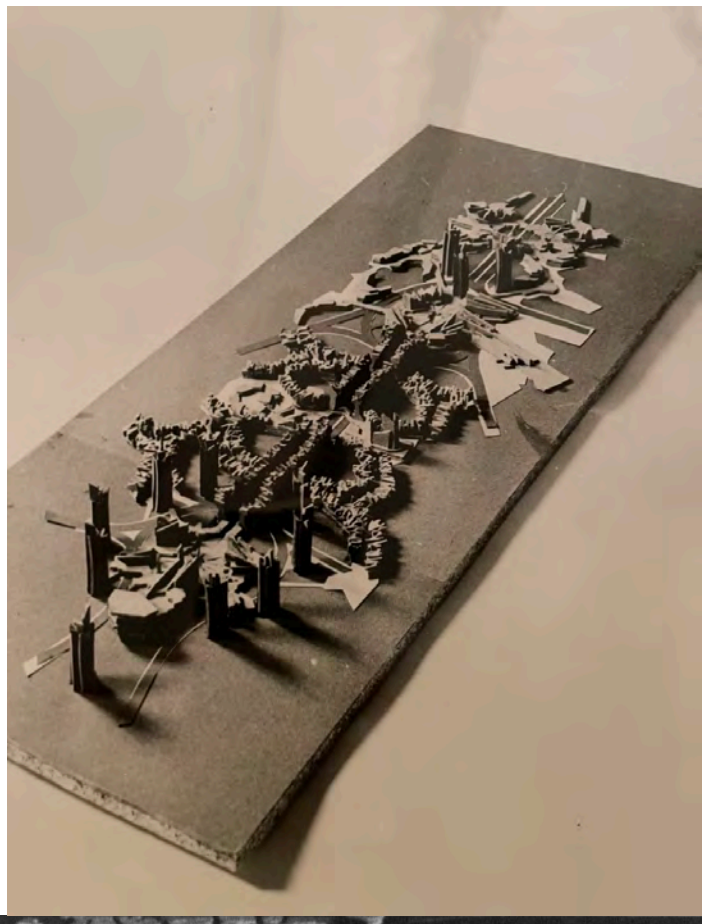




FIG 8 et 9 : Maquette de l'Université de Villetaneuse. Ricardo Porro. André Mrowiek. Source : archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 10 : Projet lauréat d'Adrien Fainsilber . Université de Villetaneuse. Source : *Le Carré Bleu*, Avril 1968.



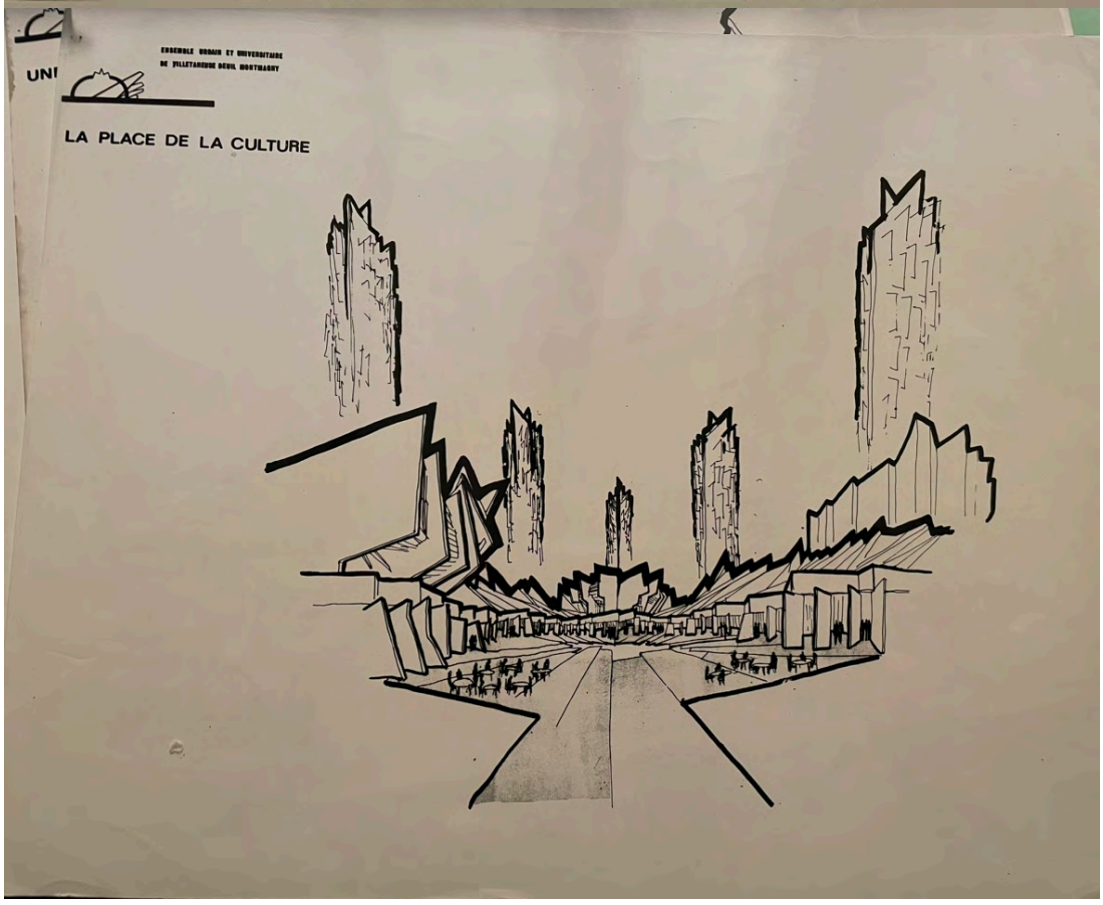


FIG 11 et FIG 12 : Perspective sur le Boulevard et la place de l'Université de Villetaneuse. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

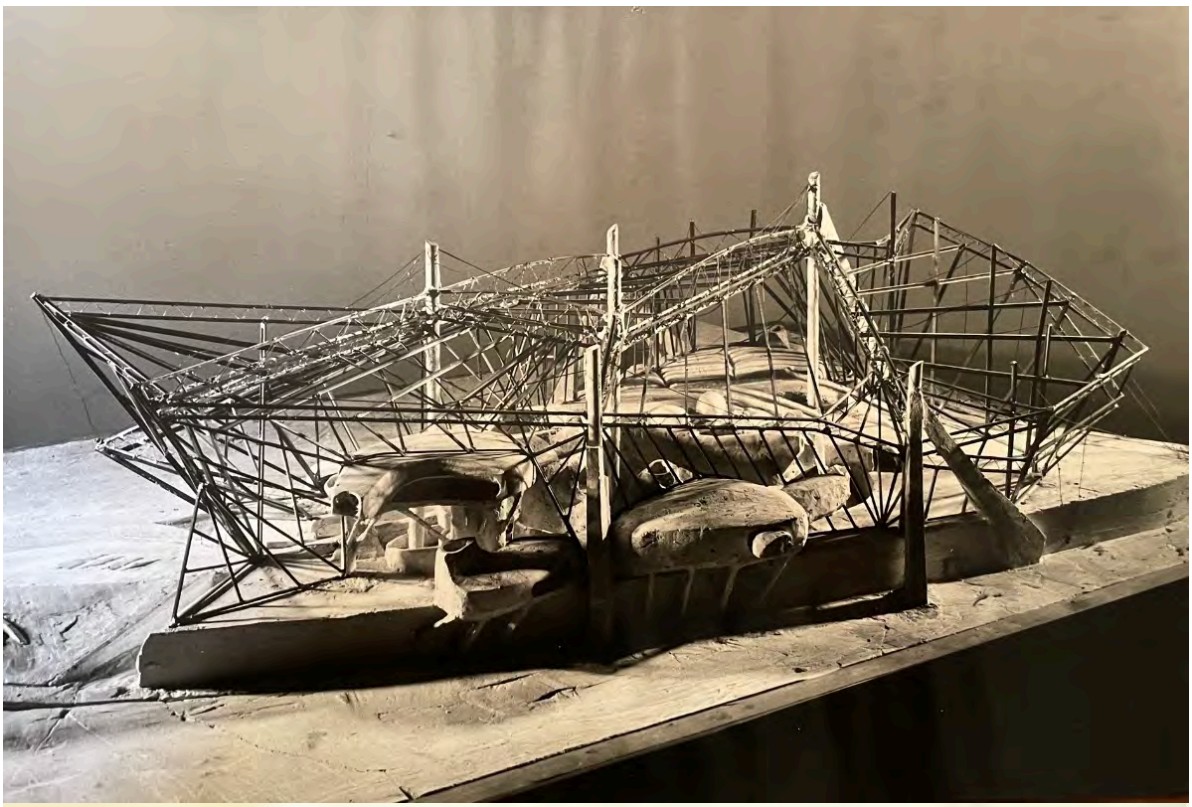




FIG 13 : Maquette du projet de Palais de l'air et de l'espace. Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 14 : Perspective du projet de Guillaume Gillet. Source : www.notre-dame-royan.com

Par la suite, Ricardo Porro obtient une mention au concours pour le pavillon qui représentera Cuba en vue de l'Exposition Universelle de Montreal en 1967 [FIG 15]. Dans la revue *Arquitectura Cuba* n°336[150], il est stipulé que Ricardo Porro, « dans une recherche d'expression nationale, recourt à l'art figuratif et porte les idées de représentations génitales de façon très poussée ». Alors que dans les écoles d'art, le recours à ce type de représentations « pouvait se justifier » du fait du symbole de la création représenté et même si le dessin du projet en soi est parfait et si « les volumes, les coupes, les espaces ne reflètent pas le plan », Ricardo Porro propose « un projet très éloigné des exigences demandées et de la rapidité, l'économie et la facilité de montage recherchées ». Ce sont Vittorio Garatti et Sergio Baroni, qui ont travaillé avec lui à Caracas et sur les écoles d'art de La Havane et qui auraient plus tenu compte du programme qui sont lauréats[151] [FIG 16]. Les architectes devaient penser des solutions qui permettent de couvrir plus d'espace avec moins de matériel et de façon plus économique, « *do more with less* », tout en conservant une identité. Selon Alain Marcoux, l'Expo universelle de Montreal est « la vitrine de l'expressionnisme formel en architecture [152]». mais c'est davantage l''architecture *space frame* qui y est représentée.

---

[150]« *Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal* »,*op.cit.* Toutes les citations suivantes sont issues de la même source.

[151] « De conception audacieuse, le pavillon de Cuba est constitué d'une série de figures géométriques jaillissant dans toutes les directions et épousant diverses formes. Parmi ces figures, certaines soutiennent des écrans sur lesquels sont projetés des films montrant, au public qui se trouve a l'extérieur du pavillon, divers aspects de la vie a Cuba. La charpente de l'édifice est en acier et les murs d'aluminium sont revêtus d'une couche de vinyle blanc. Des fenêtres rondes, au verre vivement coloré et des dômes de matière plastique apportent une note de gaieté. À l'intérieur, trois plans étages, conçus en même temps que les présentations pour qu'ils s'harmonisent avec elles, permettent de parcourir, sans interruption, un panorama de la vie cubaine. Le visiteur peut se faire une idée de la situation à Cuba avant la révolution et juger du travail accompli par la suite. Sous le thème "le phénomène social à Cuba", l'économie, l'industrie, l'agriculture, l'éducation, les soins médicaux et le bien-être social sont mis en relief » . Source: Guide officiel Expo 67 p. 12.

[152] Voir à ce sujet la thèse d'Alain Marcoux, « Expo'67, vitrine de l'expressionnisme formel en architecture : investigations sur son contenu, son contexte et son impact », Université du Québec à Montréal, mars 2007.

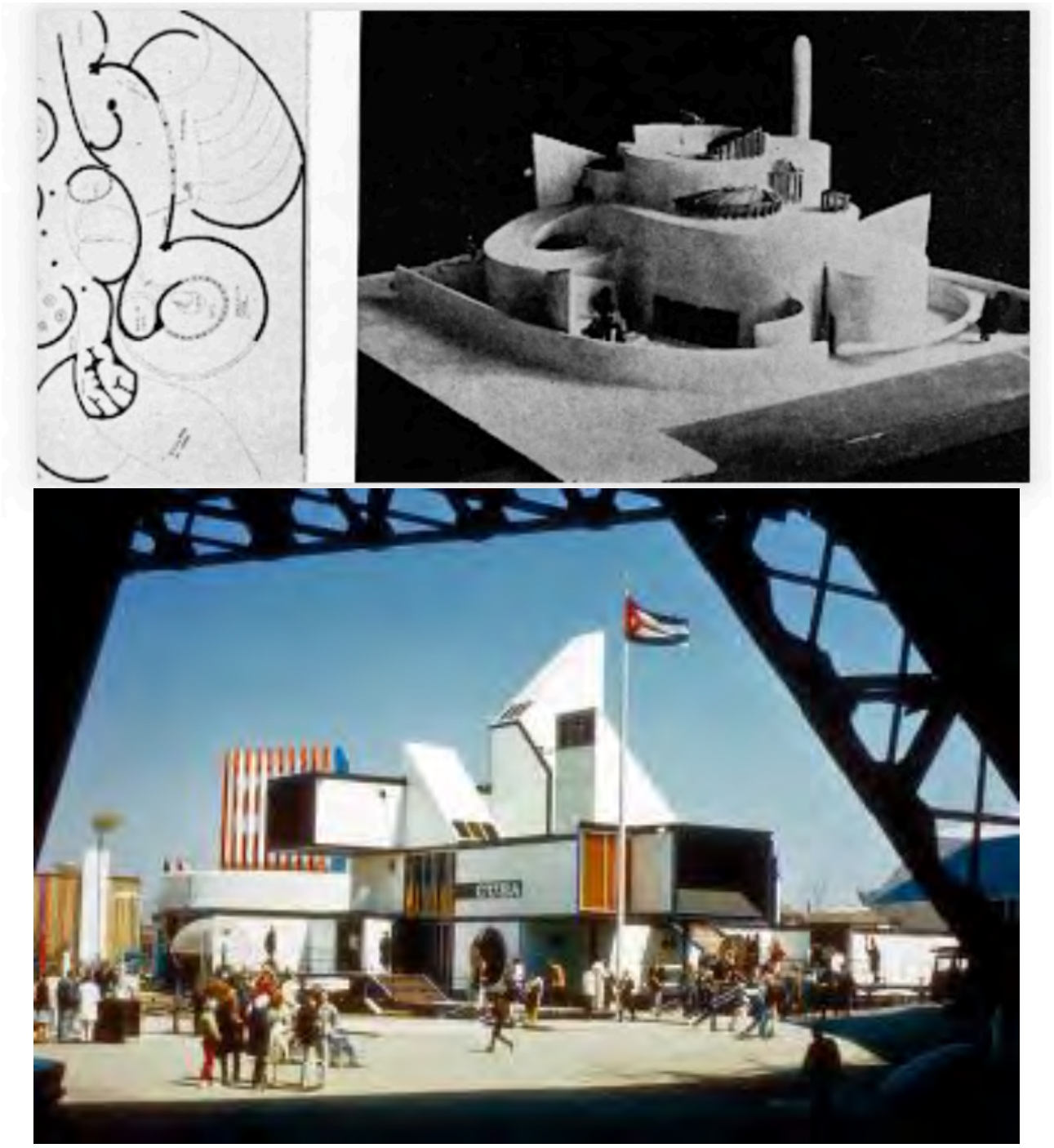


FIG 15 : Plan et maquette du projet de Pavillon pour Cuba à l'Exposition Universelle de Montreal en 1967. Source : Revue Arquitectura Cuba Anonyme, « *Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal* », Revue *Arquitectura Cuba* n°336, 1966.
FIG 16 : Pavillon Cuba 1967. Vittorio Garatti/Sergio Baroni Source : Collection personnelle Bill Cotter. https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/expo-67-le-pavillon-de-cuba.

II L'enseignement de l'*Histoire critique de l'architecture* (1967)

II-I Conférences au Grand Palais

Dès le premier semestre de 1967, Ricardo Porro fait la connaissance de Louis Arretche qui a pour étudiants Philippe Panerai, Jean Castex, Jacques Lucan, Philippe Gresset ou encore Bernard Huet. Il parvient à enseigner en France comme assistant dans l'atelier et donne quelques conférences (les premières en France) au Grand Palais [153] dont il subsiste un témoignage précieux et une trace formelle, les notes prises par Philippe Gresset [FIG 17]. Selon Jean-Louis Violeau, Porro postule parmi dix architectes pour un cours d'*Histoire critique de l'architecture contemporaine* « censé rénover tout un pan de l'enseignement théorique de l'école [154]*».* Il semble que dès lors ses conférences développent une approche psychologique de l'espace et prennent un essor phénoménologique. En effet, la volonté de Ricardo Porro de saisir les phénomènes architecturaux l'amène dès 1967 à esquisser une *Histoire critique de l'architecture* et de l'urbanisme depuis les pensées du philosophe Hegel et de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin : Hegel pour son ouvrage *Esthétique* souvent présentée comme une théorie de l'adéquation entre un contenu, une idée, et sa forme ou son expression sensible ainsi que pour l'ouvrage *Phénoménologie de l'Esprit* dans lequel Hegel définit le *médiat* (ce qui suppose une médiation, un intermédiaire, le passage par des étapes pour atteindre son objet) et l'*immédiat* (ce qui est sans intermédiaire, antérieur à toute réflexion sur l'expérience)*[155]*. Wölfflin pour sa recherche sur la perception et l'expression des formes architecturales à l'occasion de son premier essai *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture[156]* qui aboutira à l'ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art[157],* approche pédagogique à la fois systématique et subjective, mettant à disposition des catégories permettant de caractériser les styles classique et baroque. Ce dernier ouvrage est d'un intérêt capital pour l'étude du baroque envers lequel Ricardo Porro porte un grand intérêt.

---

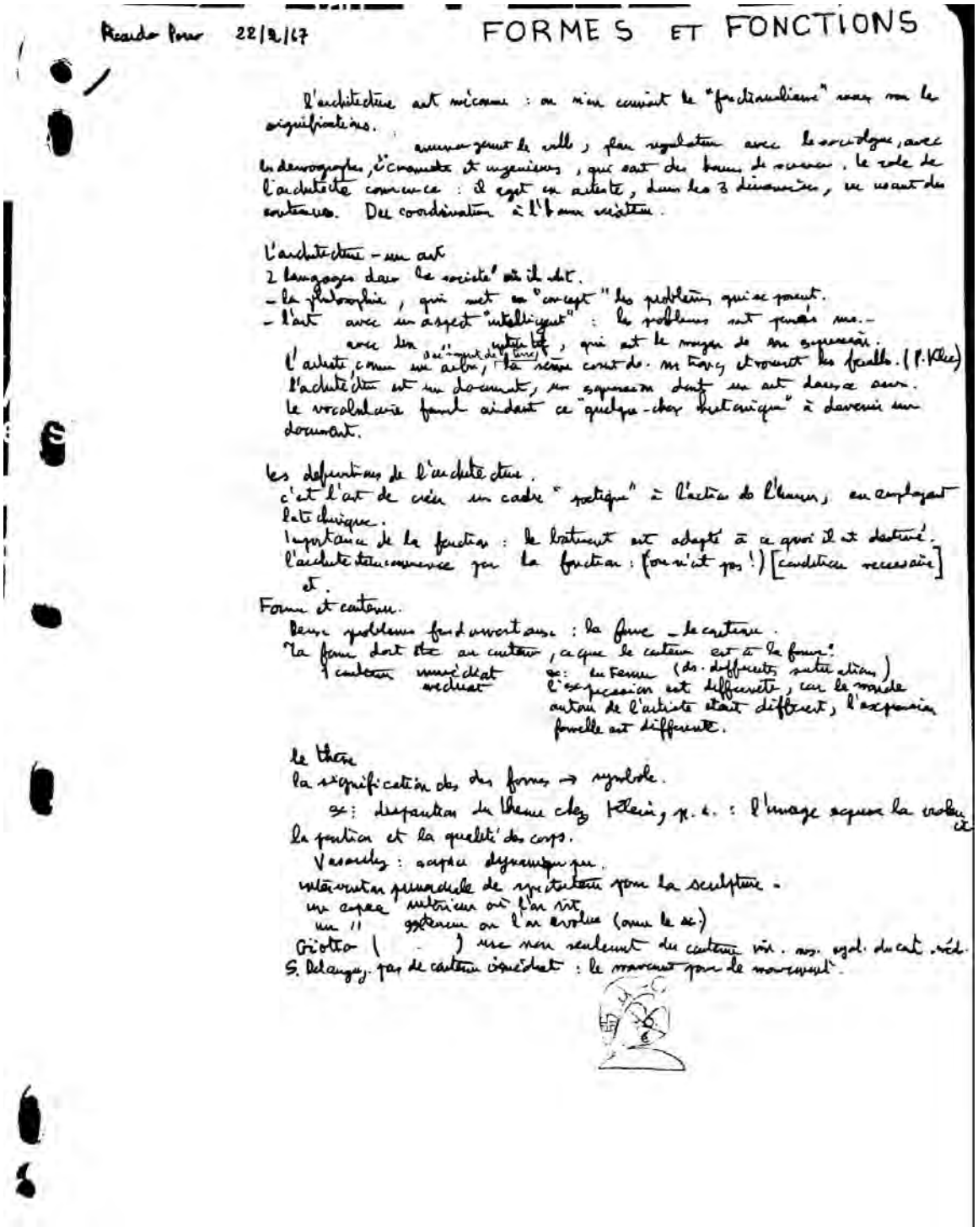
153 Son CV en témoigne ainsi que les notes de cours de Philippe Gresset, son étudiant en 1967 portées à la connaissance de l'auteure au cours d'un entretien mené en juin 2019. Giuli/Gresset, Tome III.

154 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68,* Éditions Recherches, Paris, 2005, p.109. « José Charlet, Gilbert Cordier, Maurice Diricq, Roger-Henri Guerrand, Claude J. Harlaut, Pierre Joly, V.G Letia, Jean-Jacques Rivaille, Ionel Schein, Chae A. Stalles. Ionel Schein, Pierre Joly seront choisis mais leur cours ne dureront qu'une année et seront interrompus suite aux événements de mai 1968.

155 Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit,* Aubier, Tome 1, p. 72-77.

156 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolégomènes à une Psychologie de l'Architecture)*,* Éditions de la Villette, Collection école d'architecture de Grenoble, (1re éd.1886).

157 Heinrich Wölfflin (trad. de l'allemand par Claire et Marcel Raymond), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* [« Kunstgeschichtliche Grundbegriffe »], Parenthèses, novembre 2017, (1re éd. 1915), 288 p.


Recueil Pour 22/2/67

FORMES ET FONCTIONS

L'architecture est méconnue : on nie souvent le "fonctionalisme" sous ses significations.

aménagement de ville, plan régulateur avec le sociologue, avec les démographes, économistes et ingénieurs, qui sont des bases de travail. le rôle de l'architecte commence : il agit en artiste, dans les 3 dimensions, en usant des contraintes. Une coordination à l'heure actuelle.

L'architecture – un art
2 langages dans la société où il est.
– la philosophie, qui met en "concept" les problèmes qui se posent.
– l'art avec un aspect "intelligent" : les problèmes sont posés avec les moyens de son époque (outils), qui est le moyen de son expression.
l'artiste, comme un arbre, la sève coule dans ses tiges et trouve les feuilles. (P. Klee)
l'architecture est un document, son expression dont un art dans son époque.
le vocabulaire formel aidant ce "quelque-chose d'artistique" à devenir un document.

les définitions de l'architecture.
c'est l'art de créer un cadre "poétique" à l'action de l'homme, en employant la technique.
l'importance de la fonction : le bâtiment est adapté à ce pour il est destiné.
l'architecture commence par la fonction : (pour n'est pas !) [conditions nécessaires] et.

Forme et contenu.
Deux problèmes fondamentaux : la forme – le contenu.
"la forme doit être au contenu, ce que le contenu est à la forme."
↑ contenu immédiat médiat
ex: la femme (ds différents systèmes)
l'expression est différente, car le monde autour de l'artiste était différent, l'expression formelle est différente.

le thème
la signification des formes → symbole.
ex: disparition du thème chez Klein, p. e. : l'image exprime la couleur et la position et la qualité des corps.
Vasarely : espace dynamique pur.
intervention primordiale de spectateur pour la sculpture –
un espace intérieur où l'on vit
un " extérieur où l'on évolue (sous le ex.)
Giotto ( ) vue non seulement du contenu vis. mais également du cont. réel.
S. Delaunay, pas de contenu immédiat : le mouvement pour le mouvement.

FIG 17 : Première feuille de notes prises lors du premier cours de l'année 1966/1967, le 22 février 1967, au second semestre. Source: Archives de Philippe Gresset.

La première conférence que Porro donne aux Beaux-Arts est intitulée « Formes et Fonctions [158]». Ricardo Porro l'introduit en arguant que l'on connaitrait les fonctions mais pas les significations de l'architecture. Le rôle de l'architecte, passant tour à tour « du coordinateur à l'homme créateur », serait d' « agir en artiste dans les trois dimensions en usant des contenus ». L'architecture est pensée par l'architecte depuis la philosophie qui met en concept les problèmes qui se posent à l'homme et depuis l'art qui dévoile son intuition. Porro fait à ce sujet référence à la parabole de l'arbre de Paul Klee issue de sa *Théorie de l'Art Moderne*[159] afin d'expliquer sa méthode de l'architecte-artiste. En effet, Klee attribue à l'artiste un rôle social, culturel, moral. Ainsi, l'artiste se nourrit de la terre, des racines affluent vers lui, la sève le pénètre. Il se trouve dans la situation du tronc et sous l'impression du courant qui l'assaille, achemine les données de sa vision. Klee avance que « L'art ne reproduit pas le visible, l'art rend visible [160]». Cependant, l'arbre forme ses branches mais ne respecte pas le modèle de ses racines. Le haut ne peut être le simple reflet du bas.

Porro poursuit et donne une définition de l'architecture légèrement différente de celle qu'il avait énoncée à l'occasion du manifeste publié en 1965 dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* par André Bloc. Elle est « un cadre poétique à l'action de l'homme en employant la technique [161]». De plus, « le bâtiment doit être adapté à la fonction pour laquelle il est destiné ». Mais si l'architecture a pour condition nécessaire sa fonction, sa seconde condition est celle d'être « un document », une expression (un art en ce sens), grâce à son vocabulaire formel. Porro précise sa pensée dialectique de la *forme* et du *contenu* et énonce pour la première fois deux aspects théoriques : « le *contenu immédiat »* (le thème) et le « *contenu médiat »* (le langage véhiculé par la forme). Les exemples donnés en vue d'éclaircir son propos appartiennent au domaine de la peinture (Klein, Vasarely, Giotto, Sonia Delaunay) et de la sculpture. Le *contenu médiat* et *immédiat* seraient présents dans la forme architecturale. Il rappelle que le formalisme est « une forme privée de contenu », ce qu'il avait déjà exprimé dans son manifeste de 1965.

D'autre part, Porro, souligne que comme Klee, il regrette que le phénomène de simultanéité, la coexistence de multiples dimensions dans un même complexe à l'instar de la musique, soit absent du domaine de l'enseignement et du discours. S'en suivent des considérations sur le rythme comme incitation au mouvement à partir du poème de Baudelaire « La beauté [162]» mais également sur « l'échelle humaine [163]», qu'il explique à l'aide de cette citation de Protagoras « l'homme est la mesure de toute

---

158 Voir les notes de cours de Philippe Gresset (cours du 22 février 1967). Les citations suivantes sont issues de la même source.

159 Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, édité et traduit par Pierre-Henri Gonthier, 1964, (1re édition 1945) 174 p. Transcription de la conférence qu'il a donnée à la Société d'Iéna en 1924 et publiée de façon posthume en 1945.

160 *Id.*

161 Citation issue des notes de cours de Philippe Gresset. Les citations suivantes viennent de la même source.

162 *La Beauté* est un sonnet de Charles Baudelaire, publié dans son recueil *Les Fleurs du mal* en 1857 .

163 Citation issue des notes de cours de Philippe Gresset. Les citations suivantes sont issues de la même source.

chose ». Porro considère que « le rythme et l'échelle sont attachés au mode expressif de l'architecture et à la manière dont on conçoit le monde (*Weltanschauung) ».* Il illustre son propos en montrant des exemples architecturaux (qui sont quasiment tous des monuments) comme la place et la basilique Saint Pierre de Rome, le Parthénon, l'église Saint Charles de Borromini, la *Sagrada Familia* de Gaudi, les cathédrales gothiques, l'architecture d'Asplund, la Maison sur la Cascade (seule exception mais cette maison n'est pas de l'habitat social) et le musée Guggenheim de Wright, et des oeuvres de Paul Klee et de Pablo Picasso.

Ricardo Porro commence, à l'occasion de la seconde conférence donnée en 1967 aux Beaux-Arts, par convoquer Bruno Zévi et Le Corbusier en préambule en rappelant leurs définitions de l'espace. Depuis Zévi qui affirme que « L'espace interne constitue le critère principal pour le jugement d'un édifice [164]» , Porro avance que « l'espace est l'interprète le plus important de l'architecture [165]» et que « l'espace correspond également au rapport entre positions et qualités des corps » , définition interprétée depuis le *Modulor* de Le Corbusier. Cette seconde conférence porte sur l'interprétation de bâtiments et est axée sur les différences entre classique et baroque à partir de multiples exemples issus d'un *corpus* sélectionné. Elle investit largement les principes wölffliniens issus de l'ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art.* Véhiculés par Angel Guido en Amérique latine comme montré en première partie de la thèse, les principes de Wölfflin sont une source importante de l'enseignement de l'Histoire critique chez Ricardo Porro qui exploite ce qui fait la spécificité de la démarche wölfflinienne : la comparaison binaire et les confrontations entre deux œuvres, classique et baroque, le classique étant considéré comme linéaire (c'est-à-dire qu'il projetterait le spectateur en surface) et le baroque comme pictural (le spectateur pénétrerait l'espace en profondeur). Il précise que pour le baroque, le *contenu immédiat* (fonction) perdrait de l'importance par rapport au *contenu médiat* (langage, communication) et avance ainsi que « l'architecture baroque serait, davantage et par essence, porteuse de messages ».

Il donne une troisième conférence depuis l'ouvrage de Bruno Zévi, *Apprendre à voir l'architecture* qui constitue à elle seule l'importance de cette source avec celle d'Heinrich Wölfflin. Ricardo Porro a parcouru les bâtiments qu'il présente. Le *corpus* de son *Histoire critique de l'Architecture,* quasiment identique à celui de Zévi débute par l'architecture grecque et fini par le Musée Guggenheim de Wright. L'interprétation qu'il fait des bâtiments exposés est orientée vers l'architecture organique que prône Zévi. Porro y adjoint la méthode empirique et inductive de Wölfflin. Il analyse d'abord les architectures suivant qu'elles se trouvent disposées en plans statiques et parallèles au spectateur ou en profondeur. Il distingue ensuite les formes fermées témoignant d'une symétrie et les formes ouvertes qui manifesteraient du fait de leur asymétrie « un monde illimité ». L'analyse porte également sur « les rapports des parties au tout », ce qui permet à Porro de distinguer le classique (qui raconterait une

---

[164] Bruno Zévi, *Apprendre à voir l'architecture,* Les éditions de Minuit, 1959, p. 17.

[165] Notes de cours de Philippe Gresset, Conférence de 1967 depuis les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'Art* de Wölfflin. Les citations suivantes sont issues de la même source.

histoire large) et le baroque (qui raconterait un moment particulier à son point culminant). Enfin, il distingue « la clarté et l'obscurité », principes qui permettent de distinguer le classique du baroque qui semblerait fuir la clarté pour signifier que quelque chose n'a pas été résolu. Wölfflin considère que ces principes sont valables pour tous les arts visuels et sont applicables à d'autres périodes du fait d'un modèle cyclique[166].

Les cours de Ricardo Porro n'auront pas duré une année complète du fait des événements de 1968 mais il est possible de se faire une idée de l'état d'esprit et de l'engagement dans certains de ces nouveaux cours d'Histoire à cette époque comme Ionel Schein qui professait « *L'histoire critique*, c'est l'histoire des révolutions, de toutes les révolutions et sur tous le territoires [167]». Ricardo Porro y montre, en tous les cas, un positionnement critique.

[166] Voir au Tome I.

[167] Anne Debarre » Les enseignements d'histoire dans la formation des architectes : des Beaux-Arts aux UP parisiennes, des pédagogies diversifiées (1965-1973), in *Les années 1968 et la formation des architectes, Éditions Point de vues, ATE,* 2018, pp. 54-67.



FIG 18 : 1967. Concours pour l'aménagement du quartier des Halles, Paris 1er . vue de maquette. Source : Objet ARRET-B-67-01. Dossier 258 AA 17/1. Fonds Arretche, Louis (1905-1991).

II-II L'effacement des frontières : intergénération et interdisciplinarité

Porro montre à cette période un volonté d'abolir les frontières d'abord entre l'enseignement et sa pratique personnelle, puis entre maître et élèves puisqu'il enrôle certains dans les projets de concours internationaux auxquels il répond et enfin entre l'architecture et tous les arts que cela soit la poésie, la littérature, la peinture, la sculpture, le design, le cinéma. Cette abolition est fondamentale dans son enseignement puisqu'elle conditionne les possibilités d'un projet et constitue sa réponse à la crise de l'expression. Il devient consultant sur le concours d'aménagement du quartier des Halles auquel répondent Louis Arretche, assisté de ses étudiants Philippe Panerai, René Verhlac et Jean Castex, durant le premier semestre de 1967 [FIG 18]. Selon ce dernier, Arretche, « pour l'entraînement au prix de Rome 1966, avait lancé l'appel « Dessinez la ville » et organisé trois ateliers pour répondre à ce concours, rue Bréa, à deux pas de son agence de la rue Champlain [168]». Il était invité avec Philippe Panerai et René Verhlac à trouver trois solutions pour le centre de Paris-Capitale. Panerai[169], qui a fait la connaissance de Porro à cette occasion se souvient de la situation économique difficile dans laquelle il se trouvait à son arrivée en France et de l'aide que lui avait proposée Arretche. Arrivé comme consultant sur le projet « alors que le travail avait déjà commencé[170] », Porro avait « une idée très précise de l'architecture qui n'était pas celle des autres participants ». Il était stimulant « mais n'arrivait pas très tôt le matin pour travailler ». Jean-Louis Violeau mentionne à l'occasion de la publication de son ouvrage *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles[171]* la participation de Ricardo Porro à ce concours ainsi que Philippe Panerai dans un article intitulé « Les territoires de l'architecture. Petit parcours d'analyse urbaine [172]». Panerai qui n'a encore jamais voyagé ailleurs qu'en Europe décide de visiter en août 1967 les écoles d'art de La Havane qui font alors la réputation de Ricardo Porro en France et lui ouvrent les portes de l'enseignement[173]. Cette expérience ne sera pas suivie d'autres occasions pour Porro de travailler avec ce groupe. Par contre, assisté d'André Mrowieck, il répond au concours de la Maison de la Culture du 19ème initié par André Malraux qui ne verra pas le jour [FIG 19,20,21]et à celui du centre d'Espoo en Finlande [FIG 22,23]– concours dont le lauréat sera Alvar

---

[168] Jean Castex, « De l'atelier Arretche à UP3, Versailles 1965-1975 : la recherche d'une nouvelle pédagogie », in Caroline Maniaque, *Les années 68 et la formation des architectes, id.*

[169] Giuli/ Panerai, Tome III.

[170] Voir à ce sujet la note 130 de l'ouvrage de Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 1968, Éditions Recherche,* 2005, p. 70. François Deslaugiers décrit Arretche comme un patron « ouvert » et « eclectique ». dans *AMC* n°28, 1992, p.11. Propos recueillis à l'occasion du décès d'Arretche par Pascale Joffroy.

[171] Jean-Louis Violeau, *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles,* Éditions B2, 2018, p. 440 et Projet 31.

[172] Philippe Panerai, « Les territoires de l'architecture, Petit parcours d'analyse urbaine », 2012. https://issuu.com/bozines/docs/2012-panerai-marnes.

[173] Voir l'entretien Giuli/ Panerai, Tome III.

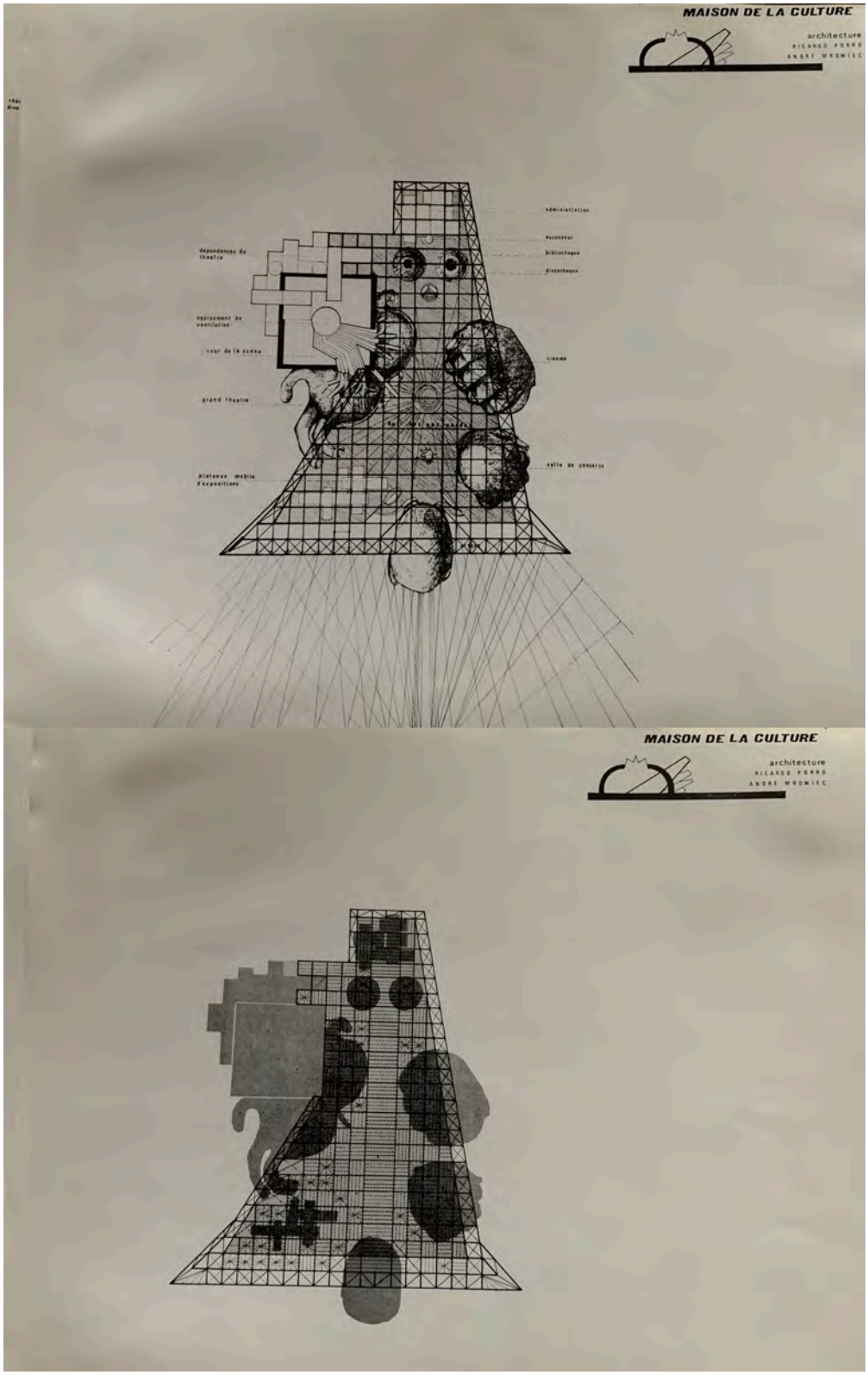


FIG 19 : Plans masse de la Maison de la Culture 1967. Le logo de l'agence de Ricardo Porro représente une des voûtes des écoles d'art de La havane et le projet pour le Monument de la Baie des Cochons. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

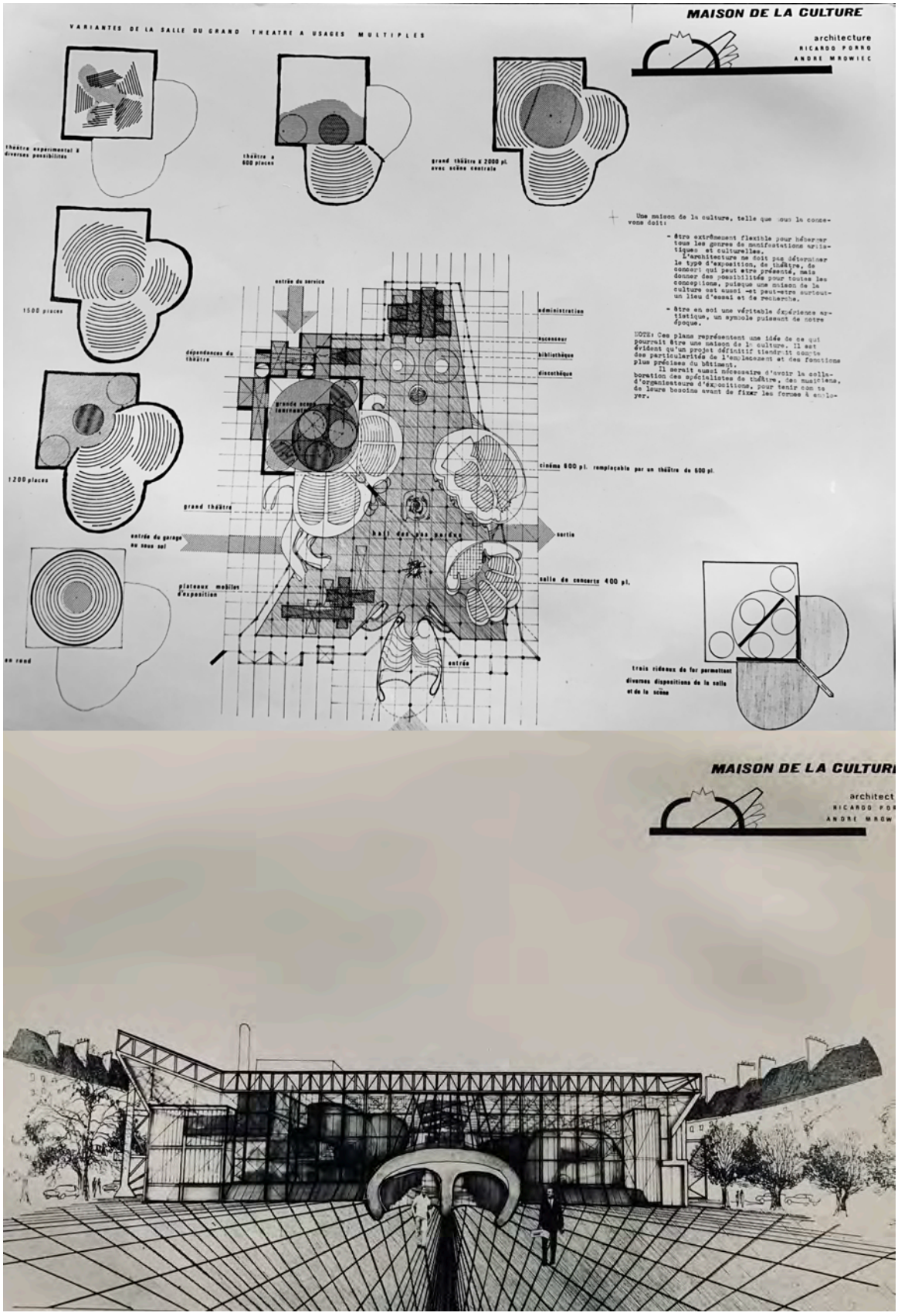


FIG 20 et 21 : Plan masse et Perspective frontale.. Source : Archives personnelles de l'architecte.

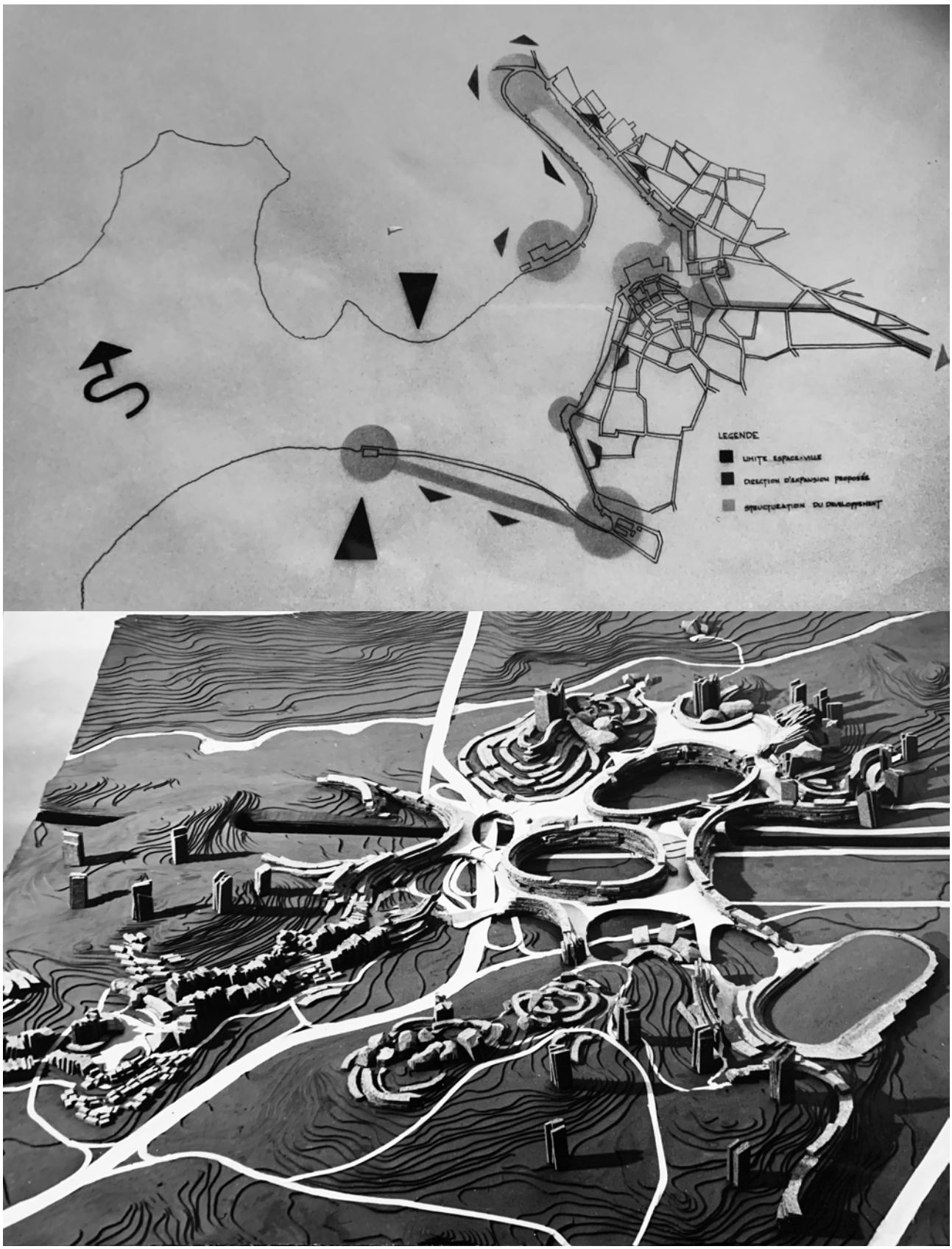


FIG 22 : Plan de proposition de développement d'Espoo en Finlande. Concours 1967. Ricardo Porro aidé d'étudiants des Beaux-Arts. Mentionné dans le CV de son dossier administratif aux Archives nationales. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 23 : Maquette du développement d'Espoo. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

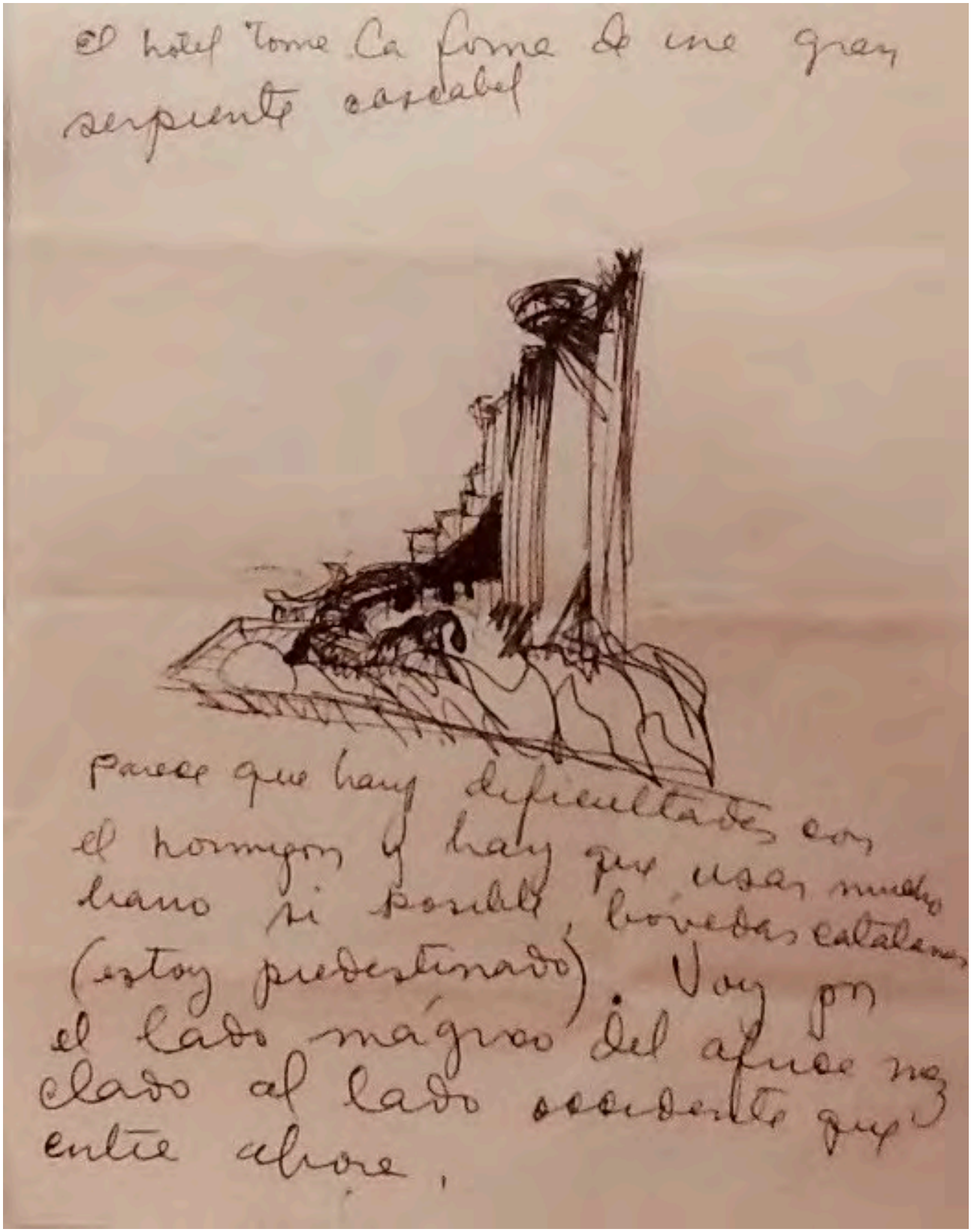


FIG 24 : Croquis du projet d'Hôtel à Dakar daté de 1968. Porro présente son projet auquel il désire donner la forme d'un *serpiente cascabel,* un serpent à sonnette. Source : Archives de son ancien étudiant havanais Heriberto Duverger.

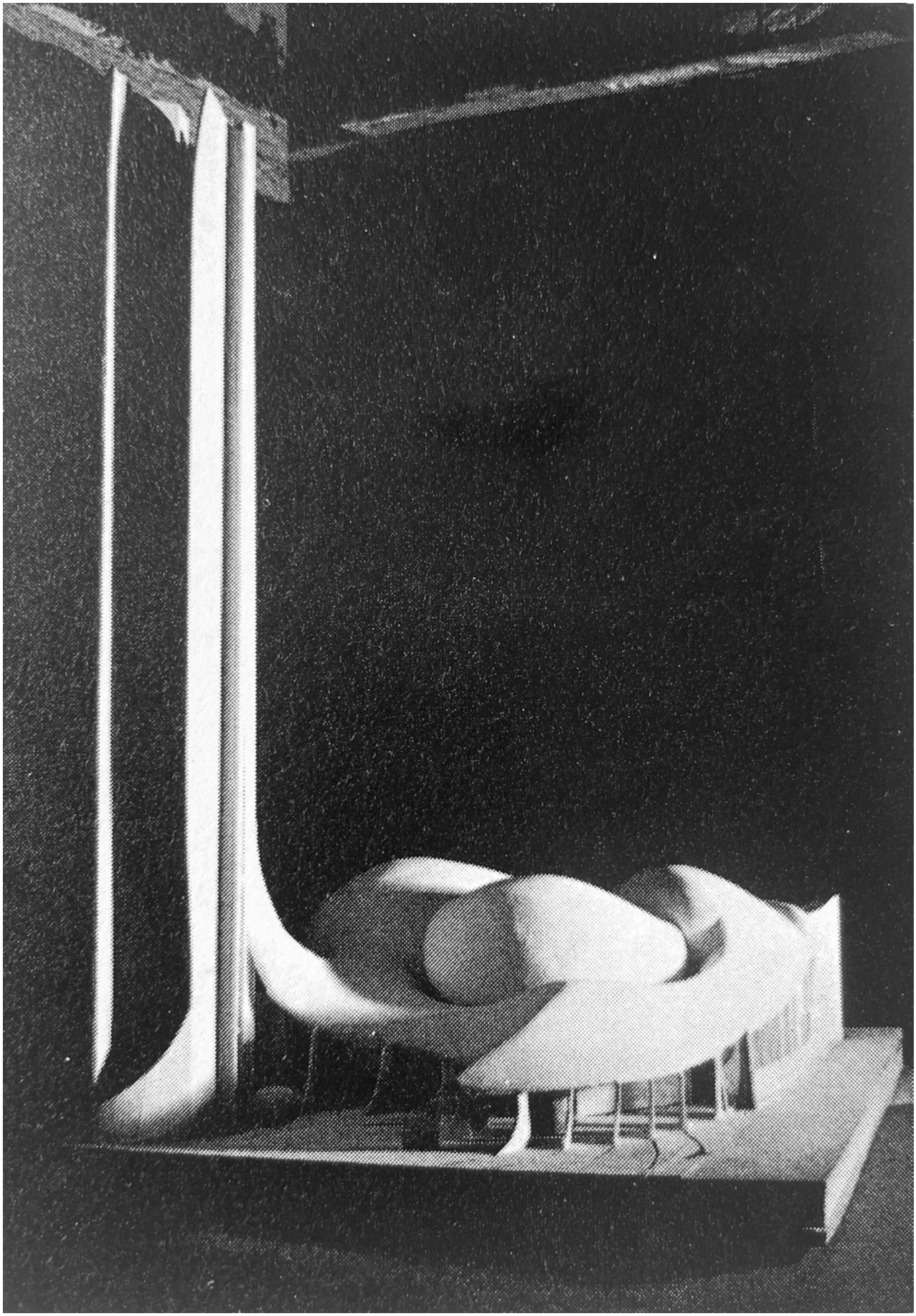


FIG 25 : Maquette du projet d'hôtel à Dakar. Source : Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

Aalto – aidés de quelques élèves des Beaux-Arts[174]. L'année 1967 marque sa participation à un autre concours pour un hôtel à Dakar dont Heriberto Duverger, ancien étudiant de La Havane, détient une esquisse envoyée dans un courrier de Porro [FIG 24]. Le projet a une forme symbolique de serpent avec ses oeufs. Une photographie de la maquette est publiée dans la revue *Opus International* dans un dossier intitulé « L'image érotique » en 1970 [FIG 25].

C'est également l'année au cours de laquelle il conçoit la scénographie d'exposition – et se remet à la sculpture – intitulée « *Das Buch als Kunst* » et organisée par l'éditeur germano-cubain Robert Altmann du 22 juillet au 20 août 1968 dans la salle de réunion d'une école de Vaduz [FIG 26,27,28,29] Altmann fonde les éditions *Brunidor* au début des années 1960 et se spécialise dans les livres d'artistes. Les panneaux de l'exposition créés par Porro, faits de courbes et contre-courbes, permettent à la fois un espace collectif et d'autres plus intimes. Les sculptures de Porro sont mises en valeur dans chacun de ses espaces et sont également supports des livres. Le projet du mécène est de réunir des peintres et des poètes autour de l'oeuvre collective que représente le livre d'art. Six conférences ont lieu du 1er au 15 août 1968 à cette occasion dont celle des poètes Paul Celan, et Gherasim Luca. Ricardo Porro qui se présente comme professeur à l'école des Beaux-Arts, propose lui une communication intitulée « Méthode de conception dans l'architecture ». Cette méthode s'appuie sur l'effondrement des limites entre les arts opérant depuis le milieu des années 1960, en lien avec la naissance des avant-gardes et la chute du système des Beaux-Arts et en réponse à la rupture entre l'art et la vie.

174 Voir à ce sujet son CV de 1952 à 1970 où figure sa participation aux concours et la mention de ses élèves des Beaux-Arts qui ne sont pas nommés. Archives nationales côte 20010434/1). Dossier administratif (non reproductible)

robert altmann projekt

2012
Celan in Vaduz
Das Buch als Kunst

Buch als Kunst
Celan in Vaduz
Todtnauberg
Quaderno III
Ausstellung III

Das Buch als Kunst - 1968

Das Buch als Kunst von 1968

[...]
Bereits im September 1967 hatte Altmann die Idee, im folgenden Sommer in Vaduz eine kleine Ausstellung zu machen, um Tage, das neueste Buchobjekt mit Metallarbeiten Roman Sprengers und Gedichten Hans-Jörg Rheinbergers, das in seinen Editions Brunidor erscheinen sollte, öffentlich zu zeigen, so schreibt er es an Rheinberger. Die beiden jungen Liechtensteiner lebten in Berlin, Sprenger in künstlerischer Ausbildung, Rheinberger als Student der Philosophie. Zu welchem Zeitpunkt Altmann sich entschloss, die ganze Produktion des Brunidor Verlags, begleitet von einem Katalog, in Vaduz zu zeigen, ist nicht festgehalten.

Ausserdem sollte nicht nur die „klassische Moderne" der Bibliophilie, also die 17 Projekte unter



seiner verlegerischen Leitung, gezeigt werden, sondern auch die künstlerisch experimentelle, damals selbst für Paris hoch aktuelle Collection de l'Avant Garde, die sein Sohn Roberto Altmann leitete. Sie umfasste 22 Publikationen, gestaltet „in der Linie des von Isidore Isou proklamierten Prinzips des ‚Lettrismus' " als eines neuartigen Versuchs, wie Robert Altmann in seiner Vorrede im Katalog schreibt. Auch dieser zweite Teil der Ausstellung ist im Katalog Das Buch als Kunst. Ausstellung bibliophiler Ausgaben. Editions Brunidor und Collection de l'Avant Garde ausführlich dokumentiert.

Vermutlich im Frühjahr 1968 besprach sich Altmann mit Robert Allgäuer, dem damaligen Landesbibliothekar in Vaduz, der die noch junge Landesbibliothek leitete. Allgäuer verfolgte das Projekt wohl mit Spannung und beriet Altmann, wo er konnte. Vor Ort übertrug Altmann Josef Wolf, einem jungen promovierten Germanisten und Lehrer am Collegium Marianum, dem liechtensteinischen Gymnasium, die Betreuung des Ausstellungsvorhabens und der Herstellung des schmalen Katalogs. Die technische Leitung sollte Peter Wirtz, Student, ebenfalls aus Vaduz, übernehmen. Beide haben Altmann nach der Ausstellung für seine anerkennenden Schreiben und das



Ausstellungsdisposition & Skulpturen von Ricardo Porro

FIG 26 : Scénographie d'exposition « Das Buch als kunst », Ricardo Porro, 1968. Les sculptures de Ricardo Porro sont exposées ainsi que la collection de l'Avant-garde de Robert Altmann, comme des livres d'art contenant les écrits de Paul Celan et de Gherasim Luca. Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

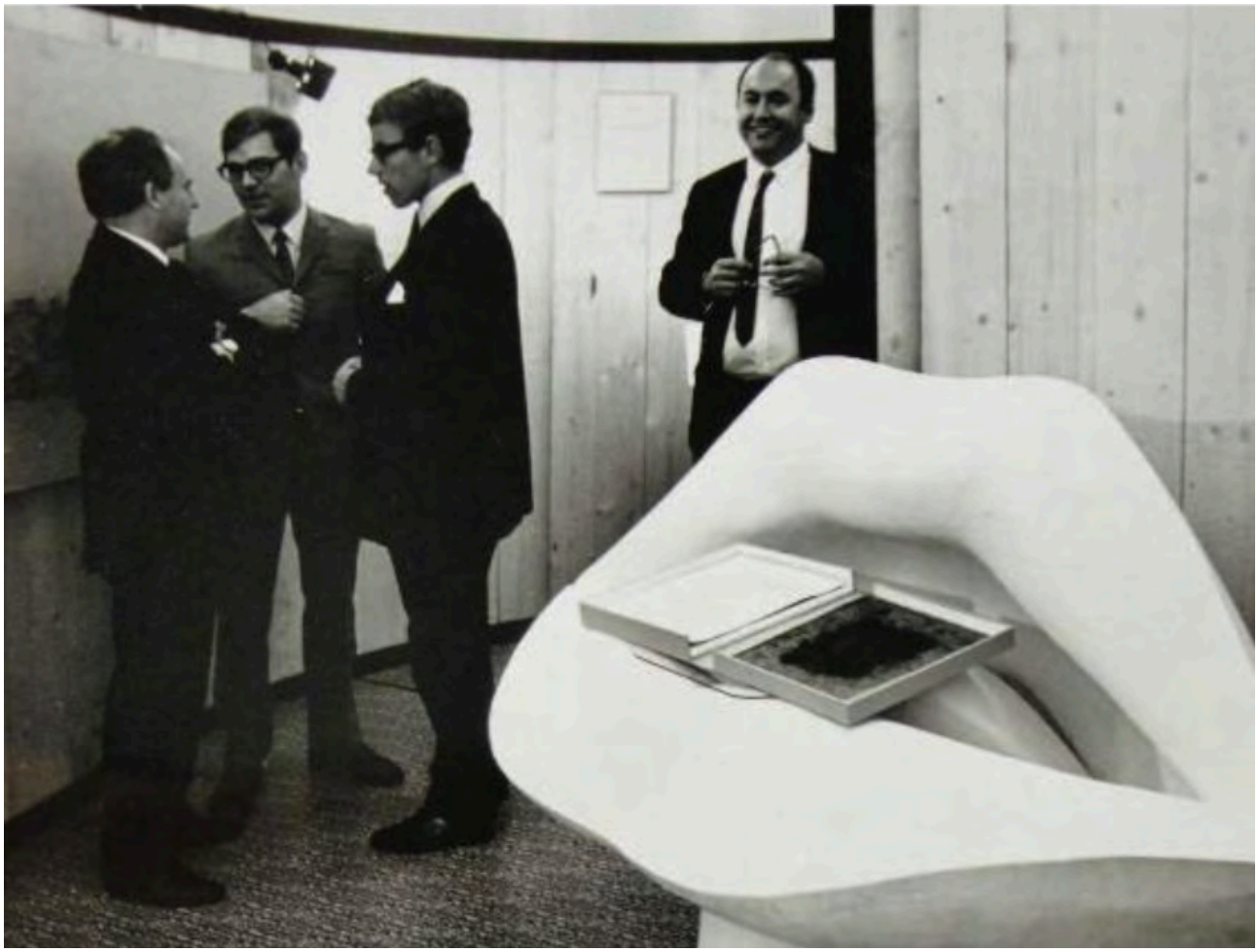


FIG 27 : Photographie prise à l'occasion du vernissage de l'exposition « Das Buch las kunst ». À droite , Ricardo Porro, au milieu Peter Wirtz, étudiant, responsable de la partie technique de l'exposition. Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

„grosszügige" Honorar gedankt.

Einzig möglicher Ausstellungsort, so Wolf während der Vorbereitungen, sei die Aula der Volksschule in Vaduz. Altmann wollte vom 22. Juli bis 20. August ausstellen, doch war die Aula nur noch in der zweiten Hälfte der Sommerferien, vom 1. bis 18. August frei. Im Juli würde der Liechtensteiner Kunstmaler Anton Ender dort ausstellen. Die Ausstellung fand vom 3. bis 15. August 1968 statt, war täglich von 10.00 bis 12.00 und von 14.00 bis 19.00 bei freiem Eintritt geöffnet. Die Landesbibliothek verfügte damals wie heute über keine Räume, die sie für so umfangreiche Ausstellungen hätte nutzen können.

In Paris arbeitete Altmann mit Ricardo Porro, einem kubanischen, nach Paris emigrierten Architekten, den er später mit dem Bau des Centre d'Art et de Communication (CCC) im Vaduzer Beckagässle beauftragt hat, an der Ausstellungsgestaltung. In Porros eigenwilliger Raumgestaltung, in den geschwungen angelegten Gängen – Altmann spricht im Interview vom 16. August im Schweizer Fernsehen von „Sälen" –, in kleinen „kabinenartigen" Kabinetten sowie auf Plastiken in Gips, Darstellungen menschlicher Körperteile, ebenfalls entworfen von Porro, ordnete er die 17 Exponate des Brunidor Verlags, einige Bilder seiner Sammlung und die Collection de l'Avant Garde von Roberto Altmann und seiner lettristischen Freunde an, wie seine handschriftlichen Aufzeichnungen zeigen.

Am 9. Mai schickte Wolf ihm Offerten zum Druck des Katalogs, dessen Manuskripte Altmann in Paris gesammelt und korrigiert hatte. Auch Robert Allgäuers kleinen Einleitungstext und Wolfs Grusswort erhielt er im selben Brief. Der rumänisch-deutsche seit Kriegsende in Paris lebende Dichter Paul Celan, der im Brunidor Verlag Gedichte in kostbaren, teils von den Radierungen seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange begleiteten Einzelausgaben veröffentlicht hatte, erhielt die Einträge für das


Das Buch als Kunst

Besondere Veranstaltungen
Programmblatt zu Das Buch als Kunst
3.–15. August 1968



Gipshand von Ricardo Porro

Ausstellungsverzeichnis des Katalogs zur Korrektur. Er strich bei Todtnauberg Ausführungen, die über sein Treffen mit dem Philosophen Martin Heidegger berichten sollten. Celan wollte am Schluss des Eintrags stehen haben: „Unveröffentlichtes Gedicht aus dem Jahr 1967." Celan hatte Altmann über Heideggers Brief vom 30. Januar 1967 an ihn nach seinem Besuch im Schwarzwald informiert und ihm die Fotokopie davon übergeben – zu treuen Händen. Am 6. Mai 68 hatte Celan Altmann die 14 Gedichte zu *Schwarzmaut* geschickt, damit Gisèle Celan-Lestrange, an ihren Radierungen weiterarbeiten konnte. Das Werk wurde aber erst 1969 fertig und in der Pariser Ausstellung Le Livre comme Oeuvre d'Art im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris gezeigt. Mehrere Versionen des Katalogmanuskripts und der Klebeumbruch, den Altmann selber gemacht zu haben scheint, liegen heute in der Landesbibliothek und in der DKL.

Im Brief vom 8. Mai berichtete Wolf auch, dass er mit Celan korrespondiere. Schon zu diesem Zeitpunkt schienen die Überlegungen zu einem Rahmenprogramm mit Lesungen und Vorträgen fertig zu sein. Das Programm wurde mit einer Diskussion zu den Studentenunruhen in Paris adhoc ergänzt. Celan und sein Freund Gherasim Luca sollten lesen, auch hier im Begleitprogramm wieder klassische Moderne und Avantgarde. Celan erhielt von Robert Altmann das Typoskript seiner Rede und des Grusswort von Josef Wolf, die bei der Eröffnung am 3. August gehalten werden sollten. Celan machte sich die Mühe, die beiden Texte handschriftlich zu überarbeiten. Robert Altmann bewahrt die Blätter bis heute bei sich zu Hause auf und hat sie uns gezeigt.

Marc Ospelt, Schüler der Abschlussklasse im Collegium Marianum, berichtet, dass er mit anderen Mitschülern, angeleitet von seinem Lehrer Josef Wolf, an Porros Gipsfiguren gearbeitet habe. Er hat auch unter dem Kürzel mus lebhafte und persönlich gehaltene Berichte in den Landeszeitungen über die Ereignisse geschrieben.

Am 3. August wurde die Ausstellung eröffnet mit der Rede Ro-

FIG 28 : Programme des conférences données lors de cette exposition. Celle de Ricardo Porro concerne la « Méthode de conception dans l'architecture ». Source : Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/



Portfolio I Editions Brunidor, New York, 1947mit Grafiken von Kurt Seligmann, Yves Tanguy, Stanley Hayter, Joan Miró, Wifredo Lam u.a.

Unter dem Titel Le Livre comme Oeuvre d'Art wurde die Vaduzer Ausstellung vom 23. April bis zum 18. Mai 1969 im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris erneut gezeigt, allerdings fehlte die Collection de l'Avant Garde. Dafür wurden eine Reihe von Radierungen, Bildern und Skulpturen von Künstlern des Brunidor Verlags gezeigt. Wie in Vaduz zeichnete Ricardo Porro für die Ausstellungsarchitektur verantwortlich. Dafür hatte Robert Altmann die für den Transport zu schweren Gipsfiguren von der Firma Spengler, Rümlang bei Zürich, in Glasfaserpolyester giessen lassen, das Stück für CHF 3000. Der Kostenvoranschlag der Firma, aufbewahrt in der Landesbibliothek, wurde schon im Herbst 68 erstellt, Zeichen dafür, dass Altmann bald nach dem Ende der Vaduzer Schau die Vorbereitungen für Paris begann. Die Skulpturen Porros waren erneut 2002 in der Fachhochschule Liechtenstein bei einer Ausstellung zu Ricardo Porro zu sehen. Heute stehen sie im Hof des Wohnhauses Beckagässle 8 in Vaduz beim Centre d'Art et de Communication, das heute als Bürohaus dient.

Der französische Katalog ist bibliophiler gestaltet als der Vaduzer. Typographie und Aufmachung des bei Fequet und Baudier, Altmanns bevorzugter Druckerei, hergestellten Katalogs stammen sicher von ihm selbst. Sie entsprechen dem Erscheinungsbild der Publikationen von Brunidor. Den Umschlag gestaltete Porro. Altmann hat ein allgemeiner gehaltenes kürzeres Vorwort geschrieben. Die Anordnung der ausgestellten Werke ist verändert, ebenso die Auswahl und Anzahl der Abbildungen, alle erklärenden Texte zu den einzelnen Objekten sind weggefallen. In Paris wurden 20 anstatt 17 Ausgaben der Editions Brunidor gezeigt, darunter drei erst 1969 fertig gewordene Werke. Dafür fehlte El Cucalambé, 1948 in Havanna veröffentlicht. Auf der letzten Seite erscheinen einige allgemeine Angaben, die Altmann und Allgäuer in Vaduz in ihren Texten untergebracht hatten. Hervorgehoben wird, dass die Landesbibliothek in je einem Exemplar die gesamten Publikationen des Brunidor Verlags besitzt.

[Vreni Haas]



FIG 29 : scénographie et sculptures de Ricardo Porro. Source : Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

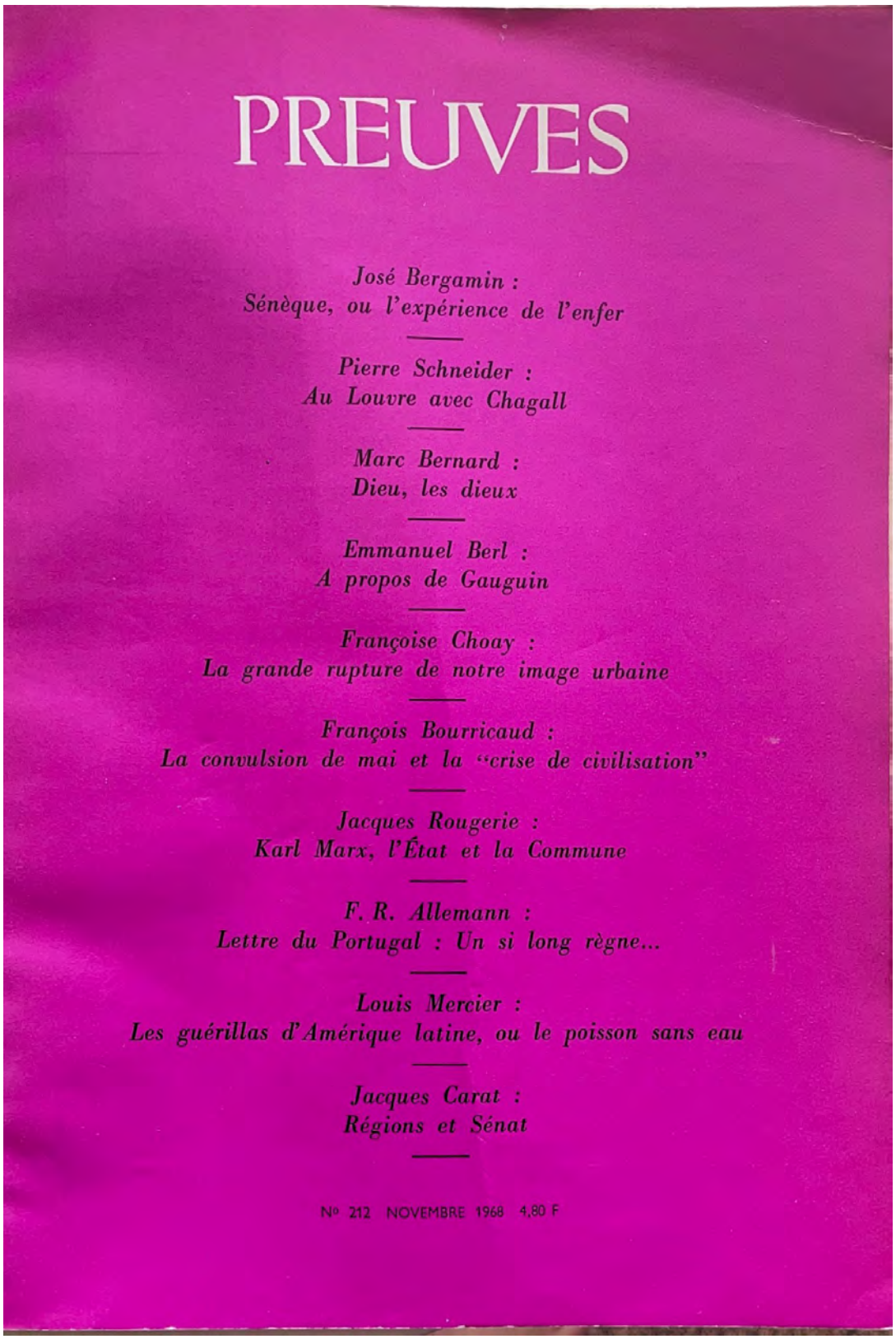


FIG 30 : Première de couverture de la Revue *Preuves* de Novembre 1968. Réponse de Ricardo Porro à l'enquête « La ville et l'imaginaire, la grande rupture de notre image urbaine » de Françoise Choay.. Source: Revue *Preuves* n° 212, novembre 1968.

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine[175] »

III. I La ville, objet symbolique

Suite aux premières conférences données en *Histoire critique de l'architecture* aux Beaux-Arts, à la participation au concours de projet d'hôtel à Dakar[176] en 1968 et enfin au projet d'exposition de Robert Altmann à Vaduz, Ricardo Porro devient Professeur et chef d'atelier à l'École Spéciale d'Architecture de Paris jusqu'en 1971. Marc Emery est alors le directeur de l'école. Selon Frédéric Seitz, les responsables de l'École prennent « le contre-pied des Unités Pédagogiques d'Architecture créées après 1968 qui regroupent les enseignants et les étudiants en fonction d'options pédagogiques, méthodologiques, voire politiques[177] ». L'école opte plutôt pour une pédagogie « pluri-tendancielle ». L'application de cette pédagogie a une conséquence. Prenant exemple sur d'autres écoles dans le monde « et en particulier celle de l'*Architectural Association* (AA) de Londres » où Porro donnera une conférence en 1968[178], l'École Spéciale d'Architecture procède à un renouvellement du corps enseignant en étant attentive à son ouverture sur l'extérieur et à son enrichissement et veille à l'introduction d'interventions de professionnels de toutes les disciplines. C'est dans ce contexte que des postes de *Visiting-Professors* sont créés pour accueillir des personnalités françaises ou étrangères, réputées pour leurs travaux dans le domaine de l'architecture. Ils se voient confier la responsabilité d'un atelier pour un ou deux semestres et participent à des séminaires de recherche pluridisciplinaires.

Guy Rumé, ancien étudiant durant les trois années où Porro était à l'École Spéciale, se souvient de ce moment durant lequel il avait Porro en atelier et travaillait pour lui également[179]. Il se souvient qu'à ce moment-là, Porro ne s'opposait pas radicalement à la modernité mais davantage à « l'urbanisme de Le Corbusier ». Porro enseignait seul en atelier, « relativement isolé ». L'atelier comptait de nombreux étudiants étrangers, des étudiants grecs, libanais, israéliens, vénézuéliens comme Marivi Ugarte et quelques militaires. C'était le cas de Jean-Jacques Petton qui deviendra architecte militaire formé par Porro et qui formera à son tour l'architecte Claude Franck. Guy Rumé donnait des réponses « plutôt organiques » aux projets donnés par Porro en atelier ce qui lui valait sa sympathie. Il considère

---

175 Définition donnée par Henri Raymond et qui concerne la pensée de Ricardo Porro. *in* Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, p. 62.

176 Voir son CV issu de son dossier administratif. dates 1952-1970. Archives nationales côte 20010434/(non reproductible)

177 Frédéric Seitz, « L'école spéciale d'architecture : les années 1960 et le tournant de 1968 », *Carnet de recherche du Comité d'Histoire du Ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 6 avril 2020. https://chmcc.hypotheses.org/10816. Les citations suivantes sont issues de la même source.

178 Voir CV. Dossier administratif des Archives Nationales. À cette époque, il donne également des conférences à l'Université de *Essex, Chelsea School of Art.* Archives nationales côte 20010434/(non reproductible)

179 Giuli/Rumé, Tome III. Entretien mené par l'auteure le 22 juin 2021. Guy Rumé deviendra professeur à Lille puis à Nantes. Les citations suivantes sont issues de la même source.

la ville et l'imaginaire (III)

UNE ENQUÊTE DE FRANÇOISE CHOAY

RICARDO PORRO

la ville, objet symbolique

La ciudad como un vaso se levantó en la manos de todos.

PABLO NERUDA

LA VILLE « figure mythique à la présence obsédante », « inhumaine », « hors d'échelle », « chaotique », ne cesse de s'affirmer. Ses défauts sont énormes, ses charmes aussi ; et celui qui l'aime peut difficilement s'en passer, bien qu'il la maudisse chaque jour. Le « retour à la nature » n'est bon que pour les fins de semaine ou les vacances d'été.

Ce chaos apparent, cette laideur si séduisante, cette monotonie si variée, cette solitude des foules se sont enracinés dans la vie de l'homme et l'ont formée. Notre culture est celle de la cité.

De nombreux architectes, dont les plus grands, ont proposé diverses solutions et théories pour rétablir l'ordre perdu, mais celles-ci n'ont contribué qu'à réaffirmer les contradictions de la grande ville. L'application des principes d'urbanisme de Le Corbusier à Brasilia, par exemple, a créé une ville plus triste, plus monotone, plus inhumaine encore que les autres agglomérations urbaines. La formule de l'unité d'habitation pour l'homme de la cité ne donna pas satisfaction, car ce type d'urbanisme ne favorise ni les contacts humains ni les relations sociales. L'urbanisme n'a donc offert jusqu'à présent que des solutions partielles.

Il semble que cette « grande erreur » de la ville se poursuivra encore, car l'homme d'aujourd'hui s'y est adapté. Son mouvement incessant lui a imposé un rythme et un style de vie qui font maintenant partie intégrante de son mode d'existence.

La ville actuelle n'est plus seulement liée à l'agglomération construite. Au tissu urbain proprement dit viennent s'ajouter deux éléments importants : la circulation des piétons et des véhicules, en mouvement perpétuel, et la prolifération des annonces et des panneaux publicitaires, qui rivalisent entre eux pour attirer l'attention. Nous traversons actuellement l'une des périodes les plus vitales et les plus intenses de l'histoire de l'urbanisme. Et comme le piéton tend de plus en plus à faire place à l'automobiliste, on peut en conclure que l'image de la ville d'aujourd'hui est avant tout visuelle et en mouvement.

LA VILLE, figure mythique, peut être abordée de deux points de vue différents : la ville en soi, symbole d'une idée ; et la ville, objet symbolique.

La cité moderne, construite sans plan directeur, n'est de ce fait qu'un agglomérat d'élé-

Le début de cette enquête a paru dans nos deux précédents numéros — avec des réponses de Jean Dubuffet, Roger Caillois, Jean Hélion, Jean-François Clément, Gino Dorfles, Severo Sarduy, Tony Duvert, P. M. Pasinetti, Marin Soresco, Christopher Cornford, Charles Jencks, Ovid Crohmalniceanu, George Baird, Jean Kling, Andrzej Banach, Jacques Dulieu, Robert Lebel, Pierre Bettencourt, Georges Candilis, George R. Collins, Emile Aillaud, Bohdan Paczowski, Joseph Rykwert, Enrico Fulchignoni, Jacek Wozniakowski, Christiane Hoornaert, Ivan Kuhn, et des dessins de Folon.

FIG 31 : Article de Ricardo Porro, « La ville, objet symbolique » . Source : Revue *Preuves* n° 212, novembre 1968, p. 29.

que la façon dont Porro fonctionnait, constituait « une bonne occasion d'apprendre », mais qu'être dans son atelier, c'était, selon lui « apprendre juste la manière et la vision de son maître, rien d'autre ». En ce qui concerne le cours d' *Histoire de l'architecture* de Porro, Guy Rumé donnait sa préférence au cours de Cordier sur Franck Lloyd Wright, chez qui « il a tout appris » sur l'architecte américain. Il terminera ses études et sera encadré par Anatole Kopp pour son diplôme puisque Porro partira pour Strasbourg.

Ricardo Porro s'oriente vers une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » et allie objectivité et subjectivité dans ses interprétations, ce qui à la fois peut attirer son auditoire ou le rendre sceptique. En novembre 1968, peu après son entrée à l'École Spéciale, occasion lui est donnée alors qu'il vient de concourir pour le quartier des Halles et celui d'Espoo, de répondre à une enquête de Françoise Choay parmi nombre d'artistes et d'architectes comme Georges Candilis « Problème des villes…Problèmes de notre temps »[180], Charles Jencks « Croire c'est voir [181]» et Joseph Rykwert « Une transformation structurale [182]» portant sur *La ville et l'imaginaire* et publiée dans la Revue *Preuves*[183]. [FIG 30]. Choay pose la question de savoir si, « au niveau de la perception et de la pratique quotidienne et à un niveau symbolique plus élaboré, les agglomérations urbaines conservent une intelligibilité [184]». Dans la mesure où la figure mythique de la ville existe, Choay prône la nécessité d'en répertorier les symboles et pose la question de leur ambiguïté.

Porro intitule son article « La ville, objet symbolique » et affirme par une personnification les contradictions de cette dernière [FIG 31]. Elle peut se montrer « tantôt charmante, tantôt inhumaine » comme l'est selon lui « l'application des principes de Le Corbusier à Brasilia ». L'unité d'habitation ne donne pas non plus satisfaction. Porro explique cela en arguant que ce type d'urbanisme ne favorise ni les contacts humains ni les relations sociales. Au tissu urbain vient s'ajouter deux éléments importants que sont la circulation des piétons et des véhicules et la prolifération des annonces publicitaires. Paradoxalement, Porro considère cette période comme la plus vitale de l'histoire de l'urbanisme parce qu'elle caractérise le mouvement.

Porro aborde la ville, figure mythique, de deux points de vue différents, d'une part celui de « la ville en soi, symbole d'une idée » et d'autre part, « la ville comme objet symbolique » et entame une « phénoménologie de la conscience urbaine » à partir d'exemples sélectionnés comme celui de la place Saint Pierre de Rome, celui de Versailles, ou encore celui de Manhattan. De fait, il oscille entre une interprétation de la volonté des architectes à créer une image *a priori* dont parfois on ne sait si elle n'est pas un peu fabulée et une interprétation subjective des images incarnées *a posteriori*. La ville est un

---

[180] Georges Candilis, « Problème des villes…Problèmes de notre temps », Revue *Preuves* n°211, 1968, p. 42.

[181] Charles Jencks, « Croire, c'est voir », Revue *Preuves,* octobre 1968*,* n°209-210, p. 56.

[182] Joseph Rykwert, « Une transformation structurale », Revue *Preuves* n°211, 1968, p. 48.

[183] Ricardo Porro, « La ville, objet symbolique », réponse à l'enquête de François Choay *La ville et l'imaginaire*, *La grande rupture de notre image urbaine,* Revue *Preuves* n°212, pp. 29-31.

[184] Françoise Choay, Revue *Preuves* n°209-210, *op.cit*, pp.42-43.

symbole à elle seule et est également génératrice de tout un système de symboles. La présence de la cité dans l'ensemble des arts en est selon lui la preuve. ll justifie son propos en interprétant des peintures, des romans, des films, des vers de poème qui donnent diverses images de la ville, comme le tableau de Mondrian, *Broadway Boogie Woogy*, le roman *La modification* de Butor, le film *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, celui de Fritz Lang, *Metropolis,* de Godard*, Masculin-féminin,* les films d'Antonioni ou encore des vers tirés d'*Epode* de Chirico[185]. La représentation de la cité montre certaines nuances liées aux émotions mais selon Porro, la ville y apparaîtrait souvent comme un élément « menaçant, hostile et repoussant » .

La ville, objet symbolique comme la considère Porro, est un lieu d'accumulation de signes. L'approche de la ville et la perception qu'en a Porro est phénoménologique et sémiologique dans le sens où il s'intéresse à la fois à la pensée imaginaire qui vient en amont de l'édification d'une ville et d'autre part aux signes qui la constituent. Les architectes se rapprochent des sciences humaines et en particulier de la sémiologie. En mai 1967, Roland Barthes propose à l'occasion d'une conférence à Naples une première analyse sur « la ville-langage », publiée sous le titre « Sémiologie et urbanisme [186]» la même année suivi de près par celle de Françoise Choay qui porte le même titre publiée dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[187].

III.II La pensée théorique de Ricardo Porro au prisme de la sociologie : au delà des contraintes, l'expression comme besoin fonctionnel de l'homme

Ricardo Porro montre son engagement théorique dés 1966 à l'occasion de ses cours. Il participe avec son collègue de l'École Spéciale, Anatole Kopp, à deux séminaires organisées par le CRAUC (Centre de recherche d'architecture et d'urbanisme) au Château de la Verrière, dirigé par Michel Dameron . Sont présents d'autres architectes comme Georges-Henri Pingusson, Claude Genzling, Bernard Huet, mais également les philosophes et sociologues Henri Lefevre, Henri Raymond, Jean-Charles Depaule, Jean Baudrillard et Roland Barthes et enfin des psychiatres et psychologues. Le premier se déroule en décembre 1968 et porte sur le thème des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection sur le plan architectural : *Marquage et Appropriation de l'espace*[188] [FIG 32]*,* le second

---

[185] Il s'agit des vers « Gites des songes insongés / Bâtis par la sainte patience des démons / C'est vous que je chanterai fidèle ».

[186] Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », Conférence organisée par l'Institut français d'histoire et d'architecture de l'université de Naplesin Roland Barthes, Oeuvres complètes, t.I (1966-1973), Éditions Seuil, Paris, p. 446.

[187] Françoise Choay, « Sémiologie et urbanisme *», L'Architecture d'aujourd'hui,* juin-juillet 1967, p.

[188] Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), 66 pages.

en février 1969 portant sur le thème des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : *Architecture, Mythe et Idéologie* [189].

Ces deux séminaires, dans la mouvance de Mai 1968, ont pour objectif de recueillir les informations que donneront les hommes de science aux architectes. L'ouvrage d'Henri Lefevre *Le droit à la ville*[190] paru en mars 1968 a déjà provoqué une prise de conscience sur la perception de la ville comme enjeu de société. La période est celle d'une série de réflexions sur le rôle social de l'architecte, sur la pratique architecturale et sur la création d'un architecte de type-nouveau. L'étude des interactions entre la sociologie et la ville (la sociologie urbaine) permet d'une part de favoriser la vie sociale dans les villes existantes, d'autre part de mieux concevoir les nouveaux ensembles urbains ou architecturaux. Les participants doivent viser une théorie de l'espace urbain selon Henri Lefevre qui préside les séminaires et qui précise qu'il intervient afin de « manifester les convergences et les divergences qui apparaitront [191]». Enfin, Henri Raymond considère qu'il y a des problèmes de formation des architectes, d'enseignement des enseignants de l'École des Beaux-Arts.

Il s'agit d'évaluer l'importance de ces séminaires dans la mise au point et l'éventuel affinement théorique de Ricardo Porro au prisme de la pensée de deux sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond et des approches d'Anatole Kopp et de Bernard Huet. Les débats révèlent en effet une série de positions complémentaires ou contradictoires concernant la possibilité d'un potentiel subversif de l'architecture. L'étude de leurs retranscriptions est fondamentale puisque certains échanges avec les sociologues mènent à déterminer, à définir plus exactement l'approche phénoménologique de Ricardo Porro ; avec les architectes à en dégager les limites. Alors qu' Anatole Kopp, admiratif de la volonté théorique de Ricardo Porro, lui distille certains conseils afin d'affiner ses recherches théoriques, l'architecte Bernard Huet, prend le contre-pied de cette approche théorique et phénoménologique.

Le premier séminaire tente de commencer à hiérarchiser les besoins fonctionnels de l'homme. L'approche pluridisciplinaire exercée durant le séminaire représentera le *focus* de la Revue *Espaces et Sociétés* créée par Henri Lefevre et Anatole Kopp. Du point de vue sociologique, le séminaire propose de déterminer les systèmes de relation entre besoins de l'homme et éléments architecturaux et fait en sorte que ses conclusions soient utiles aux architectes. Il s'agit de trouver les bonnes méthodes pour « saisir la vie par ses manifestations [192]» et d'élaborer une nouvelle science, celle de l'habitat, ou plutôt celle de « l'habiter ». Du point de vue psychologique, le séminaire tente de préciser certains besoins des

---

[189] Claude Genzling, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

[190] Henri Lefevre, *Le droit à la ville*, Société et Urbanisme, Éditions Anthropos, Paris, mars 1968.

[191] Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, p. 3.

[192] Michel Dameron, « Introduction de la séance. Architecture et sociologie », in Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), p. 1.

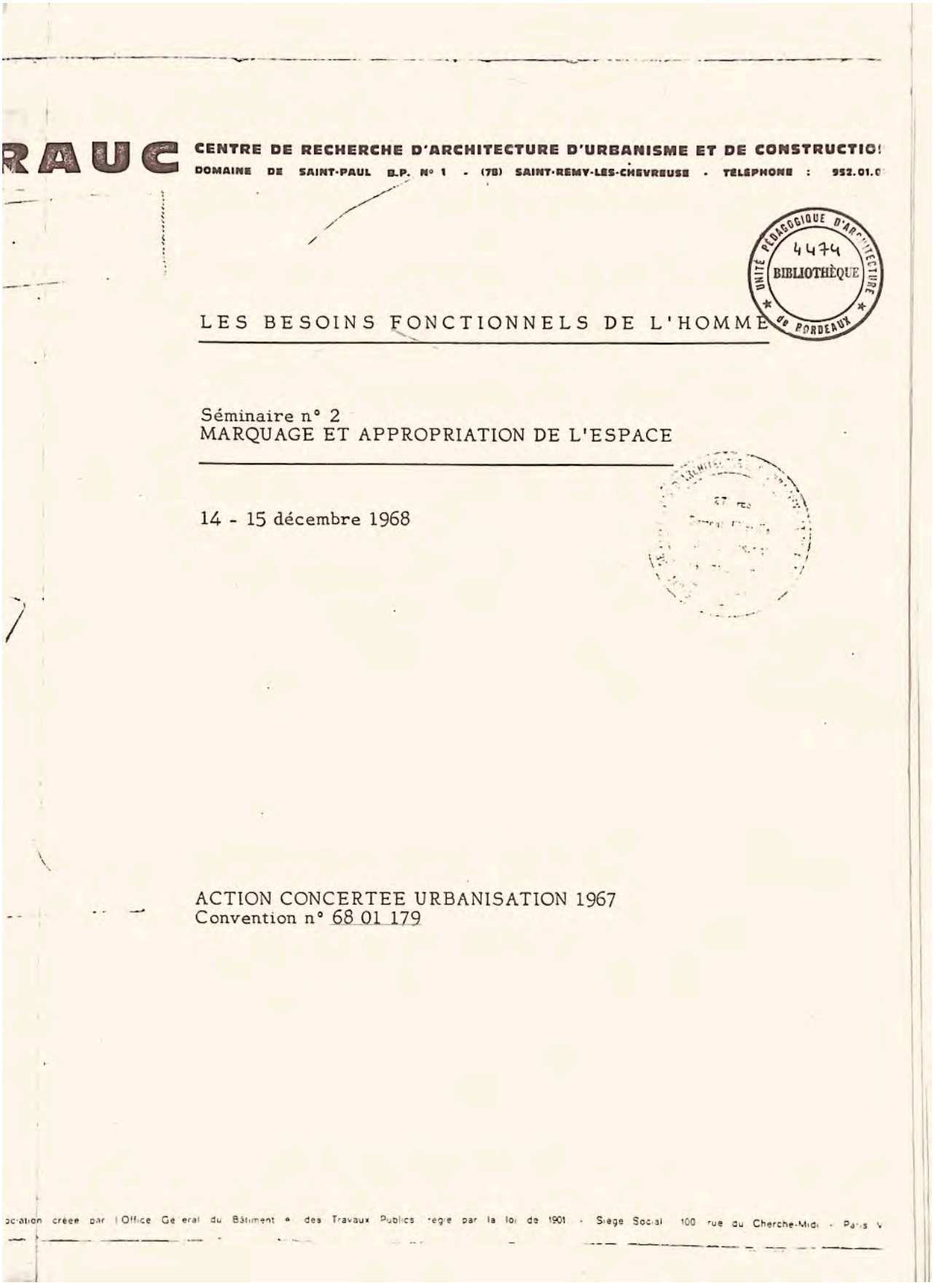
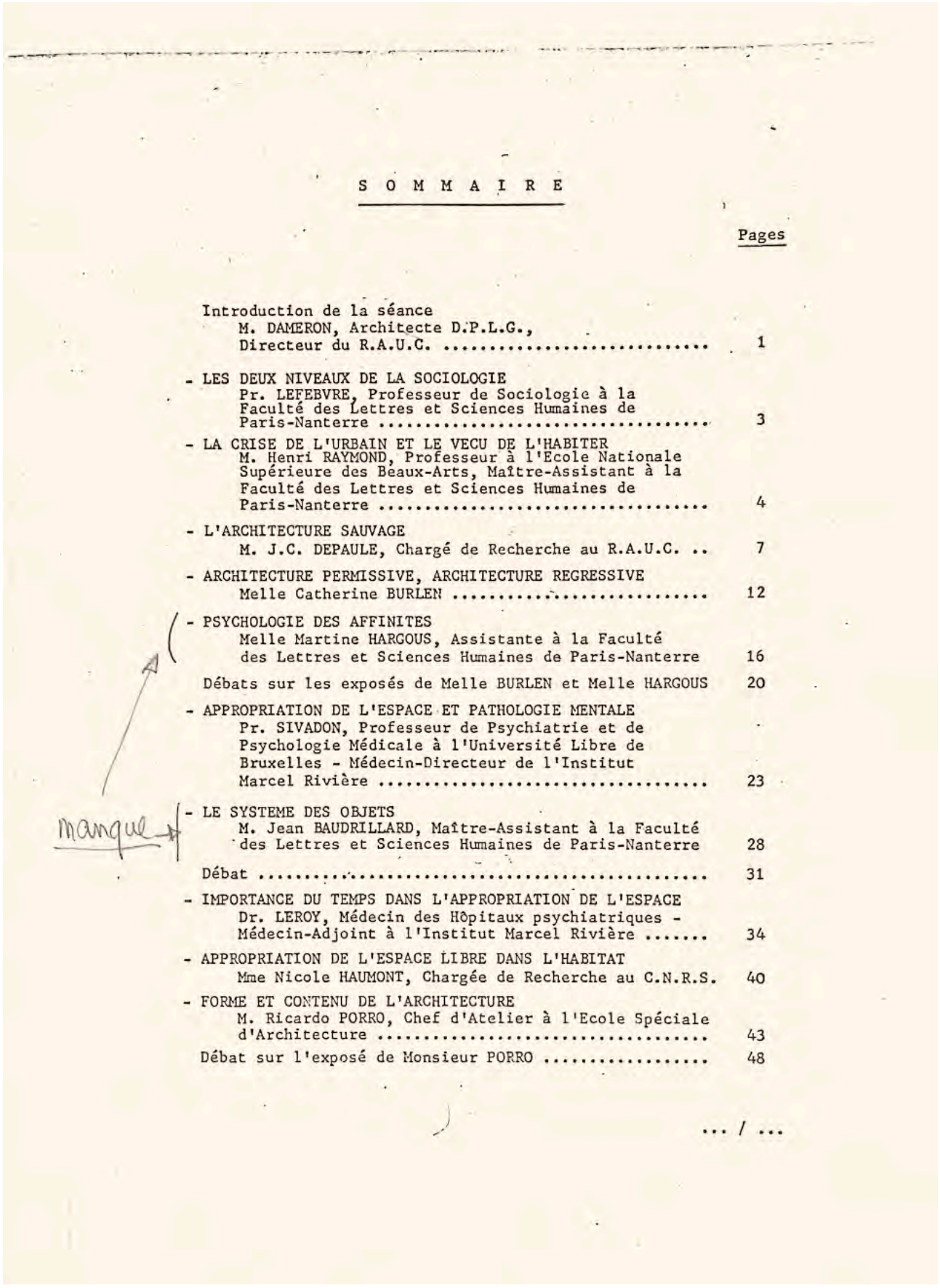

RAUC CENTRE DE RECHERCHE D'ARCHITECTURE D'URBANISME ET DE CONSTRUCTIO
DOMAINE DE SAINT-PAUL B.P. N° 1 - (78) SAINT-REMY-LES-CHEVREUSE - TELEPHONE : 952.01.0
UNITÉ PÉDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE 4474 BIBLIOTHÈQUE de BORDEAUX
LES BESOINS FONCTIONNELS DE L'HOMME
Séminaire n° 2
MARQUAGE ET APPROPRIATION DE L'ESPACE
14 - 15 décembre 1968
ACTION CONCERTEE URBANISATION 1967
Convention n° 68 01 179
ociation créée par l'Office Général du Bâtiment et des Travaux Publics régie par la loi de 1901 - Siège Social 100 rue du Cherche-Midi - Paris

FIG 32 : Première de couverture du Rapport de recherche publié par le RAUC intitulé « Les besoins fonctionnels dl'homme : marquage et appropriation », 14-15 décembre 1968. Source : École d'architecture de Bordeaux. Les archives de l'École spéciale de cette période sont quasi inexistantes.



S O M M A I R E

Pages

Introduction de la séance
M. DAMERON, Architecte D.P.L.G., Directeur du R.A.U.C. 1

- LES DEUX NIVEAUX DE LA SOCIOLOGIE
Pr. LEFEBVRE, Professeur de Sociologie à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 3

- LA CRISE DE L'URBAIN ET LE VECU DE L'HABITER
M. Henri RAYMOND, Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Maître-Assistant à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 4

- L'ARCHITECTURE SAUVAGE
M. J.C. DEPAULE, Chargé de Recherche au R.A.U.C. .. 7

- ARCHITECTURE PERMISSIVE, ARCHITECTURE REGRESSIVE
Melle Catherine BURLEN 12

- PSYCHOLOGIE DES AFFINITES
Melle Martine HARGOUS, Assistante à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 16

Débats sur les exposés de Melle BURLEN et Melle HARGOUS 20

- APPROPRIATION DE L'ESPACE ET PATHOLOGIE MENTALE
Pr. SIVADON, Professeur de Psychiatrie et de Psychologie Médicale à l'Université Libre de Bruxelles - Médecin-Directeur de l'Institut Marcel Rivière 23

- LE SYSTEME DES OBJETS
M. Jean BAUDRILLARD, Maître-Assistant à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 28

Débat 31

- IMPORTANCE DU TEMPS DANS L'APPROPRIATION DE L'ESPACE
Dr. LEROY, Médecin des Hôpitaux psychiatriques - Médecin-Adjoint à l'Institut Marcel Rivière 34

- APPROPRIATION DE L'ESPACE LIBRE DANS L'HABITAT
Mme Nicole HAUMONT, Chargée de Recherche au C.N.R.S. 40

- FORME ET CONTENU DE L'ARCHITECTURE
M. Ricardo PORRO, Chef d'Atelier à l'Ecole Spéciale d'Architecture 43

Débat sur l'exposé de Monsieur PORRO 48

... / ...

FIG 33 : Sommaire du Rapport de recherche publié par le RAUC intitulé « Les besoins fonctionnels de l'homme : marquage et appropriation », 14-15 décembre 1968. Source : École d'architecture de Bordeaux.

habitants liés à la perception de l'espace avec la présence de Paul Sivadon, des Docteurs Burgard et Leroy, psychiatres, de Nicole Haumont, psycho-sociologue, et de Martine Argous, psychologue.

Ricardo Porro qui a intitulé son intervention « *Forme et contenu de l'architecture* [193]» [FIG 33] réaffirme la crise de l'architecture et déplore que le « quantitatif prime sur le qualitatif », deux préoccupations déjà mentionnées en 1965 dans son Manifeste et en 1967 lors de sa première conférence aux Beaux-Arts. Il considère qu'il est nécessaire de « viser plus loin que la fonction », que les applications des principes de Le Corbusier en matière d'urbanisme sont « inhumaines » et qu'il ne faut pas « renoncer au *contenu* ». Les applications fonctionnalistes n'engendrent selon lui que « laideur et ennui ». Il redonne à cette occasion quelques définitions de l'architecture comme celle d'être « un art qui est l'expression de son époque avec ses *formes* et ses *contenus* ». Il avance qu'il fait une interprétation de la citation du philosophe Hegel « le Beau est l'expression sensible de l'idée [194]» qu'il interprète en « l'Architecture est l'expression sensible de l'idée [195]». Il déplore que « le formalisme architectural ne montre aucun « *contenu* » et soit « la seule répétition des formes du passé » et fait un parallèle entre la poésie et l'architecture qui sont respectivement « la transmutation du monde en paroles » et « la transmutation du monde en espaces où l'on vit ». Après avoir énoncé deux aspects théoriques du *contenu* de l'architecture, le *contenu immédiat* qui correspond au thème de l'oeuvre architecturale et le *contenu médiat* qui représente dans une architecture le symbole d'une époque, il applique ces aspects théoriques, à partir de la projection d'une série de diapositives de l'École de Chicago de Mies Van der Rohe et de la villa Savoye de Le Corbusier, de façon phénoménologique, c'est-à-dire en soulignant ce qui apparaît à première vue ou à l'inverse ce qui est caché. D'autre part, il considère que l'intégration des arts ne peut se faire uniquement dans l'espace. Les *contenus* issus des Arts Plastiques doivent être intégrés à l'Architecture ce qui permet de souligner les fonctions expressives des bâtiments. Il prend pour exemple St Pierre de Rome, l'architecture de Gaudi à Barcelone qui est selon lui « l'expression du mouvement vitaliste » ou encore celle de ses écoles d'art de La Havane qui expriment « le moment d'une révolution et la tradition noire de Cuba ». De celles-ci, il dégage *les images superposées*, c'est-à-dire les symboles et la *tradition* pensée comme une *tradition* reconstruite et réinventée. De fait, quatre aspects de sa théorie, le *contenu immédiat,* le *contenu médiat*, l'i*mage superposée*, la *tradition* sont énoncés et explicités à ce stade. Selon l'architecte, ces quatre aspects du *contenu* nécessitent de la part des architectes d'avoir une certaine culture dont il regrette « le manque chez certains, « incapables d'exprimer un problème de leur époque » en raison d' « une formation pauvre ».

---

[193] Ricardo Porro, « Forme et contenu de l'architecture » in *Les besoins fonctionnels de l'homme : Séminaire n° 2, marquage et appropriation de l'espace* », RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, 14-15 décembre 1968, pp.43-50. Les citations suivantes sont issues de la même source.

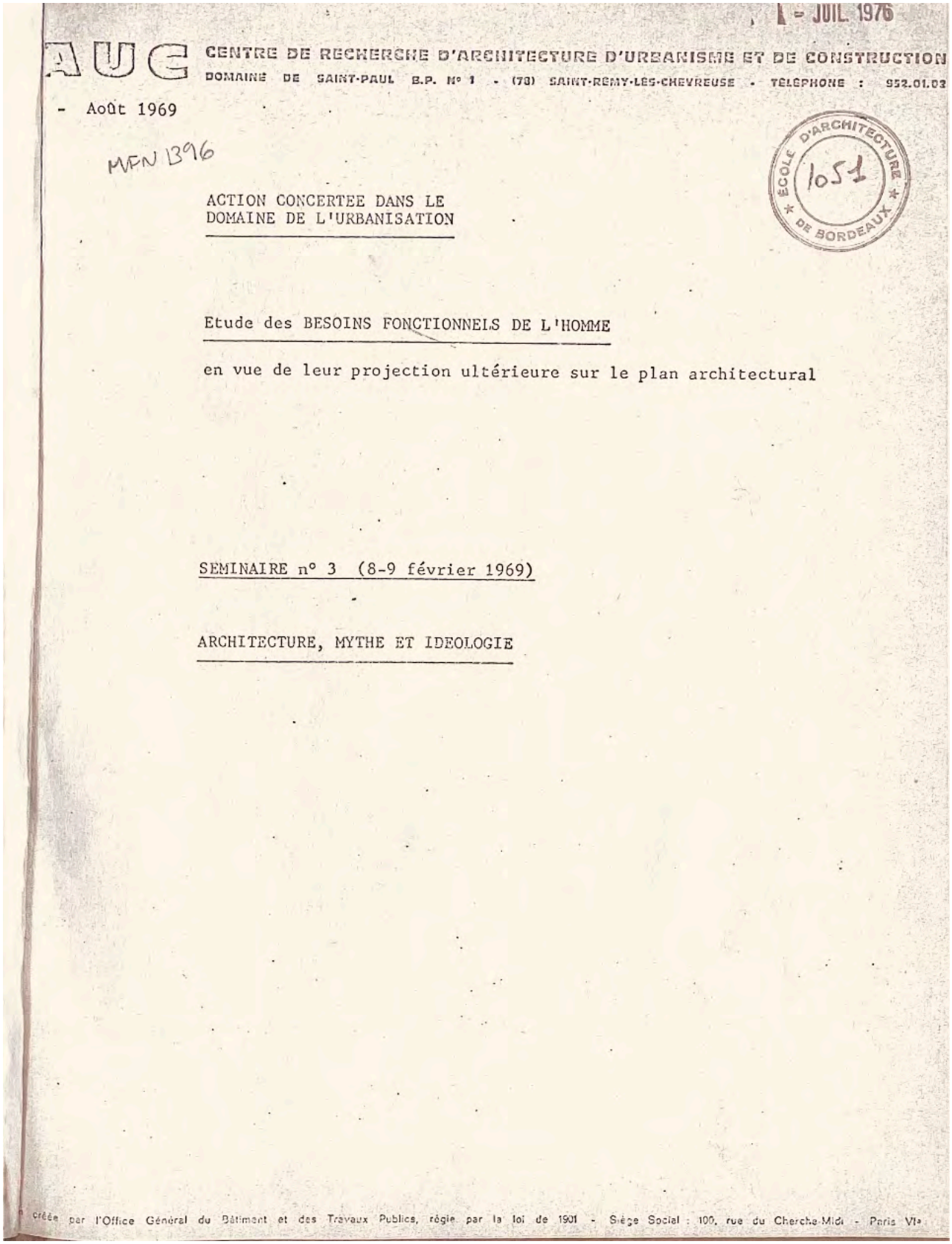
[194] En réalité, Hegel dit: « Le Beau se définit comme la manifestation sensible de l'Idée », in G.W.F Hegel, *Esthétique*, Éditions Champs Flammarion, premier volume, p. 160.

[195] Ricardo Porro, « Forme et contenu de l'architecture » , *op.cit,* p. 43.

Le débat qui suit cette intervention permet à Henri Lefevre de souligner qu'il est question dans la communication de Ricardo Porro du problème de la sémiologie des signes non verbaux. Lefevre avance le fait qu' « il n'y a pas tellement longtemps, l'on ne pouvait pas parler de *contenu* au nom duquel on se faisait taxer de passéiste ». Il existait selon lui « un terrorisme, un fétichisme de la *forme* ». Henri Raymond admet que, même en l'absence de contenu, il subsiste une « virtualité d'expression » mais qu'il est permis de se demander si « l'architecture est elle-même un discours » ou encore si « une parole doit lui être ajoutée ». Chez Ricardo Porro, l'expression architecturale est entendue comme porteuse d'un discours idéologique. L'architecture y est vue comme une critique de la société et porteuse de messages. L'expression et par conséquent la communication seraient pour Porro une nécessité et un besoin fonctionnel essentiel pour l'homme et la qualité de cette expression un moyen d'y pourvoir. Étant en train de projeter sa Maison de la Culture à Paris, il avance que « l'architecte doit choisir entre des images possibles et impossibles » et que « les espaces entrent dans un cadre significatif ». Le film *Blow Up* d'Antonioni, dont il s'est inspiré pour sa Maison de la Culture, montre « l'impossibilité moderne d'appréhender immédiatement la réalité ». Désirant exprimer cette idée, Il a pensé ses espaces avec un *contenu*. L'artiste est « un thermomètre qui indique la température de ce qui se passe dans une atmosphère donnée, l'expression de l'atmosphère pesante du fascisme par exemple ». Il montre ainsi qu'il applique sa théorie à sa propre pratique architecturale. D'une théorie interprétative issue de l'Histoire de l'Art allemande, Ricardo Porro met en place les conditions de possibilité d'un projet.

Le Docteur Pierre Burgard[196] résume l'intervention de Ricardo Porro par les expressions « expérience visionnaire et jaillissement intellectuel » qui montrent « l'apparition de l'inconscient ». Le docteur Leroy qui se demande dans quelle mesure le symbole permet la communication conclut le débat en considérant que les besoins pratiques, technologiques, économiques, esthétiques demandent à être hiérarchisés et admet qu'au-delà des contraintes existe l'expression. Qu'il s'agisse de la construction de logements ou de monuments, Dameron considère que « ce travail pluridisciplinaire rend service à ceux qui sont responsables de sa réalisation ». Il rappelle que ce qui intéresse en particulier les participants est « le logement social qu'il faut situer au niveau de l'homme », « sur la matière humaine qui a le plus besoin des participants psychologues, sociologues et architectes ».

196 Le Docteur Pierre Burgard a été psychiatre à l'hôpital Sainte-Anne. Il a publié l'ouvrage sur Antonin Artaud *Le comédien et son double, Théâtre et psychose,* Antonin Artaud, p. 159–182, Paris, Stock, 1970.



1 - JUIL. 1976

AUC CENTRE DE RECHERCHE D'ARCHITECTURE D'URBANISME ET DE CONSTRUCTION

DOMAINE DE SAINT-PAUL B.P. N° 1 - (78) SAINT-REMY-LES-CHEVREUSE - TELEPHONE : 952.01.03

- Août 1969

MFN 1396

ÉCOLE D'ARCHITECTURE 1051 DE BORDEAUX

ACTION CONCERTEE DANS LE
DOMAINE DE L'URBANISATION

Etude des BESOINS FONCTIONNELS DE L'HOMME

en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural

SEMINAIRE n° 3 (8-9 février 1969)

ARCHITECTURE, MYTHE ET IDEOLOGIE

créée par l'Office Général du Bâtiment et des Travaux Publics, régie par la loi de 1901 - Siège Social : 100, rue du Cherche-Midi - Paris VI

FIG 34 : Première de couverture du Rapport de Recherche du RAUC intitulé « Étude des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : Architecture, mythe et idéologie», séminaire du 8 et 8 février 1969. Source : École d'Architecture de Bordeaux.

S O M M A I R E

Pages

- METHODOLOGIE D'EXPERIMENTATION EN ARCHITECTURE
  Monsieur Claude GENZLING, Architecte 2

Discussion 9

- SIGNIFICATION EN ARCHITECTURE
  M. Ricardo PORRO, Chef d'Atelier à l'Ecole Spéciale d'Architecture 18

Débat 31

- HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET IDEOLOGIE
  Monsieur Bernard HUET, Architecte 47

Débat 57

- ANALYSE DU LANGAGE DE L'ARCHITECTE - ETUDE DE CAS
  Mme Marion SEGAUD, Sociologue chargée de Recherche au R.A.U.C. 67

Débat 86

- INSTITUTIONS URBAINES ET IDEOLOGIE
  Melle CLAVEL, Assistante de Sociologie à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 93

Débat 102

- ESPACE ET IDEOLOGIE
  M. Henri LEFEBVRE, Professeur de Sociologie à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 110

Débat 116

- ARCHITECTURE ET IMAGE DE LA VIE
  Monsieur A. KOPP, Architecte 126

Débat 137

- IDEOLOGIE ET PRATIQUE EN URBANISME - ETUDE DE CAS
  M. Henri COING, Chargé de Recherche au Groupe de Sociologie urbaine de Lyon 147

-oOo-

FIG 35 : Sommaire du Rapport de Recherche du RAUC intitulé « Étude des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : Architecture, mythe et idéologie», séminaire du 8 et 9 février 1969. Source : École d'Architecture de Bordeaux.

III.III Phénoménologie et sémiologie : *du Mythe de l'Industrie*[197] au *Mythe de la Vie*

> En somme, il s'agit de vous demander si votre discours est idéologique,
> théorique, esthétique, éthique…ou diable sait quoi…
>
> Henri Lefevre à Ricardo Porro

Le deuxième séminaire auquel participe Ricardo Porro se déroule cette fois-ci en février 1969. Il porte sur le thème « Architecture, Mythe et Idéologie » [FIG 34]. Son intervention s'intitule « Signification en architecture [198] » [FIG 35]. L'objectif de la première était d'évoquer les problèmes de *contenu* en architecture, notamment des *contenus immédiat* et *médiat* dont il a précisé les définitions. Ricardo Porro privilégie la question de la signification : l'architecture doit être projetée en fonction d'idées en sus « de toute préoccupation technique et géométrique pure ». Le véritable problème qu'il se pose est d'enrichir la vie de l'homme en faisant passer un message au travers de l'architecture.

Son intervention confirme son engagement théorique qui consiste en une approche phénoménologique : l'observation, la description, l'attribution d'une signification donnée aux formes architecturales à partir de la conscience qu'il en a et depuis un contexte artistique, sociale et politique. Cette approche lui permet d'esquisser une *Histoire critique de l'architecture* depuis le dix-neuvième siècle et la révolution industrielle et depuis l'application de sa théorie des *contenus*. La phénoménologie, « la science générale des essences » selon Husserl a pour mot d'ordre « un retour aux choses mêmes », « les modes de l'apparaître », « l'objet dans son comment ». Chez Heidegger, le phénomène est le manifeste. Porro souligne les points de rupture en architecture et montre comment le mythe de l'Absolu, le mythe de l'industrie et le mythe de la vie se manifestent tour à tour. Sans doute emploie-t-il ces termes du fait de la présence du sémiologue Roland Barthes aux séminaires ou peut-être a-t-il lu l'article d'Henri Raymond, « L'Industrie, comme mythe et puissance sociale ».

Henri Lefevre et Henri Raymond tentent lors de ce séminaire d'aider Ricardo Porro à situer son approche et à la définir. Anatole Kopp montre la nécessité d'affiner la théorie et les concepts énoncés par Ricardo Porro. Quant à Bernard Huet, il s'inscrit contre cette pensée [199]. Lefevre conçoit que ce débat cerne la crise de l'architecture et de l'urbanisme de l'époque. Ce qui l'a frappé après avoir observé les projets en détail du Concours International de Cannes – auquel était présent Ricardo Porro également –, « c'est le vide et l'incapacité des architectes-urbanistes à traduire au bout de leur crayon un certain nombre d'exigences d'ordre théorique » et que lors de ce débat, il lui semble que les participants commencent à avoir une conscience plus aigüe du problème sans pouvoir encore franchir le seuil qui

---

[197] Voir à ce sujet l'article d'Henri Raymond, « L'industrie comme mythe et puissance sociale », Revue *Esprit*, n°266, octobre 1958, pp. 367-380.

[198] Ricardo Porro, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, pp.18-46. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[199] Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, p. 31.

sépare l'exigence de l'exécution. Il recommande à Ricardo Porro « de lire et de relire » l'ouvrage *l'Esthétique* d'Hegel dont « l'armature de la pensée est une analyse dialectique ». Ricardo Porro puise en effet chez Hegel qui dit que « l'idéal de l'art est de manifester sous une forme sensible et adéquate le contenu (une idée) qui constitue le fond des choses [200]». Lefevre lui propose de s'interroger sur le « curieux devenir significatif de la colonne », comment « elle est devenue la colonne de la Bourse et ensuite la colonne au service du Peuple » avec Lénine ce qui est une « catastrophe » selon le sociologue. Lefevre oriente Porro vers une analyse dialectique plus fine de la *forme* et du *contenu* mais Porro réaffirme la spécificité de l'architecture: « les hommes de grande culture connaissent les expériences du langage et du structuralisme mais ont des difficultés à parler de l'architecture moderne en tant qu'espace fonctionnel et entré dans la vie pratique ». Ce ne serait pas « l'ornement, la colonne en soi » qui serait importante mais « son rapport avec les murs, le plancher, le toit ». L'espace, selon Porro, rendrait compte du *contenu.* À cette occasion, Porro rend hommage à Anatole Kopp et à son « livre admirable [201]» et avance qu'au début de la Révolution russe s'est développée une architecture « d'un dynamisme, d'une violence extraordinaire » , « beaucoup plus expressive du monde de Lénine » que ce qui aurait été réalisé après, avec « un retour en arrière romantique « qui donnait « un cadre bourgeois à une révolution qui ne l'était pas ».

Henri Lefevre se demande si Ricardo Porro n'a parlé que des oeuvres d'Art et s'il faut distinguer ce qui est courant de ce qui est exceptionnel et si ce séminaire n'est pas le lieu et le moment d'introduire une notion nouvelle. Les révolutionnaires ont créer la notion de « condensateur social » en Union Soviétique. L' Architecture entraîne « des cristallisations, des précipitations pour ainsi dire, des rapports sociaux dans une société déterminée ». Il s'agit de compléter cette notion par celle de « l'Architecte comme échangeur social dans un sens presque parallèle à celui d'échangeur routier ». Il sert de transition, de pont, de passage entre les différentes structures et institutions sociales existantes. Porro répond qu'il ne s'est contenté dans son intervention que de montrer « l'évolution depuis la Révolution industrielle et à constater la crise actuelle, sans proposer d'issues ». Selon lui, l'Architecte essaierait de satisfaire « toutes sortes de besoins, fonctionnels, mythologiques, psychologiques, techniques, etc… et serait brimé par toutes sortes d'impossibilités venant de la structure sociale ». Lefevre avance qu'en prenant des notes lors de l'intervention de Ricardo Porro, il avait écrit « L'ennui et la nuit »[202] et demande à Ricardo Porro si son discours est « idéologique, théorique, esthétique, éthique ou le diable sait quoi ». Porro ajoute qu'il ne néglige pas l'aspect fonctionnel qui est également abordé dans les aspects de sa théorie du contenu (*le contenu immédiat*) mais il précise que la façon dont il est traité qui est

---

[200] Hegel, *Esthétique,* trad. de C. Bénard revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Le Livre de Poche, Paris, 1997, vol. I, p. 748.

[201] Il s'agit de l'ouvrage *Ville et révolution : architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, Paris, Éditions Anthropos, janvier 1967.

[202] Henri Lefevre, *op.cit.* p. 45.

très importante. Henri Lefevre clôt le débat en disant que le contenu de Ricardo Porro est finalement à la fois « esthétique, social et poétique ». Celui-ci ne le contredit pas.

Henri Raymond comprend l'intervention de Porro comme une invitation à réfléchir sur la manière dont le message serait transmis, pose les questions de savoir « si l'architecte est là pour transmettre un message d'Architecture » et « à qui s'adresse ce message »[203]. Selon lui, l'Architecte à travers les significations qu'il transmet, « vise toujours un certain public » qui est à son avis « le moins fait pour le recevoir ». Il lui semble que l'Architecture de Gaudi est « accessible à un public non cultivé plus qu'à un public - dit cultivé - » et que l'on peut distinguer « le message de l'Architecte, le message de l'Architecture et le public ». L'architecture étant entrée dans la vie pratique, elle transmet « des messages complètement différents mais dont elle n'a pas tout à fait conscience ». Raymond avance qu' « un HLM n'est pas un message » ou plutôt son architecture contiendrait « un message déjà redondant ». Il se pose alors cette question : « pourquoi n'y a-t-il plus de message? ». Pour lui, l'Architecte vise une transformation, une amélioration sociale. et espère que cette étude servira dans la perspective de la réforme de l'enseignement de l'Architecture. Les architectes ont pu lors de ce séminaire « manifester leur personnalité ». Porro reconnait que certains messages sont complexes pour pouvoir être transmis. Le problème qu'il se pose n'est pas « de savoir combien de personnes vont comprendre les messages mais « ce que l'architecte est en train de donner à ces personnes ». En Architecture, « la forme entre dans une routine » et « la signification se perd chez la plupart des Architectes « embourgeoisés » qui ne font plus d'investigation, ne s'efforcent plus de faire passer de nouveaux contenus ». La forme selon Porro « fait vibrer un contenu ». « L' Art étant l'expression sensible de l'idée selon Hegel », il est possible selon lui « de recevoir cette expression sensible sans en percevoir tous les *contenus ».* Le public peut ressentir « un mystère, une vibration indicible », qui constitue une façon de finaliser, « de faire ronde » l'oeuvre d'art. Ainsi, le grand public peut atteindre un certain niveau de signification. Il comprend la dialectique *forme et contenu* (transmission volontaire d'une idée, expression de cette idée, par une image, une forme symbolique, depuis une tradition culturelle revisitée) initiée par l'architecte comme gage de la qualité d'une oeuvre.

Henri Raymond[204] pense que l'on est mis en présence du discours de Ricardo Porro en ignorant les parties et ce pour quoi il veut se donner. Porro avance qu'il s'est contenté de montrer « l'évolution depuis la Révolution industrielle et de constater la crise actuelle, sans proposer d'issues ». Selon Raymond, un des mérites de l'intervention de Porro est de « dessiner une phénoménologie de la conscience architecturale qui présente les rapports de cette conscience avec le développement pictural ». Jean-Marie Léon[205], étudiant de Ricardo Porro, considère que dans la discussion le message a été senti de manières différentes. Il se réfère à deux ouvrages publiés respectivement en 1967 et 1968 en France,

---

[203] Henri Raymond, Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, p. 32.

[204] Henri Raymond, *op.cit*, p. 38.

[205] Jean-Marie Léon, *op.cit,* p. 39.

celui d'Erwin Panofsky, *L'Architecture gothique et la Pensée scholastique*[206] puis celui de Jean Baudrillard[207], *Le Système des objets.* Le premier ouvrage évoque l'idée de l'architecture comme étant la concrétisation d'une certaine pensée à un certain moment et de son évolution. C'est ici que se situe le discours de Ricardo Porro. Dans le second ouvrage, Baudrillard montre que les objets sont investis par les gens qui les voient et les utilisent, de phénomènes culturels et de significations. Ceci l'amène à dire que l'Architecte a obligatoirement à prendre en considération le fait que ce qu'il fera aura une signification.

Anatole Kopp[208] visiblement proche de Porro, frappé par l'usage que celui-ci fait lors de son intervention des mêmes mots et des mêmes notions théoriques, lui propose d'affiner sa théorie en préconisant « de ne plus se référer à un fil conducteur de spécialiste pour faire comprendre ces messages » mais davantage en « expérimentant les différents rapports, en mélangeant les courants, en allongeant les différentes expressions des notions ». Il parvient à déconstruire certaines idées émises par Ricardo Porro par exemple en faisant référence à l'intrusion du verre qui aurait changé le rapport intérieur-extérieur selon Porro « alors que les époques anciennes ont montré une transparence des colonnades, des balcons » et que « la villa Savoye montre également un rapport intérieur-extérieur moins clair que les colonnades italiennes ». D'autre part, Kopp pense que l'architecte transmet des messages « à travers des oeuvres exceptionnelles et uniques ». Il se demande « si c'est dans une démarche consciente » et « s'il reste des écrits pour le prouver ». Il avance qu'il est en effet facile de prêter des idées à l'architecte qui n'existent pas. Kopp ne pense pas que les HLM transmettent un message, mais par contre qu'elles démontrent une certaine culture de la société. Il pense qu'il faut davantage chercher plutôt dans le sens d'une démonstration que dans la transmission volontaire d'un message où l'oeuvre d'architecture est assimilée à l'oeuvre d' Art qui est d'une tout autre nature. Il considère que « ce n'est pas un hasard si Panofsky a pris comme sujet l'architecture religieuse au Moyen-âge, donc une architecture qui contribue à transmettre une idée mais « c'est exceptionnel », ce n'est pas l'essentiel du problème « à la différence de la littérature et de la sculpture ». Ricardo Porro définit *a contrario* l'architecture comme étant une oeuvre d'Art qui transmet un message comme le font les Arts littéraires et plastiques.

L'intervention de Kopp[209] intitulée « Architecture et image de la vie » concerne l'image d'un mode de vie que l'architecte créerait consciemment. Il convoque les utopistes, Fourier, Campanella, Platon qui sont allés de la critique de la société à la proposition d'une société nouvelle, puis à la description d'un cadre de vie et avance qu' « aucun d'eux n'était architecte » et que « pour atteindre cette image de vie, il faut attendre Ledoux avec les Salines de Chaux commandées par Louis XV ». L'industrie naissante doit à l'époque améliorer le sort du pauvre. Cependant, il semble que pour lui,

---

206 Erwin Panofsky, *L'Architecture gothique et la pensée scolastique,* Éditions de Minuit, 1967.

207 Jean Baudrillard, *Le système des objets ,* Éditions Gallimard, 1968.

208 Anatole Kopp, « Architecture et image de la vie », Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, pp. 126-147.

209 Anatole Kopp, *id.* p.36.

l'image de vie ne se dégage pas des éléments architecturaux « mais uniquement des intentions qu'elle exprime par le plan d'ensemble et par ses commentaires ». Il convoque l'exemple du Kibboutz en Israel ou les quartiers nouveaux à Alger dont la prise en charge lui a été donnée par le président Ben Bella en 1962. Des inscriptions avaient été nécessaires afin d'être sûr que son intention soit bien comprise. Pour le groupe scolaire Karl Marx à Villejuif, des inscriptions ont également été portées sur les murs. Kopp avance que « le langage écrit a été préféré au langage des formes ». Le Corbusier a gravé la référence à son échelle de dimensionnement, le Modulor, à la Cité Radieuse, de manière à ce que cela soit clair. Les architectes modernes feraient tous la même analyse de la situation de l'architecture et de l'urbanisme, « le constat de la rupture avec l'harmonie » et pourtant, selon Kopp « ni Ledoux, ni Campanella, ni Fourier n'auraient témoigné de cette harmonie ». La ville serait « le désordre, la contrainte, la contradiction ». Engels et Marx auraient montré que « ce constat de désordre n'apporterait qu'une réponse à la classe dominante, la bourgeoisie ». L'image de vie de ces architectes serait celle d'une vie ordonnée et saine mais pour une part correspondrait à des raisons de ségrégation. Certains comme Le Corbusier auraient oublié que « ce n'est pas parce que l'architecture est mauvaise que les besoins ne sont pas satisfaits ». De leurs analyses, « les notions de classes et de lutte de classes seraient absentes. L'image de vie qu'ils imaginent ne peut être qu' « utopie ou dans le meilleur des cas, un jouet coûteux pour des privilégiés ».

L'apport de Le Corbusier à la transformation du monde de vie resterait selon lui essentiellement théorique. Kopp a l'impression d'un grand gâchis pour cette période. Si l'on considère la Révolution socialiste en Russie, « l'avant-garde aurait eu une image de vie ». Les architectes russes ont du imaginer « une société dans laquelle la femme ne serait plus une esclave domestique mais une travailleuse » et où « l'homme travaillerait par goût avec une vie sociale et militante intense ». La vie familiale se bornerait uniquement « sur les sentiments et pas sur la propriété ». Il n'y aurait plus de « contradiction entre ville et campagne » ni de « division entre travail intellectuel et travail manuel ». Kopp renvoie à l'ouvrage *L'ABC du communisme* de Boukharine et Preobrajenski. Il aborde le concept de « condensateur social », outil qui projette l'image de vie inventé par Moïse Guinzbourg. Ces « condensateurs sociaux » sont des lieux construits qui participent à la transformation de l'homme. Ce sont « le club ouvrier, l'usine, le logement, la maison-commune *(Dom-Koma*) et enfin la ville ». Il en existe peu de réalisations mais celles-ci ont une valeur d'exemple, comme les bâtiments de Konstantin Melnikov qui construit avant tout des clubs ouvriers, la maison-commune de Narkomfin de Moïse Guinzbourg.

Kopp considère que pour les étudiants en architecture de sa génération, il y avait « confusion entre l'architecture moderne et le socialisme ». Dans les années 1930, l'architecture se traduisait « par une simplicité et un dépouillement dont on croyait qu'il était la marque de la société socialiste ». Dans le concours organisé pour le Palais des Soviets, tous les architectes modernes (Le Corbusier, Gropius, Guinzbourg) sont éliminés. L'architecture contemporaine devient familière puisque « quels que soient le pays, la société, l'architecture parle le même langage selon Kopp ». Les architectes des années 1920 avaient été sur la bonne voie pour trouver « un langage architectural adapté à l'image de vie qu'ils

poursuivaient ». L'abandon autoritaire de cette voie a fait perdre des décennies. Considérant que Porro l'a démontré, Kopp avance qu'il y a eu « substitution de l'image de vie des Bolcheviks de la première heure à celle des bureaucrates, proche de celle des bourgeois occidentaux » et que l'on ne peut tenter de transformer une image de vie « que lorsque la société elle-même en a fait son objectif » et que celle-ci s'exprime dans le langage architectural. Il cite Henri Lefevre qui avance que « seule la vie sociale, la *praxis*, dans sa capacité créatrice globale, possède un tel pouvoir ou ne le possède pas ». Or, cette dimension collective, même s'il l'a souhaitée à La Havane pour les Écoles d'Art, n'est pas présente dans le discours de Ricardo Porro et c'est sans nul doute une des causes qui ne lui ont pas permis de continuer à construire à Cuba.

L'intervention de Bernard Huet[210] peut être considérée comme un discours critique de la pensée panofskienne. De fait, elle est à mettre en confrontation avec celle de Ricardo Porro. Huet précise tout d'abord qu'il indique « des choses qui ne sont pas personnelles » et argue qu'il faut avant tout faire la différence entre « Architecture savante, Architecture populaire et Architecture spontanée ». L' Architecture savante selon lui transmet consciemment un message ou des significations. L' Architecture populaire, elle, transmet également des significations mais en se référant à des modèles. Une certaine permanence peut y être constatée » et « elle n'est pas un discours ». L' Architecture spontanée, elle, concerne « l'appropriation de l'espace limitée dans le temps ». Huet avance que son exposé ne concerne que l'Architecture savante, estime que « c'est la seule qui assure consciemment une idéologie et qu'elle est au service du pouvoir soit politique soit religieux ».

Huet poursuit en entamant une histoire des rapports entre architecture et idéologie au Moyen-âge, à la Renaissance, à l'âge baroque, aux dix-huitième, dix neuvième et vingtième siècles. Huet propose littéralement d'écrire « un contre-Panofsky », une histoire de l'idéologie de « l' Architecture Gothique ou scolastique et structure sociale ». D'autre part, il ne croit pas à « la crise de l'architecture » et ne croit pas « qu'un architecte puisse mettre en question la société ». Selon lui, les architectes doivent « repenser le problème de leur intervention en tant qu'intermédiaires d'une certaine demande idéologique ». Quoiqu'ils fassent, cette idéologie est selon Huet entièrement « incluse dans le contenu de leurs bâtiments ». Les activités qui s'y déroulent ne dépendent pas d'eux « pas plus que le système économique de financement ». L' Architecte « ne pourrait aller contre l'idéologie ». S'il n'en a pas conscience, celle-ci « passerait intégralement » et deviendrait comme la *Lever House* « un merveilleux poème à l'idéologie capitaliste ». Selon Huet, la seule chose qu'il est possible de faire lors de ce séminaire, c'est de « récupérer et d'organiser l'ensemble des significations qui appartiennent à chacun afin de commenter l'idéologie officielle ».

Les questionnements soulevés lors de ce séminaire sont fondamentaux puisqu'ils apportent un regard d'autres architectes-enseignants sur la pensée théorique de Ricardo Porro et la confronte aux penseurs contemporains. Le débat amène à réfléchir sur les besoins fonctionnels de l'homme dans

---

210 Bernard Huet, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969), pp. 47-56. Les citations suivantes sont de la même source.

l'espoir de parvenir à améliorer les conditions de l'habitat dans le logement social et tente de cerner la crise de l'architecture et de l'urbanisme de l'époque, sur laquelle les participants ne sont pas tous en accord. L'intervention de Ricardo Porro montre que sa pensée théorique balbutie et qu'il donne la primauté au langage de l'architecture, à l'expression architecturale et s'interroge sur les phénomènes qui ont conditionné les oeuvres architecturales, sous couvert d'une dialectique, la dialectique « *Forme* et *contenu* » depuis la pensée esthétique du philosophe Hegel. Henri Raymond définit clairement la démarche de Porro, tout au moins là où elle est parvenue en 1969 et argue que celui-ci développe « une phénoménologie de la conscience architecturale présentant le rapport de cette dernière avec le développement pictural [211]».

> Le malheur, c'est que pour l'instant, nous ne disposons que d'un discours, par exemple celui de Monsieur Porro, qui est une phénoménologie de la conscience architecturale, d'une architecture qui exprime son propre mouvement, sa propre division à l'intérieur de certaines idées, mais nous ne disposons pas d'éléments permettant de dire quelle est la pertinence sociale de cette architecture[212].

La question de la distinction entre le message de l'architecte, le message de l'architecture, le public, c'est-à-dire la question de l'*espace conçu*, l'*espace reçu*, l'*espace perçu* que Lefevre développera dans son ouvrage *La production de l'espace* en 1974, est posée. Quand est-il du logement social? Porro considère que toute architecture, y compris le logement social, doit être oeuvre d'art, langage, représentation d'un monde, spectacle monumental qui exprime des phénomènes culturels par des signes. L'objectif est pour lui d'éviter l'ennui du public, vise l'inutile qu'il conçoit comme primordial. Même si les messages qu'il souhaite transmettre ne sont pas toujours intelligibles, ll est possible selon lui de recevoir cette architecture de façon uniquement sensible. En effet, l'attention de l'architecte se porte sur le ressenti du public, ses sensations, avant toute perception intellectuelle. La pensée de Ricardo Porro distillée à l'occasion de ses conférences oscille ainsi entre « phénoménologie de l'esprit[213] » et « phénoménologie de la perception[214] ». Elle est focalisée sur les phénomènes qui conditionnent un projet, dans le cadre de son cours d'*Histoire critique* ou dans le cadre de son atelier. Quels sont les besoins fondamentaux de l'homme en matière d'habitat? La réponse de Ricardo Porro sonne comme un manifeste à l'utilité de l'inutile, la part expressionniste, cette part maudite de l'architecture fonctionnaliste. Chez lui, l'ennui nait de l'uniformité. Plus tard, en 1974, Ricardo Porro affinera sa théorie à l'occasion de Rencontres sur l'Histoire et la Théorie de l'Architecture organisées par le CORDA. Le sociologue Henri Raymond, lui, fondera un enseignement à UP8 aux côtés de Bernard Huet.

---

[211] Henri Raymond, *op.cit.* p. 39.

[212] Henri Raymond, *op.cit.* p. 62.

[213] Voir à ce sujet l'ouvrage du philosophe Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean Hyppolite, 2 vol., Aubier, 1939.

[214] Voir à ce sujet l'ouvrage du philosophe Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, NRF, Gallimard, 1945.

IV.I Pour une éthique sociale et une architecture spectacle : « offrir un monde poétique »

Quelques semaines après ces deux séminaires lors desquels sa pensée a été passée au crible par les sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond, un dossier dont le thème est « L'enseignement de l'architecture » est publié dans la revue *L' Architecture d 'Aujourd'hui* d'avril-mai 1969 [215] dont le rédacteur en chef est Marc Emery. Celui-ci pose une question en préambule : « Enseigner quelle architecture ? [216]» à laquelle il répond que l'architecture est « socialement et économiquement condamnée par des techniciens forts de leur savoir et de leur efficacité », qu'elle échappe aux définitions et « dont on ne sait si elle est art, technique, service ou commerce ». Cette architecture doit selon lui « exprimer une société en crise qui se cherche parfois violemment ». Elle ne peut plus se référer à un style, à une époque, à un matériau ou à une tradition, étant obligée de rejeter toute référence culturelle en ne répondant plus « qu'à des contingences techniques, financières ou politiques ». Elle est une architecture « dont la traduction matérielle est également un acte politique impliquant l'ensemble de la communauté » et prévient toute association « entre celui qui conçoit et celui qui réalise », « qui soumet la pratique à une codification corporative désuète ». Elle est également « une architecture discipline de synthèse qui doit maitriser toutes les techniques » quand chacune de ces techniques devient une science. Elle est un art d'organiser l'espace qui permet à l'architecte « de tout et rien projeter » et qui pour des raisons politiques et sociales « extrapole et multiplie mécaniquement ce qui était longtemps destiné à une minorité initiée ». Il clôt son préambule par cette question : peut-on vraiment enseigner l'architecture? et laisse le soin à d'autres architectes de répondre.

La réponse de Ricardo Porro[217] intitulée « Un enseignement de l'architecture » [FIG 36,37, 38,39]sonne comme un aveu : celui de la particularité de son enseignement parmi d'autres. Il va assoir son idée de l'enseignement de l'architecture en vue d'intégrer l'UP3 à la rentrée 1969, moment de sa création. Selon lui, l'enseignement de l'architecture ne peut être abordé « sans se poser la question de la signification de l'architecture et du rôle de l'architecte ». Porro rejoint Marc Emery en dénonçant une nouvelle fois « une crise de la créativité qui serait le résultat d'un appauvrissement de l'architecture ». Depuis Le Corbusier, Mies et Wright, il n'y a plus d'aussi grands architectes. En Europe, le niveau est plus élevé et on trouve souvent « sous forme académique un brutalisme corbuséen » mais en Finlande et en Suède, il n'y a pas de seconde génération de la carrure d'Aalto et d'Asplund.

---

[215] J.P Cousin, Y Pontoizeau, « Enseignement de l'Architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, pp. 1-104.

[216] Marc Emery, *op.cit*, p.3. Les citations suivantes sont issues de la même page.

[217] Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture «, *op.cit,* pp. 67-71. Les citations suivantes sont issues de la même source.

Il est impossible d'aborder le problème de la formation de l'architecte sans se poser au préalable celui de la signification de l'architecture, et du rôle de l'architecte. C'est peut-être très banal, mais jugeant de la qualité de la production actuelle dans le monde (et on n'a jamais tant construit), il semble bien que la crise de créativité soit le résultat d'un appauvrissement de la notion même d'architecture.

Les grands architectes de notre époque sont presque tous morts. Ceux qu'on appelle aujourd'hui « les grands » n'atteignent en général pas à la qualité d'un Wright, d'un Le Corbusier ou d'un Mies Van der Rohe. En Europe, le niveau moyen, comme en Suisse, paraît plus élevé : on y trouve souvent sous une forme académique un brutalisme corbusien. Cependant, ni la Finlande, ni la Suède n'ont produit de seconde génération d'architectes de la carrure d'Aalto ou d'Asplund. Les Anglais élaborent des variations corbusiennes, et « sortent » des architectes sans réel talent. En France malheureusement, le niveau n'est pas brillant, et depuis la mort de Corbu, l'architecture est en mauvaise posture. Dans les pays socialistes, où l'on pourrait innover, l'architecture subit un contrôle centralisé, et le résultat est franchement mauvais.

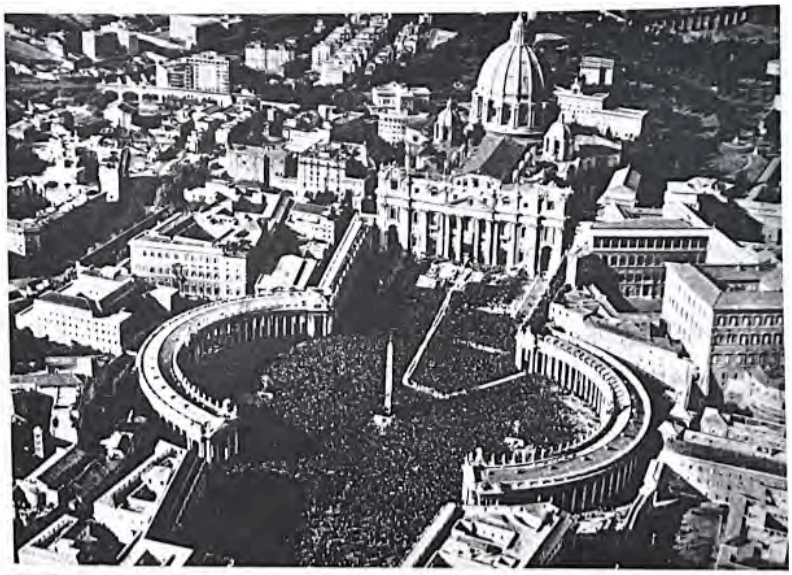
Le Etats-Unis et le Japon font exception, marqués par deux architectes, Louis Kahn et Kenzo Tange, de très bons architectes qui n'ont pourtant pas la classe de Le Corbusier ou de Wright.

On sent en général chez les architectes une impuissance à créer des symboles représentatifs du monde où ils vivent. L'architecture aujourd'hui n'introduit pas le spectateur dans un monde poétique, en est absent tout pouvoir d'évocation : l'Architecture est aussi spectacle et représentation. Evoquer, superposer aux espaces la richesse d'images susceptibles d'interprétations diverses est une caractéristique d'œuvre d'art.

Tout ceci ne supprime pas le problème fonctionnel ou constructif. La résolution correcte du problème fonctionnel est le point de départ, une condition nécessaire, mais non suffisante. Une technique constructive adéquate est également indispensable, subordonnée à la fonction et à la création poétique.

Place Saint-Pierre de Rome, on retrouve dans l'ouvrage du Bernin l'utilisation de la coupole de Michel-Ange et de la façade de Maderna comme représentations de la tête et du corps de l'Eglise, l'adjonction de la colonnade, comme des bras, faisant de toute la place un symbole de l'Eglise embrassant la Chrétienté. Le vitalisme de la fin du XIX° siècle et du début du XX° a trouvé également une expression architecturale : Guimard et Horta se servirent d'éléments végétaux. Gaudi créa dans la maison Battlo une espèce de monstre, la surface devenue la peau d'un reptile, la toiture une carapace. Ces exemples où, bien sûr, je ne me suis référé qu'à quelques aspects (partiels) d'images et de contenus très riches montrent bien comment toute œuvre d'art traduit par des formes des contenus actifs sur plusieurs plans à la fois.

Gunnar Asplund, dans le Crématoire du Cimetière Sud à Stockholm, a réellement posé l'architecture comme spectacle. Le site a un centre vers lequel le jeu des élévations conduit le visiteur depuis l'entrée. Là, le grand hall ouvert incline sa toiture vers un point





UN ENSEIGNEMENT DE L'ARCHITECTURE

RICARDO PORRO



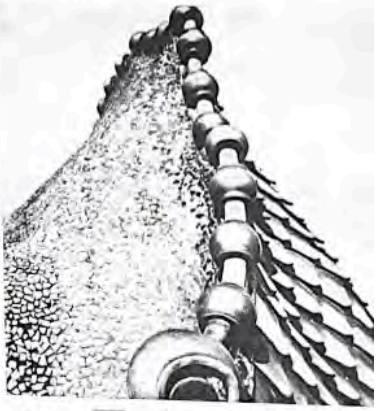




FIG 36 : Première page de l'article de Ricardo Porro sur sa conception de l'enseignement et sa proposition de *cursus*. Source: *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 67.

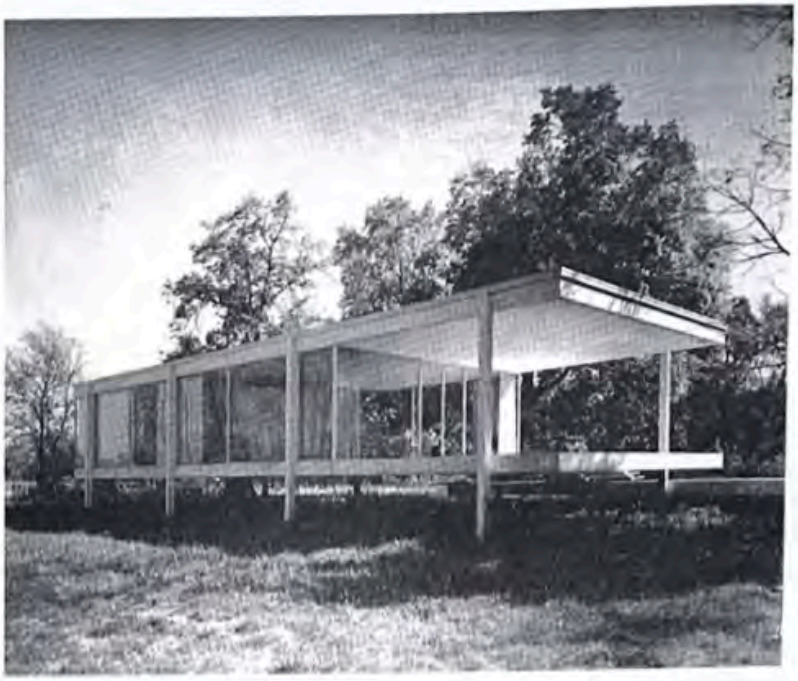
dans le patio où une sculpture figure un groupe d'êtres humains en ascension. Toute la composition converge en ce point, et devient le spectacle magnifique du passage de ce monde à l'autre.

Mies Van der Rohe conçoit un monde technologique d'une perfection platonique. Pour lui les éléments techniques réduits à un minimum doivent former un espace absolu. Ses bâtiments sont le spectacle de cette pureté pour ainsi dire idyllique.

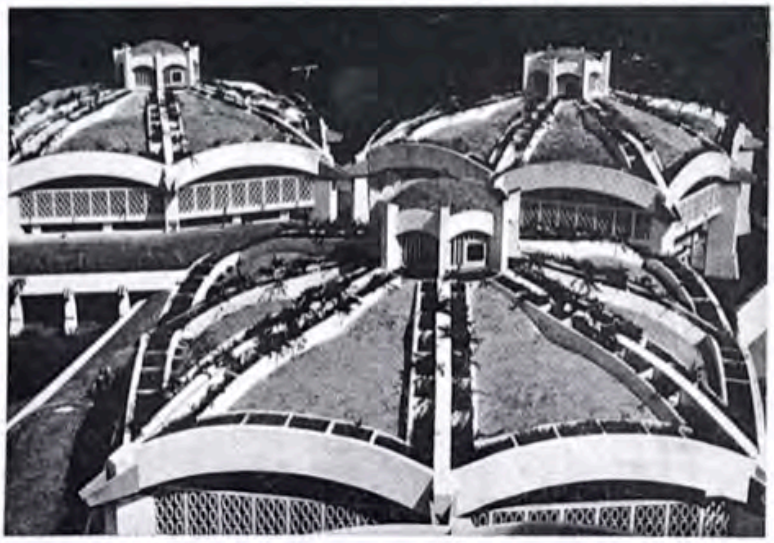
— Hegel : le Beau est « l'expression sensible de l'Idée ». Puisque le rôle de l'artiste est d'exprimer les grands problèmes spécifiques de son époque, reprenons cette formulation pour dire que l'art est l'expression sensible de l'idée.

L'unicité absolue des doctrines artistiques a pris fin avec le XIX° siècle. Les courants de pensée, les écoles scientifiques les plus diverses fournissent des théories partielles en abondance. L'art va les exprimer, et c'est une affluence de maîtres, une richesse formelle. Le XX° siècle compte en architecture des artistes aussi différents que Gaudi, Wright, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Rudolf Steiner. Chacun exprime des aspects et des directions différentes de son époque.

Aujourd'hui, ce ne sont pas les idées à exprimer qui manquent. Le monde a subi des transformations radicales depuis la fin de la seconde guerre mondiale, aussi radicales que celle qui marquèrent les deux premières révolutions industrielles. En sciences, la fission de l'atome a donné un sens nouveau à notre conception de la matière même. Le progrès technique crée de nouveaux instruments, qui, comme les ordinateurs, transforment la technique elle-même, jusqu'aux structures de l'économie. Dans ce qu'on appelle la société de consommation, l'objet devient omniprésent et agressif. Des moyens de transport d'une vitesse inconnue auparavant se généralisent, et l'homme sort des limites naturelles que le Créateur lui avaient assignées. Toutes les relations dans l'espace s'en trouvent bouleversées.







Dans le domaine de la politique, l'après-guerre a vu un tiers du monde changer de structures sociales : la Chine réalise une synthèse de sa culture millénaire et de la pensée marxiste d'origine occidentale. Partout dans le monde, dans les pays capitalistes comme dans les pays socialistes, la jeunesse se révolte et rejette la conception du monde qui lui est proposée.

Nous vivons tous les crises que traverse le monde, où qu'elles se produisent. A une époque de grandes découvertes techniques, nous vivons une atmosphère de crise continuelle, des « dix dernières minutes précédant le cataclysme ». Pour n'en mentionner que quelques-unes, Berlin, la Corée, les Caraïbes, le Viêt-Nam, le Moyen-Orient, l'invasion de la Tchécoslovaquie.

Ce monde a été ressenti par les peintres et les sculpteurs : Pollock a exprimé la matière en désintégration, le chaos environnant et celui qu'il porte en lui. Tapiès se sert d'une matière en décomposition, où des symboles éternels apparaissent dans des éraflures. La matière devenue énergie pure est exprimée par l'Op'art, chez Soto. De Kooning fait la peinture de la violence. Rauschenberg dit la crise de l'objet comme le Pop'Art le situe dans son agressivité. La nouvelle figuration réintroduit l'affirmation de l'homme dans l'art. Et on pourrait citer bien d'autres exemples.

Mais en architecture, sauf chez Wright, Le Corbusier et Mies Van der Rohe on ne trouve de visions autonomes et nouvelles. La plupart des architectes appliquent des principes connus, souvent ceux de Le Corbusier, vidés, banalisés. Des utopistes proposent fréquemment des dessins de villes : formalismes, structures à la Wachsmann où l'on suspend de petits corps géométriques, pyramides, cratères... Ce sont des solutions formelles, sans contenu. Il est également fait appel à des

FIG 37 : Suite de l'article. Source: *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 68.

question de la signification de l'architecture et du rôle de l'architecte ». Porro rejoint Marc Emery en dénonçant une nouvelle fois « une crise de la créativité qui serait le résultat d'un appauvrissement de l'architecture ». Depuis Le Corbusier, Mies et Wright, il n'y a plus d'aussi grands architectes. En Europe, le niveau est plus élevé et on trouve souvent « sous forme académique un brutalisme corbuséen » mais en Finlande et en Suède, il n'y a pas de seconde génération de la carrure d'Aalto et d'Asplund. Les anglais élaborent des variations corbuséennes et les français, depuis la mort de Le Corbusier, sont en mauvaise posture. Dans les pays socialistes, « l'architecture subit un contrôle centralisé dont le résultat est franchement mauvais ». Ricardo Porro argue que les États-Unis font exception avec les architectes Louis Kahn et Kenzo Tange.

Après ce constat personnel, il apporte une précision par rapport à son article de 1965, celle de la nécessité d'une architecture spectacle dont il donne la définition en dénonçant le fait que les architectes seraient « impuissants à créer des symboles représentatifs du monde qui les entoure ». Il précise que l'architecture « doit offrir au spectateur un monde poétique » et avoir un pouvoir d'évocation, qu'elle est aussi « spectacle et représentation » : « Évoquer, superposer aux espaces la richesse d'images susceptibles d'interprétations diverses » est « une caractéristique de l'oeuvre d'art ». Porro rappelle qu'il n'écarte évidemment pas « le problème fonctionnel et constructif » dont « la résolution correcte est le point de départ », « une condition nécessaire mais pas suffisante ». De fait, une technique constructive adéquate est indispensable, « subordonnée à la fonction et à la création poétique ». Il donne ensuite des exemples de projets architecturaux pour lesquels il ne se réfère « qu'à des aspects partiels d'images et de contenus très riches » qui selon lui montrent « comment toute oeuvre d'art traduit par des formes, des contenus actifs sur plusieurs plans à la fois » : la place Saint Pierre de Rome de Le Bernin et de Michel Ange, les travaux vitalistes de Guimard et d'Horta, l'architecture de Gaudi, Gunnar Asplund et son cimetière de Stockholm, architecture pensée selon Porro comme spectacle, Mies dont les bâtiments sont le spectacle d'une « perfection platonique » et d'une « pureté idyllique ». Chacun exprime des expressions des aspects et des directions différentes de son époque.

Conscient de la crise que traverse l'architecture et son enseignement, Ricardo Porro argue que le véritable art social est « celui qui exprime avec le plus de force le grand drame collectif ». Durant le projet des écoles d'art, il a en tête que l'architecture peut sauver l'homme. Ces bâtiments sont pensés comme l'expression fidèle d'un moment de révolution et plus encore d' « une architecture comprise comme spectacle ». Selon lui, c'est seulement en rendant à l'architecture sa fonction expressive qu'elle peut sortir de l'impasse où elle se trouve. L'architecture spectacle est vue par Ricardo Porro comme un acte engagé. Cependant, il considère qu'en France, on réagit contre l'enseignement de l'architecture de type beaux-Arts « pour attaquer l'architecture en lui substituant la sociologie ». Les deux tendances « sont erronées » selon lui. Il semble que Porro regrette que la sociologie prenne un peu trop de place et souhaite un enseignement de projet plus développé et adapté à la société. Il faut dire qu'il a hâte de « faire du projet » lui qui a déjà vécu une révolution et qui est arrivé en France en pleine crise de l'enseignement de l'architecture. Son engagement passe davantage par la création plastique entendue

comme moyen d'expression de la crise (et contre la crise) et le développement de la culture comme support de cette expression.

De fait, le cursus doit selon lui être partagé selon trois entités: la création, la technique et la culture dont il propose le tableau orientant les cinq années d'enseignement. Il réitère son souhait d'isoler la première année d'enseignement comme il l'avait déjà énoncé en 1965 et qui doit faire en sorte que l'étudiant embrasse l'étendue de son activité ultérieure, permettre de juger de la validité de son choix d'études et de ses aptitudes. Il s'agit d'en faire « un architecte-miniature » en l'introduisant de façon très simple et très concrète « aux problèmes et aux méthodes de l'architecture ». Porro insiste sur « la troisième dimension des travaux d'expression ». La partie création lors de cette première année comprend des « méthodes d'analyse données aux étudiants en en graduant les difficultés ». Ces analyses portent sur « la maison de leur choix en en déclinant les fonctions, le système de construction et l'esthétique, une étude de la circulation interne et la recherche d'une expression graphique et en maquette ».

Après l'analyse, il s'agit que l'étudiant procède à une « modification de cet espace en trois dimensions », en procédant à des dessins en trois dimensions et à la réalisation d'une maquette. Ensuite, les étudiants, par groupe de cinq, font l'étude d' « un lieu urbain d'une complexité limitée », par exemple, « une place dont ils procèdent à l'analyse de la fonction urbaine, à l'analyse esthétique » et dont il réalisent également la maquette. Individuellement cette fois-ci, ils y introduisent « un élément architectural qui modifie et améliore cet espace ». « Assistés des sociologues », un groupe de quinze étudiants analyse « un village, son urbanisme, son architecture, sa vie et sa culture ». Les étudiants présentent « les photographies réalisées, les différents croquis et plans effectués et enfin une maquette ». Enfin, l'étudiant doit concevoir « une habitation pour une personne de la communauté étudiée ».

Afin d'y parvenir, Ricardo Porro souligne l'importance de développer « une approche et une compréhension rationnelle de la réalité qui est préalable à toute conception ». Il propose une « série d'exercices qui peuvent apporter une aide à l'étudiant afin de dominer le problème tridimensionnel ». Celui-ci se familiarise avec « les compositions fermées d'éléments linéaires et les compositions ouvertes de volumes organiques », par une première étude d'un volume fermé « en en évaluant les dimensions et en en réalisant les plans et les coupes » et une seconde d'un volume ouvert – dont il donne pour exemple une place. Les étudiants apprennent « à réaliser des croquis et à maitriser les notions de dimension et d'échelle ». Puis, ils étudient « une rue, un paysage, et s'exercent également à des croquis rapides de modèles vivants en réalisant des ébauches, des études d'axes ». On retrouve ici dans la pratique de l'analyse que propose Ricardo Porro les principes fondamentaux de l'histoire de l'art wölffliniens, c'est-à-dire la compréhension des espaces linéaires et des espaces picturaux assimilés aux espaces classiques et baroques, application de la conférence donnée aux Beaux-Arts en 1967. La partie technique de l'enseignement de l'architecture est abordée par « l'étude des principes constructifs généraux ». Les mathématiques ne sont introduites « qu'à mesure de la nécessité de calcul de











théories sociales ou politiques pour justifier le formalisme ou la médiocrité. Mais les révolutions ne se font pas avec des poèmes ou des constructions — elles se font avec des fusils. Le véritable art social est celui qui exprime avec le plus de force le grand drame collectif.

Quand j'ai réalisé les écoles d'art de La Havane j'avais encore en tête que l'architecture pouvait transformer l'homme. Même si aujourd'hui je crois que ces écoles sont une des rares expressions (sinon la seule) d'un moment romantique, et assez éphémère, d'une révolution, elles n'ont pas pu changer leurs utilisateurs, qui continuent d'exister avec les mêmes défauts et vertus qu'auparavant. Ces bâtiments sont une expression fidèle, et plus, un exemple d'architecture comprise comme spectacle.

L'architecte est un technicien et un constructeur, mais c'est aussi un artiste. C'est seulement en rendant à l'architecture sa fonction expressive qu'elle pourra être sortie de l'impasse où elle se trouve actuellement.

Pour former un architecte, il faut donc former un homme de culture capable de comprendre le monde où il vit et lui donner le moyen d'exprimer par des formes nouvelles de nouveaux contenus. Nos écoles d'architecture ne fournissent que des aperçus très partiels des possibilités. En France par exemple, on réagit contre l'enseignement « Beaux-Arts », école formaliste, pour attaquer l'architecture et lui substituer la sociologie. Les deux tendances sont à mon avis erronées.

Il me semble donc que dans la formation de l'architecte on doive nettement séparer trois entités : sa culture générale, qui doit lui fournir les éléments ou les contenus de sa création, son éducation technique, qui doit lui donner les moyens, enfin et surtout sa formation d'artiste créateur.

D'autre part, il est essentiel d'isoler une première année du curriculum ; cette année doit permettre à un étudiant d'embrasser l'étendue de son champs d'activité ultérieur, de juger de la validité de son choix et de ses aptitudes. On en fera un architecte-miniature ; en lui donnant une vision microcosmique de l'architecture, en l'introduisant de façon extrêmement simplifiée aux problèmes et aux méthodes les plus généraux de l'architecture, et cependant de la façon la plus concrète : dans cet esprit en ce qui concerne les travaux d'expression, ils seront traités en trois dimensions, cet aspect primordial de l'architecture, l'évolution dans l'espace devant pour l'étudiant, prendre le pas sur tous les autres. L'activité « création » au cours de cette première année de répartit en trois catégories d'une part une série de travaux d'analyse et d'élaboration architecturale, des exercices de composition de l'espace, et enfin du dessin proprement dit. Pour la première série, il s'agit de fournir à l'étudiant des méthodes d'analyse lui permettant ensuite de réaliser ; les sujets pourraient se succéder comme suit, en graduant la difficulté :

1. Analyse de la maison de son choix : fonction, construction, esthétique — étude des réseaux de circulation interne, recherche d'une expression graphique — maquette.
2. Modification de cet espace considéré dans ses trois dimensions, plans, maquettes.
3. Par groupes de cinq étudiants, étude d'un lieu urbain d'une complexité limitée : une place de village — analyse en soi et dans sa fonction urbaine — analyse esthétique — maquette.
4. Individuellement cette fois, introduire dans cette place un élément architectural modifiant et améliorant l'espace.
5. Assistés de sociologues, des groupes de

69

FIG 38 : Suite de l'article. « Phénoménologie de la conscience architecturale » depuis ses rapports avec le développement pictural (l'expressionnisme abstrait, nouvelle figuration…). Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 69.

combinaison structurales élémentaires ». Ricardo Porro donne un exemple des travaux pratiques pouvant être donnés : « construire avec des éléments légers en nombre limité une structure capable de supporter une brique entre deux points d'appuis séparés de 0,50 m ». Enfin, l'enseignement de culture générale comporte « un cours d'*Histoire de la civilisation* fournissant l'assise d'un cours ultérieur d' *Histoire de l'Art »,* et enfin « un cours de *critique architecturale* ». Il s'agit selon Porro d'établir les liens inhérents à la peinture, à la sculpture et l'architecture au regard de leur historicité. Il avance alors qu'ainsi peut être dégagée « une véritable théorie de l'architecture, où les espaces sont traités par rapport à leur signification ».

La deuxième à la troisième année voient le développement de l'enseignement de première année « centrées sur un atelier vertical », la progression de l'enseignement technique étant adaptée « sur les besoins des élèves pour leurs travaux d'atelier ». Ricardo Porro propose que « soixante étudiants soient encadrés par quatre enseignants ». De la même façon, la méthode de travail est d'aller « du général au particulier », c'est-à-dire de considérer des éléments généraux jusqu'à arriver à des études individuelles. De fait, « des équipes de quatre étudiants peuvent être
constituées et traitent d'un problème d'urbanisme ». Chaque étudiant traite « un projet individuel intégré au travail collectif ». Les connaissances techniques, les sciences humaines comme la sociologie peuvent être enseignées « sous forme de conférences adaptées aux problèmes traités par les étudiants ». La partie création s'intéresse à « l'étude de l'espace en abordant les problèmes des plans et de la couleur ». La partie technique est augmentée d' « un cours de construction » et traite plus particulièrement des matériaux. La partie culture propose un cours d'*Histoire de la Civilisation* et d'*Histoire de l'Art* « sous l'angle précis du rapport de l'art et de la société dont il est issu ». La troisième année, « les étudiants traitent en détail les projets réalisés l'année précédente et procèdent aux plans d'exécution ». Ils commencent également à « pratiquer la peinture et la sculpture ». Ricardo Porro précise qu'un architecte doit pratiquer « toutes formes de création qui puissent lui permettre d'enrichir son langage ». La partie technique comprend « le prolongement du cours de structures et de celui de construction », la formation culturelle « les cours d'*Histoire de l'art* et des cours optionnels comme l'*Histoire de la Philosophie* ou encore l'*Histoire des sciences ».*

La quatrième année, l'atelier vertical est centré sur « l'aménagement intérieur et la conception de mobilier ». Un projet antérieur sert de base à ces études. Les étudiants doivent pouvoir réaliser leurs meubles « sur machines ». La partie technique est cette fois-ci « orientée vers les techniques industrielles de construction ». « La question de la lumière et de l'éclairage » est également abordée et enfin, « les questions de coût et de gestion ». La formation culturelle est axée sur « les problèmes actuels de la pensée et de l'art » et un « cours d'architecture contemporaine » parait à ce stade indispensable. Enfin, la cinquième année, tout en reprenant certains projets des années précédentes, permet de développer « l'architecture paysagiste ». La formation technique vise à « une spécialisation » et la formation culturelle s'achève avec un « cours d'*Histoire de l'architecture* ainsi que des cours optionnels pris à l'université ».

quinze vont analyser un village — vie, culture, habitudes — urbanisme — architecture : présentation de photos — plans — maquettes — croquis.

6. Ce dernier travail, individuel cette fois, consistera à concevoir une habitation pour une personne de la communauté étudiée.

Il importe de développer une approche et une compréhension rationnelle de la réalité préalable à une conception dans l'espace. A l'égard de celle-ci, il est proposé une série d'exercices permettant à l'étudiant de dominer le problème tridimensionnel :

— Avec des éléments linéaires, composition « close » de dimensions limitées — avec des éléments plans, composition « ouverte » — étude de volumes organiques — études de mobiles — trompe l'œil dans l'espace — etc...

En matière de dessin : apprentissage du croquis et acquisition de notions de dimensions et d'échelle.

1. Etude d'un volume fermé — évaluation visuelle des dimensions, tracé de plans et coupes.
2. Etude d'un volume ouvert (par exemple une place).
3. Une rue.
4. Un espace ouvert.
5. Un paysage.
6. Croquis rapides de modèles vivants :

— Ebauches, étude d'axes, étude des plans, étude « en transparence ».

Parallèlement dans la branche « technique » il sera fait un exposé très général des principes constructifs. Les mathématiques ne seront introduites qu'à mesure de la nécessité de calcul de combinaison structurales élémentaires.

Travaux pratiques de structures : par exemple construire avec des éléments légers en nombre limité une structure capable de supporter une brique entre deux points d'appui séparés de 0,50 m.

Le troisième volet de l'enseignement, soit la culture générale, comporterait d'une part un cours d'histoire de civilisation fournissant l'assise d'un cours ultérieur d'histoire de l'art, d'autre part, un cours de « critique architecturale ». Il s'agit d'établir les liens inhérents à la peinture, la sculpture et l'architecture au regard de leur historicité ; ainsi peut être dégagée une véritable théorie de l'architecture, où les espaces sont traités par rapport à leurs significations.

La suite de curriculum, de la deuxième à la cinquième année est le développement des éléments d'enseignement de la première année. Ce développement est centré sur un atelier vertical, la progression de l'enseignement proprement technique étant réglée sur les besoins des élèves pour leurs travaux d'atelier. Un atelier vertical pourrait comporter soixante élèves, encadrés par quatre enseignants. Comme au cours de la première année, un élément essentiel de la méthode est la considération des problèmes les plus généraux afin d'arriver à situer correctement les éléments d'études ou travaux individuels.

Dans cette optique, des équipes de quatre étudiants (un de chaque année) pourraient être constituées. Ces équipes traiteraient en premier lieu un sujet se rattachant à l'urbanisme, au début de l'année. Chaque étudiant traitant ensuite le reste de l'année des projets individuels accordés à son niveau et intégrés au travail collectif initial. De la même façon que pour les cours techniques de la première année, les connaissances techniques, l'urbanisme et la sociologie pourront être enseignés sous forme de conférences se rattachant directement aux problèmes traités par les élèves.

C'est seulement au cours de cette seconde année que l'étude de l'espace aborde les problèmes plans et la couleur.

Dans la branche « technique », le cours de structures prolonge celui de la première année de manière analogue. Mais il lui est adjoint un cours de construction qui vient concrétiser les thèmes généraux de la première année : ce cours traite plus particulièrement des matériaux.

Pour les disciplines « culturelles », sur la base du cours d'histoire des civilisations (ce dernier se poursuivant cette année) est ouverte l'histoire de l'art, sous l'angle précis du rapport de l'art et de la société dont il est issu.

Troisième année : le dessin d'exécution est abordé pour traiter dans le détail les projets faits l'année précédente en atelier.

Les étudiants commencent également à pratiquer peinture et sculpture (il est nécessaire qu'ils aient reçu auparavant la formation des années précédentes d'exercices de manipulation de l'espace). Je pense qu'un architecte doit pratiquer toutes formes de création qui peuvent lui permettre d'enrichir son langage.

Dans la branche « technique », le cours de construction est complété parallèlement au troisième et dernier cours de structures du curriculum.

La formation culturelle se poursuit au cours de l'histoire de l'art.

Elle est complétée par des cours à option comme l'histoire de la philosophie, ou l'histoire des sciences.

Quatrième année : l'atelier vertical s'occupera plus spécialement d'aménagement intérieur et de conception de mobilier. Autant que possible, c'est un projet antérieur qui servira de base à ces études. Parallèlement, les étudiants devraient pouvoir travailler sur machines à la réalisation de leurs projets.

Dans le domaine technique, il sera surtout question des techniques industrielles de construction ; on donnera aux étudiants des notions de coût et de gestion. L'utilisation de la lumière et les techniques d'éclairage feront aussi l'objet d'un cours spécialisé.

Formation culturelle : cours universitaires axés de préférence sur les problèmes de la pensée et de l'art actuels. La première année d'un cours d'architecture contemporaine paraît à ce stade indispensable.

Cinquième année : en atelier vertical, des travaux reprenant des projets précédents développeront un cours d'architecture paysagiste.

La formation technique vise alors à la spécialisation. La formation « culturelle » s'achève avec la fin du cours d'histoire de l'architecture, et les cours à options pris à l'université. Ce schéma ne semble pas applicable sans une intégration de l'enseignement de l'architecture à l'université. Il paraît possible d'établir des « passerelles » avec les formations parallèles d'ingénieur du bâtiment, et d'urbaniste. Toutefois un des points primordiaux est le rôle de la première année à la fois en vue d'une « auto-sélection » des élèves que comme moteur pédagogique imprimant une approche à notre avis rationnelle de la création architecturale et de ses conditions de réalisation.

Ricardo Porro

	1re Année	2e année	3e Année	4e Année	5e Année
CREATION	Projets	Ateliers verticaux d'architecture et d'urbanisme			
	Problèmes d'espace en 3 dimensions	Problèmes d'espace en 2 dimensions Couleur	Création libre (Peinture, Sculpture)		
	Dessin		Plan d'exécution Intérieurs et Meubles		Architecture Paysagiste
TECHNIQUE	Structures 1	Structures 2	Structures 3		
	Construction 1	Matériaux de construction	Construction 2	Problèmes de construction	Préfabrication
CULTURE	Histoire de la civilisation 1	Histoire de l'Art 1	Histoire de l'Art 2	Problèmes de la Pensée contemporaine	Problèmes de la Pensée contemporaine
	Critique architecturale	Histoire de la Civilisation 2	Histoire de la Philosophie ou Histoire des Sciences	Problèmes de l'Art et de l'architecture contemporains	Problèmes de l'Art et l'Arch. contemporains

FIG 39 : Suite de l'article. « Phénoménologie de la conscience architecturale » depuis ses rapports avec le développement pictural (l'expressionnisme abstrait, nouvelle figuration…). Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 69.

De fait, Ricardo Porro scinde le cursus entre trois pôles, celui de la création (architecture, urbanisme et meubles), celui de la culture (Histoire de l'art, des idées, de l'architecture) et enfin celui de la technique (structures, construction, matériaux, préfabrication) et propose un atelier vertical dès la deuxième année. Il insiste sur le rôle de la première année qu'il voit comme une auto-sélection des étudiants et comme moteur pédagogique imprimant une approche rationnelle de la création architecturale et de ses conditions de réalisation. Il conçoit l'approche des sociologues mais en conférences d'appui et enfin, il opte pour une intégration de l'enseignement de l'architecture à l'université. Il lui semble possible d'établir des passerelles avec des formations parallèles comme celle d'ingénieur en bâtiment ou encore celle d'urbaniste. À ce stade, il propose ce cursus d'enseignement du fait de sa future intégration de la nouvelle UP3 de Versailles.

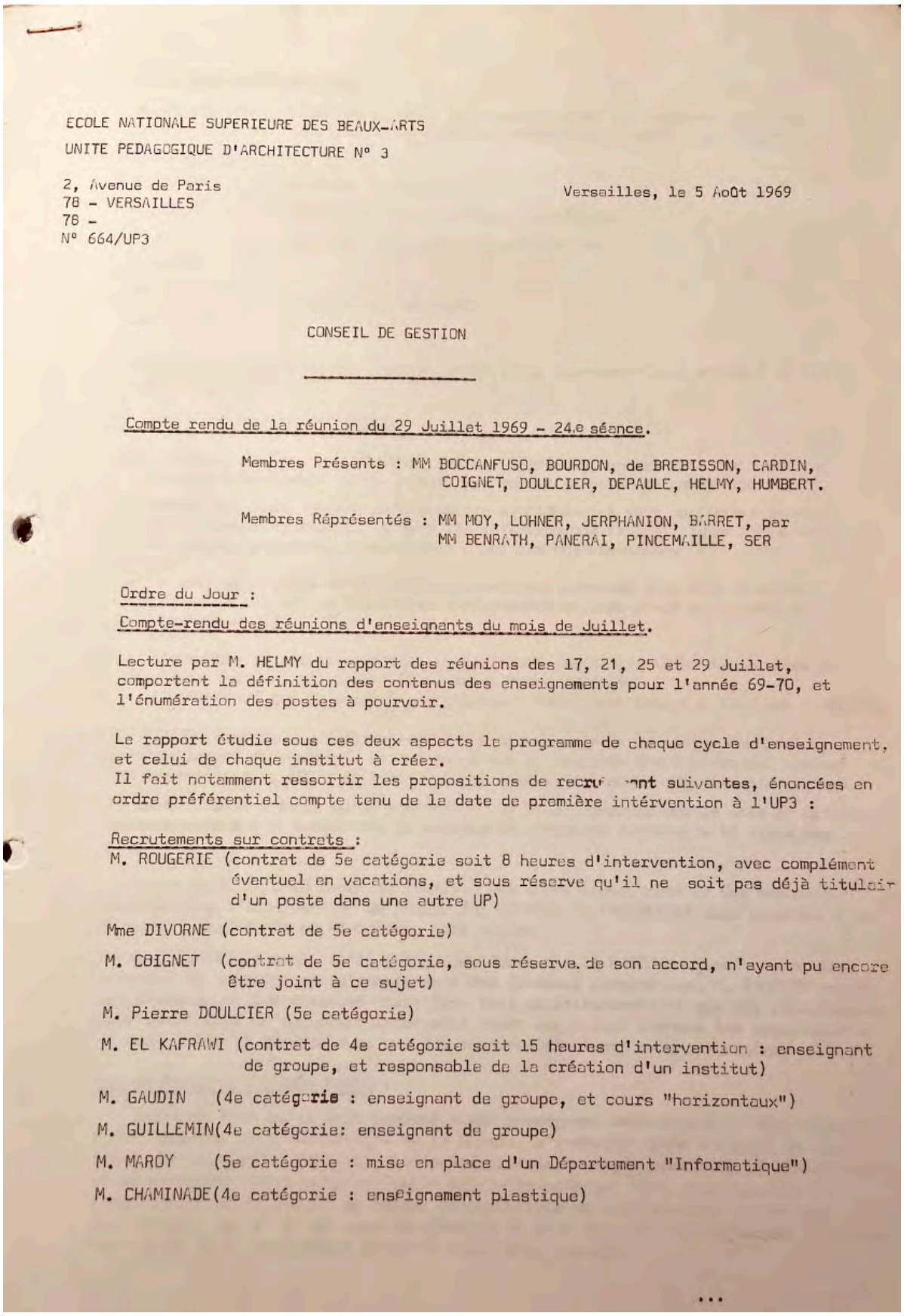
IV.II Ricardo Porro, spectateur et acteur des débuts d'UP3

L'année 1969 voit naître, après l'éclatement de l'École des Beaux-Arts, l'École de Versailles, l'UP3. Le compte-rendu du Conseil de gestion du 29 juillet 1969 [FIG 40] mentionne que Ricardo Porro y est recruté pour des vacations et pour y enseigner l'*Histoire critique de l'Architecture* [FIG 41]. Il rappelle son passé de praticien et d'enseignant et mentionne le programme qu'il propose, un cycle de conférences sur « Les significations en architecture ». Il intervient également du 27 février au 1 juillet 1970 en alternance avec l'architecte égyptien Mustapha Kamal El Kafrawi[218] sur *L'habitat en Amazonie,* un apport de l'exotisme étant préconisé dans le *cursus* pédagogique [FIG 42]. El Kafrawi a pour projet de créer un centre de l'architecture tropicale. Enfin, Porro donne un enseignement de troisième cycle dans un module intitulé *Archéo* couplé à des travaux dirigés. Jean Castex rappelle que « L'archéologie » était déjà enseignée aux Beaux-Arts par Pierre Lelièvre et Pierre Lavedan et que dans le cadre de la création d'UP3, il s'agissait de lier histoire et critique. La mention du module « Archéo » laisse déjà entrevoir une articulation chez Porro entre un apport théorique, le cours « Formes et contenus » avec un travail en rapport avec le cours dont la teneur n'est pas mentionnée. Le module comprenant l'apport de Porro offre deux autres possibilités, l'étude analytique d'un site construit et une étude personnelle suivie par un enseignant architecte. Interviennent dans ce module Philippe Panerai et Jean Castex qui vient de rentrer de son périple aux États-Unis. Henri Ser qui travaillera avec Porro plus tard sur une proposition de projets de logements ou encore Frédéric Benrath[219], plasticien, sont également ses

---

[218] L'égyptien Mustapha Kamal El Kafrawi est l'auteur d'un complexe universitaire au Qatar. Il a étudié dans l'atelier d'Arretche et a créé un Institut de recherche tropicale à l'UP3.

[219] Frédéric Benrath (1930-2007. Frédéric pour Friedrich Nietzsche et Benrath pour le château de Benrath) passionné par le romantisme allemand est un peintre français et décorateur de théâtre, proche de Michel Butor et de Iannis Xenakis. Son vrai nom est Philippe Gérard.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS
UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE N° 3

2, Avenue de Paris
78 - VERSAILLES
78 -
N° 664/UP3

Versailles, le 5 Août 1969

CONSEIL DE GESTION

Compte rendu de la réunion du 29 Juillet 1969 - 24e séance.

Membres Présents : MM BOCCANFUSO, BOURDON, de BREBISSON, CARDIN, COIGNET, DOULCIER, DEPAULE, HELMY, HUMBERT.

Membres Réprésentés : MM MOY, LOHNER, JERPHANION, BARRET, par MM BENRATH, PANERAI, PINCEMAILLE, SER

Ordre du Jour :

Compte-rendu des réunions d'enseignants du mois de Juillet.

Lecture par M. HELMY du rapport des réunions des 17, 21, 25 et 29 Juillet, comportant la définition des contenus des enseignements pour l'année 69-70, et l'énumération des postes à pourvoir.

Le rapport étudie sous ces deux aspects le programme de chaque cycle d'enseignement, et celui de chaque institut à créer.
Il fait notamment ressortir les propositions de recrutements suivantes, énoncées en ordre préférentiel compte tenu de la date de première intérvention à l'UP3 :

Recrutements sur contrats :

M. ROUGERIE (contrat de 5e catégorie soit 8 heures d'intervention, avec complément éventuel en vacations, et sous réserve qu'il ne soit pas déjà titulair d'un poste dans une autre UP)

Mme DIVORNE (contrat de 5e catégorie)

M. COIGNET (contrat de 5e catégorie, sous réserve de son accord, n'ayant pu encore être joint à ce sujet)

M. Pierre DOULCIER (5e catégorie)

M. EL KAFRAWI (contrat de 4e catégorie soit 15 heures d'intervention : enseignant de groupe, et responsable de la création d'un institut)

M. GAUDIN (4e catégorie : enseignant de groupe, et cours "horizontaux")

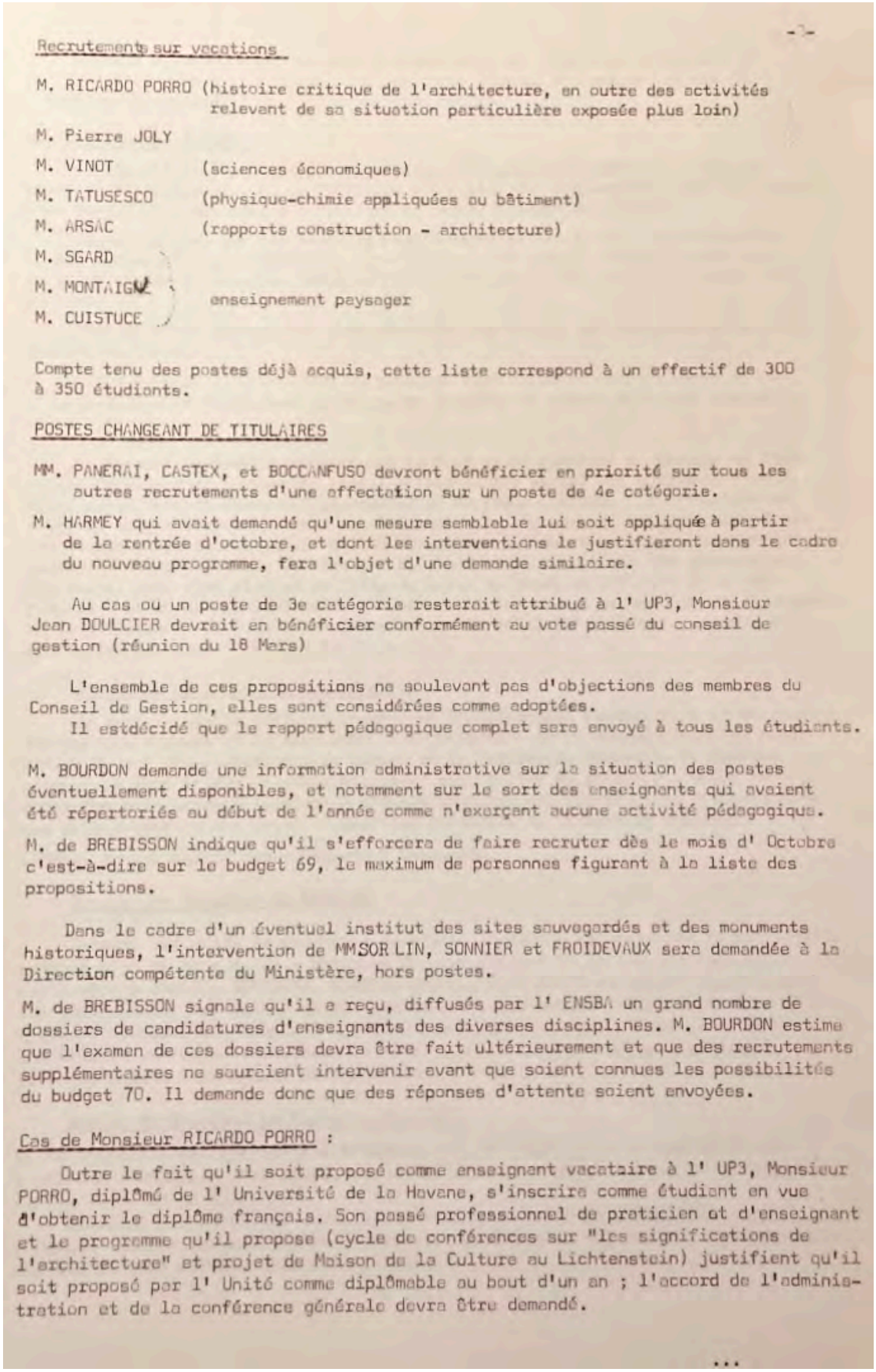
M. GUILLEMIN(4e catégorie: enseignant de groupe)

M. MAROY (5e catégorie : mise en place d'un Département "Informatique")

M. CHAMINADE(4e catégorie : enseignement plastique)

...

FIG 40 : Archives d'UP3. Versailles. Compte-rendu du conseil de gestion du 5 août 1969. Recrutements sur contrat. Source: Archives nationales côtes 20130145/1



Recrutements sur vacations

M. RICARDO PORRO (histoire critique de l'architecture, en outre des activités relevant de sa situation particulière exposée plus loin)
M. Pierre JOLY
M. VINOT (sciences économiques)
M. TATUSESCO (physique-chimie appliquées au bâtiment)
M. ARSAC (rapports construction - architecture)
M. SGARD
M. MONTAIGNE
M. CUISTUCE enseignement paysager

Compte tenu des postes déjà acquis, cette liste correspond à un effectif de 300 à 350 étudiants.

POSTES CHANGEANT DE TITULAIRES

MM. PANERAI, CASTEX, et BOCCANFUSO devront bénéficier en priorité sur tous les autres recrutements d'une affectation sur un poste de 4e catégorie.

M. HARMEY qui avait demandé qu'une mesure semblable lui soit appliquée à partir de la rentrée d'octobre, et dont les interventions le justifieront dans le cadre du nouveau programme, fera l'objet d'une demande similaire.

Au cas ou un poste de 3e catégorie resterait attribué à l' UP3, Monsieur Jean DOULCIER devrait en bénéficier conformément au vote passé du conseil de gestion (réunion du 18 Mars)

L'ensemble de ces propositions ne soulevant pas d'objections des membres du Conseil de Gestion, elles sont considérées comme adoptées.
Il estdécidé que le rapport pédagogique complet sera envoyé à tous les étudiants.

M. BOURDON demande une information administrative sur la situation des postes éventuellement disponibles, et notamment sur le sort des enseignants qui avaient été répertoriés au début de l'année comme n'exerçant aucune activité pédagogique.

M. de BREBISSON indique qu'il s'efforcera de faire recruter dès le mois d' Octobre c'est-à-dire sur le budget 69, le maximum de personnes figurant à la liste des propositions.

Dans le cadre d'un éventuel institut des sites sauvegardés et des monuments historiques, l'intervention de MM.SORLIN, SONNIER et FROIDEVAUX sera demandée à la Direction compétente du Ministère, hors postes.

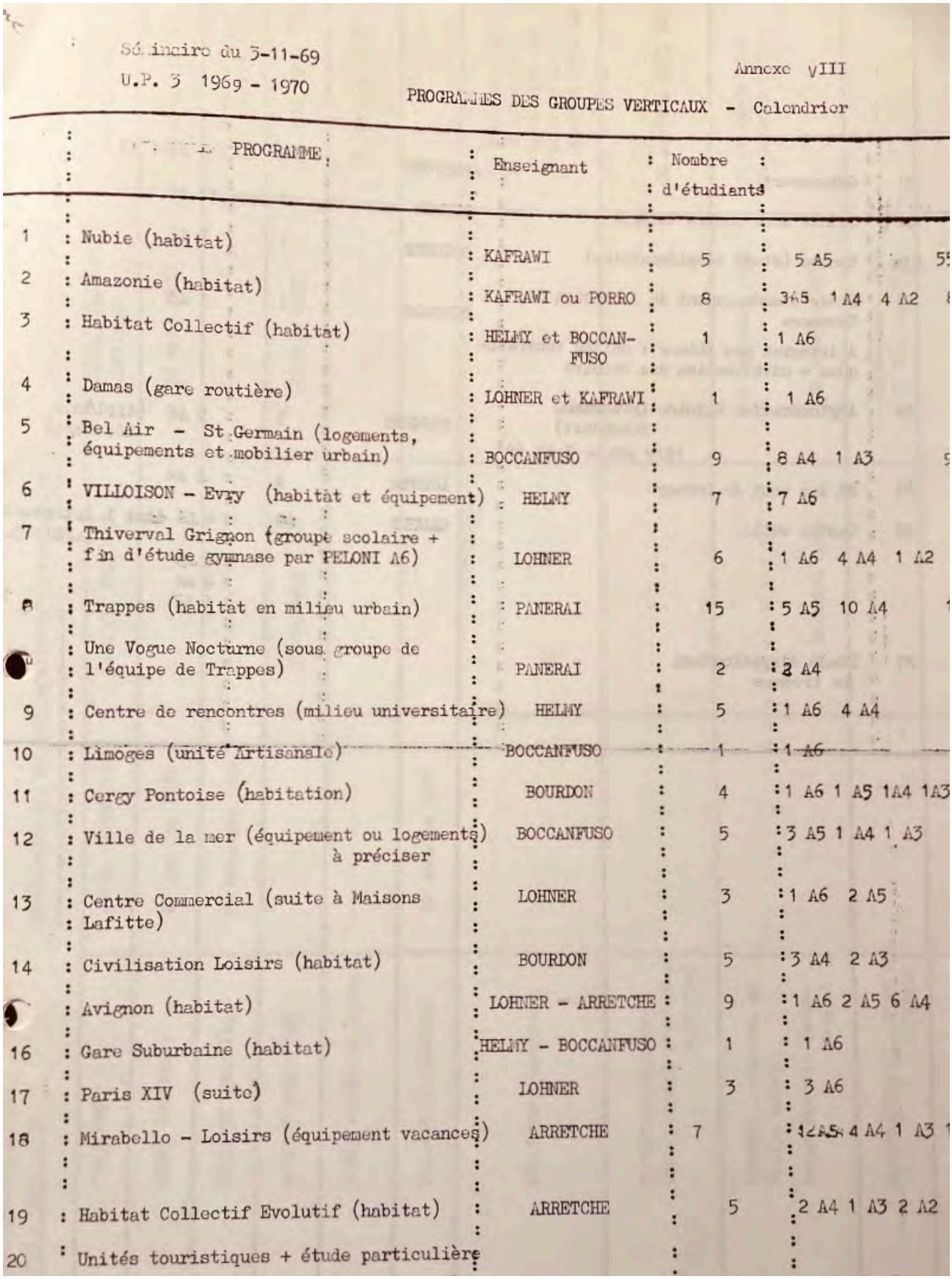
M. de BREBISSON signale qu'il a reçu, diffusés par l' ENSBA un grand nombre de dossiers de candidatures d'enseignants des diverses disciplines. M. BOURDON estime que l'examen de ces dossiers devra être fait ultérieurement et que des recrutements supplémentaires ne sauraient intervenir avant que soient connues les possibilités du budget 70. Il demande donc que des réponses d'attente soient envoyées.

Cas de Monsieur RICARDO PORRO :

Outre le fait qu'il soit proposé comme enseignant vacataire à l' UP3, Monsieur PORRO, diplômé de l' Université de la Havane, s'inscrira comme étudiant en vue d'obtenir le diplôme français. Son passé professionnel de praticien et d'enseignant et le programme qu'il propose (cycle de conférences sur "les significations de l'architecture" et projet de Maison de la Culture au Lichtenstein) justifient qu'il soit proposé par l' Unité comme diplômable au bout d'un an ; l'accord de l'administration et de la conférence générale devra être demandé.

...

FIG 41 : Recrutement sur vacations de Ricardo Porro en Histoire critique de l'architecture et statut particulier. Source: Archives nationales côtes 20130145/1.



Séminaire du 3-11-69
U.P. 3 1969 - 1970

Annexe VIII

PROGRAMMES DES GROUPES VERTICAUX - Calendrier

	PROGRAMME	Enseignant	Nombre d'étudiants	
1	Nubie (habitat)	KAFRAWI	5	5 A5
2	Amazonie (habitat)	KAFRAWI ou PORRO	8	3A5 1A4 4 A2
3	Habitat Collectif (habitat)	HELMY et BOCCANFUSO	1	1 A6
4	Damas (gare routière)	LOHNER et KAFRAWI	1	1 A6
5	Bel Air - St Germain (logements, équipements et mobilier urbain)	BOCCANFUSO	9	8 A4 1 A3
6	VILLOISON - Evry (habitat et équipement)	HELMY	7	7 A6
7	Thiverval Grignon (groupe scolaire + fin d'étude gymnase par PELONI A6)	LOHNER	6	1 A6 4 A4 1 A2
8	Trappes (habitat en milieu urbain)	PANERAI	15	5 A5 10 A4
	Une Vogue Nocturne (sous groupe de l'équipe de Trappes)	PANERAI	2	2 A4
9	Centre de rencontres (milieu universitaire)	HELMY	5	1 A6 4 A4
10	Limoges (unité Artisanale)	BOCCANFUSO	1	1 A6
11	Cergy Pontoise (habitation)	BOURDON	4	1 A6 1 A5 1A4 1A3
12	Ville de la mer (équipement ou logements) à préciser	BOCCANFUSO	5	3 A5 1 A4 1 A3
13	Centre Commercial (suite à Maisons Lafitte)	LOHNER	3	1 A6 2 A5
14	Civilisation Loisirs (habitat)	BOURDON	5	3 A4 2 A3
	Avignon (habitat)	LOHNER - ARRETCHE	9	1 A6 2 A5 6 A4
16	Gare Suburbaine (habitat)	HELMY - BOCCANFUSO	1	1 A6
17	Paris XIV (suite)	LOHNER	3	3 A6
18	Mirabello - Loisirs (équipement vacances)	ARRETCHE	7	1 A5 4 A4 1 A3
19	Habitat Collectif Evolutif (habitat)	ARRETCHE	5	2 A4 1 A3 2 A2
20	Unités touristiques + étude particulière			

FIG 42 : Programmes des groupes verticaux. Habitat en amazonie pour El Kafrawi et Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.

collègues[220].

Jean Castex témoigne dans un article[221] de l'agitation d'UP3 à son retour en mars 1969. Ricardo Porro, Henri Gaudin et Marcelle Demorgeon viennent y enseigner à la rentrée 1969. Castex avance que Porro, « talentueux, riche de son expérience cubaine et de ses relations avec la modernité », enseigne alors l'histoire moderne et qu'il quitte l'école au bout d'un an. Panerai, déjà enseignant, assiste à ses cours « au fond de l'amphi subjugué[222] ». Au départ de Porro, il commence un cours d'architecture moderne, puis Castex donne un cours de douze séances sur l'architecture de la Renaissance jusqu'à celle d'Haussmann. Selon Castex, Panerai désire alors un cours opératoire « à la Tafuri » tenant lieu de réflexion théorique et critique de l'architecture, réflexion qu'avait déjà amorcée Porro en octobre 1969. Panerai et Castex « nagent en plein structuralisme » et travaillent sur « un principe formateur de base ». Une comparaison est tentée entre Wright et Kahn en créant un catalogue des formes du modèle dégagé par Wright, dont « l'ordre peut être contourné par l'agitation de la syntaxe » selon Castex qui avance que lui et Panerai refusaient les « monnayages métaphoriques hasardeux », « le destin du sens imprudemment donné » et bataillaient pour imposer le schéma spatial comme base d'exercices communs à UP3. Il est inévitable, même s'il ne le nomme pas, de penser à la critique que fait Castex de l'usage parfois outrancier de la métaphore chez Ricardo Porro aussi bien dans sa pédagogie que dans l'élaboration de ses projets mais la démarche phénoménologique de Ricardo Porro séduit puisque de l'aveu même de Panerai, son contenu lui sera très utile[223]. Castex qui ne se souvient que très peu de cette période très courte avance en août 2023 :

> L'Ecole de Versailles a connu des débats d'orientation qui m'ont laissé libre de commencer ma carrière. Porro est resté plus d'un an avant son diplôme, il y avait désaccord sur sa façon de traiter la ville (pour moi de retour des USA), l'architecture, l'activité de Parent assez proche de Bourdon n'était pas non plus mienne[224].

---

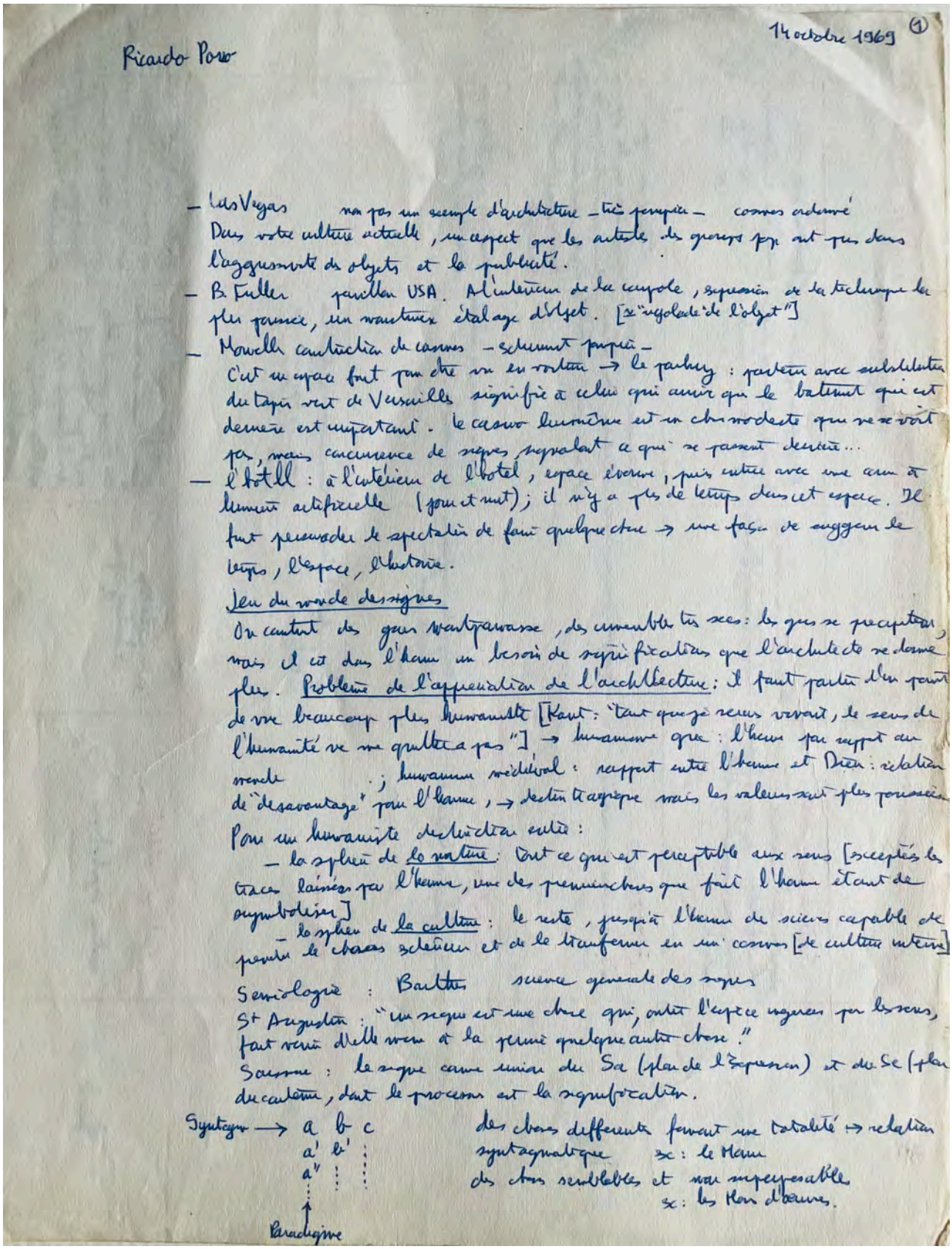
[220]Entretien de Philippe Panerai mené par l'auteure. Panerai, Porro et Benrath se réunissaient chaque matin dans un café avant les cours. Panerai avait une photographie prise par Benrath qu'il ne retrouve malheureusement pas. Giuli/Panerai, Tome III.

[221] Jean Castex, « De l'Atelier Arretche à UP3 », in *Les Années 1968 et la formation des architectes,* pp. 222-223.

[222] Entretien mené par l'auteur de Philippe Panerai le 30 novembre 2021. Giuli/Panerai, Tome III.

[223] *Id.*

[224] Propos tenus le 6 août 2023 à l'occasion d'une sollicitation de l'auteur. Jean Castex a malheureusement très peu de souvenirs de la période très courte (un peu plus d'une année) où Porro était enseignant à UP3.


Ricardo Porro

14 octobre 1969 ①

– Las Vegas non pas un exemple d'architecture – très complexe – comme ordonné
Dans votre culture actuelle, un aspect que les artistes du groupe pop ont pris dans l'aggressivité des objets et la publicité.
– B. Fuller pavillon USA. A l'intérieur de la coupole, expression de la technique la plus poussée, un somptueux étalage d'objet. [« régularité de l'objet »]
– Nouvelle construction de casinos – extrêmement poussé –
C'est un espace tout pour être vu en voiture → le parking : parterre avec embellissement du tapis vert de Versailles signifie à celui qui arrive que le bâtiment qui est derrière est important. Le casino lui-même est un cube modeste que ne se voit pas, mais concurrence de signes signalant ce qui se passent derrière...
– l'hôtel : à l'intérieur de l'hôtel, espace éternel, puis entrée avec une aire et lumière artificielle (jour et nuit); il n'y a plus de temps dans cet espace. Il faut persuader le spectateur de faire quelque chose → une façon de suggérer le temps, l'espace, l'histoire.

Jeu du monde des signes

On cantonne des gens vantards, on encombre les rues : les gens se précipitent, mais il est dans l'homme un besoin de signification auquel l'architecte se donne plein. Problème de l'appréciation de l'architecture : il faut partir d'un point de vue beaucoup plus humaniste [Kant : "tant que je serai vivant, le sens de l'humanité ne me quittera pas"] → humanisme grec : l'homme par rapport au monde ; humanisme médiéval : rapport entre l'homme et Dieu : relation de "désavantage" pour l'homme, → destin tragique mais les valeurs sont plus poussées
Pour un humaniste deux niveaux entre :
– la sphère de la nature : tout ce qui est perceptible aux sens [excepté les traces laissées par l'homme, une des premières choses que fait l'homme étant de symboliser]
– la sphère de la culture : le reste, jusqu'à l'homme de science capable de percer le chaos scientifique et de le transformer en un cosmos [de culture interne]

Sémiologie : Barthes science générale des signes
St Augustin : "un signe est une chose qui, outre l'espèce ingérée par les sens, fait venir d'elle-même à la pensée quelque autre chose."
Saussure : le signe comme union du Sa (plan de l'expression) et du Se (plan du contenu), dont le processus est la signification.

Syntagme → a b c — des choses différentes formant une totalité → relation syntagmatique ex : le Mans
a' b' ⋮ — des choses semblables et non imperceptible ex : les Rois d'heures.
a'' ⋮
↑
Paradigme

FIG 43 : Cours du 14 octobre 1969. Source : Don de Philippe Gresset, étudiant d'UP3 (atelier Arretche).

IV.III « Les significations en architecture »

Philippe Gresset, étudiant d'UP3, a gardé précieusement les notes prises lors des cours de Ricardo Porro de 1969 à 1970. L'architecte introduit son premier cours[225] [FIG 43] en sélectionnant des exemples d'urbanisme et d'architecture qu'il a vu récemment, celui de Las Vegas dont on retrouve la signification dans le travail des artistes du Pop Art, celui du Pavillon des USA et son dôme géodésique translucide de Buckminster Fuller qu'il a visité lors de l'Exposition Universelle de Montréal en 1967 pour laquelle il a concouru et qu'il qualifie d' « expression de la technique la plus poussée » et d'« étalage monstrueux d'objets », celui de l'hôtel Barrière et du casino de Cannes où il vient de participer aux *Rencontres internationales « Construction et Humanisme »* du 10 au 15 mars 1969[226] [FIG 44]. Ces architectures persuadent selon lui le spectateur et multiplient les signes qui suggèrent « le temps, l'espace et l'histoire ». L'homme a un besoin de significations alors que l'architecte ne donne plus de contenus à ses oeuvres. Porro donne à l'architecture la fonction de discours. D'autre part, il souhaite développer ses idées à partir d' « un point de vue humaniste » en citant Kant qui avance que « tant que je serais vivant, le sens de l'humanité ne me quittera pas » et fait la distinction entre l' « humanisme » grec, médiéval et celui de la Renaissance. L'humanisme dont il parle est ici entendu comme théorie qui place l'homme et son épanouissement au dessus des autres valeurs. Pour un humaniste, il y aurait distinction entre la sphère de la nature, c'est-à-dire tout ce qui serait perceptible aux sens, et la sphère de la culture, science incluse.

Le problème de signification de l'architecture entendue comme porteuse d'un discours mène Porro à convoquer la sémiologie issue de la tradition saussurienne. Il cite Roland Barthes, convoque le syntagme, le paradigme, l'exemple du menu et du hors d'oeuvre, Saint Augustin qui dit qu' « un signe est une chose qui, outre l'impression qu'elle produit sur les sens, fait qu'à partir d'elle quelque chose d'autre vient à la pensée », Saussure qui considère le signe comme union du plan de l'expression et du plan du contenu , dont le processus est la signification et met à la base du fonctionnement linguistique les rapports paradigmatiques et syntagmatiques dont Porro fait le schéma. Il prend la colonne comme exemple de groupement systématique et en montre les différentes significations depuis les cariatides, puis les colonnes du temple égyptien, le pilier vitaliste d'Horta, le simple support de Le Corbusier. Cet exemple développé montre qu'il a tenu compte des remarques sur la colonne d'Henri Lefevre lors des séminaires de 1968 et 1969.

---

[225] Feuillet de cours conservé par Philippe Gresset. Les citations suivantes sont issues de cette même source.

[226] Rencontres durant lesquelles avaient été organisées un Grand Prix international d'urbanisme et d'architecture ouvert à des architectes prospectifs parmi lesquels beaucoup gravitaient autour du GIAP de Michel Ragon. Le lauréat, Chanéac avec sa ville cratère est décerné par les architectes Louis Kahn, Jean Prouvé, Jaap Bakema, et Bruno Zevi. Source : Luckaz Stanek, *Henri Lefevre on space*, Architecture, Urban Research, and the production of theory, University of Minnesota Press, 2011, p. 42.

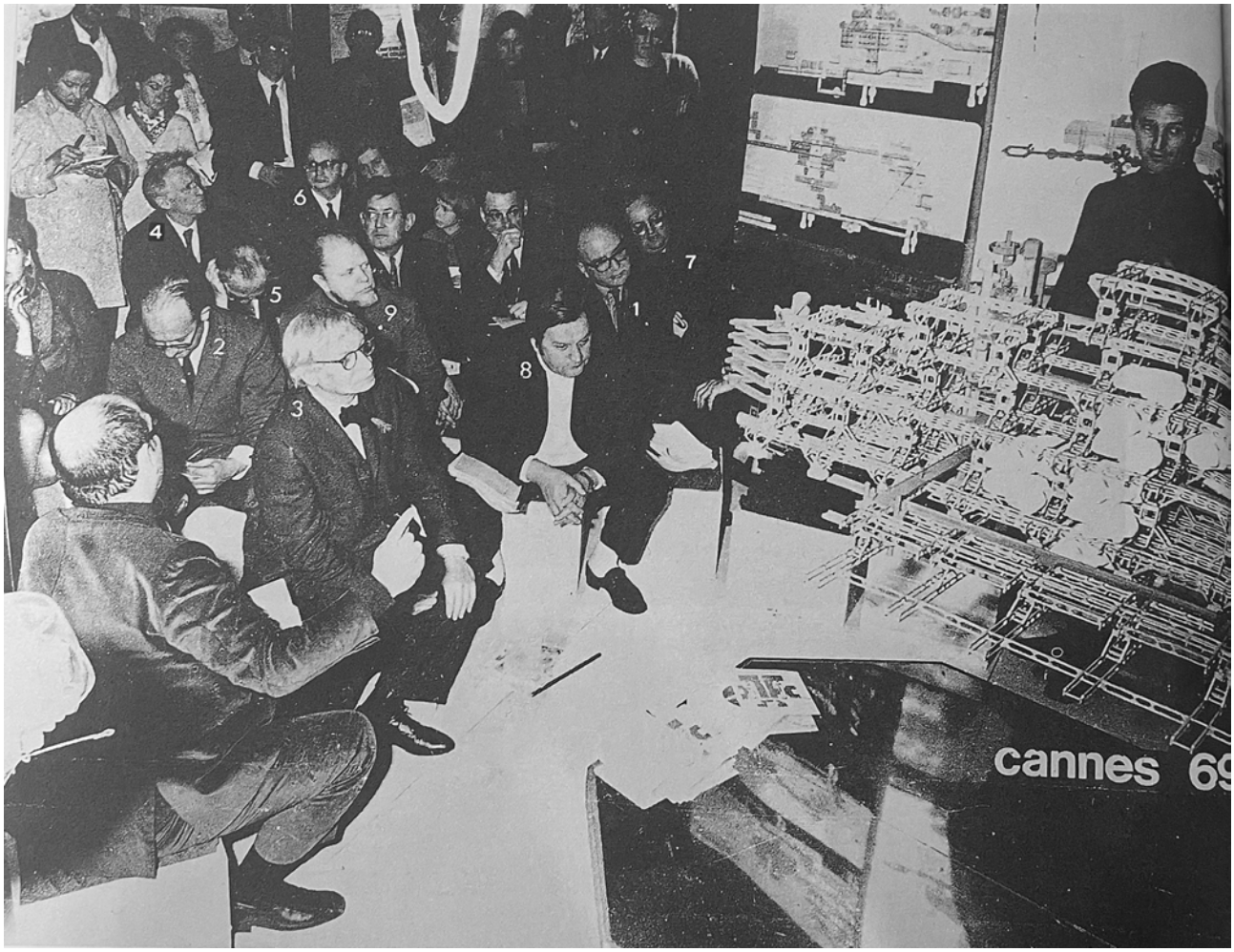


FIG 44 : Jury du Grand Prix d'urbanisme et d'Architecture. Discussion devant le projet de Wilfried Huth et Günther Ricardo Porro est au premier plan à gauche et de dos à côté de Louis Kahn. Henri Lefevre est à gauche au troisième plan. Source : Luckaz Stanek, *Henri Lefevre on space*, Architecture, Urban Research, and the production of theory, University of Minnesota Press, 2011, p. 42.

Histoire de la tradition

OBJET D'INTERPRÉTATION	ACTE D'INTERPRÉTATION	ÉQUIPEMENT POUR L'INTERPRÉTATION	PRINCIPE RÉGULATEUR DE L'INTERPRÉTATION
I. Sujet *primaire* ou *naturel* a) factuel b) expressif constituant l'univers des motifs artistiques.	*Description pré-iconographique* (et analyse pseudo-formelle).	*Expérience pratique* (familiarité avec des *objets* et *événements*).	Histoire du *style* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *objets* et *événements* ont été exprimés par des *formes*).
II. Sujet *secondaire* ou *conventionnel*, constituant l'univers des *images*, *histoires* et *allégories*.	*Analyse iconographique.*	*Connaissance des sources littéraires* (familiarité avec des *thèmes* et *concepts* spécifiques).	Histoire des *types* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *thèmes* ou *concepts* spécifiques ont été exprimés par des *objets* et *événements*).
III. *Signification intrinsèque*, ou *contenu*, constituant l'univers des *valeurs « symboliques »*.	*Interprétation iconologique.*	*Intuition synthétique* (familiarité avec les *tendances essentielles de l'esprit humain*), conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung* personnelles.	Histoire des *symptômes culturels*, ou « *symboles* » en général (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les *tendances essentielles de l'esprit humain* ont été exprimées par des *thèmes* et *concepts* spécifiques).

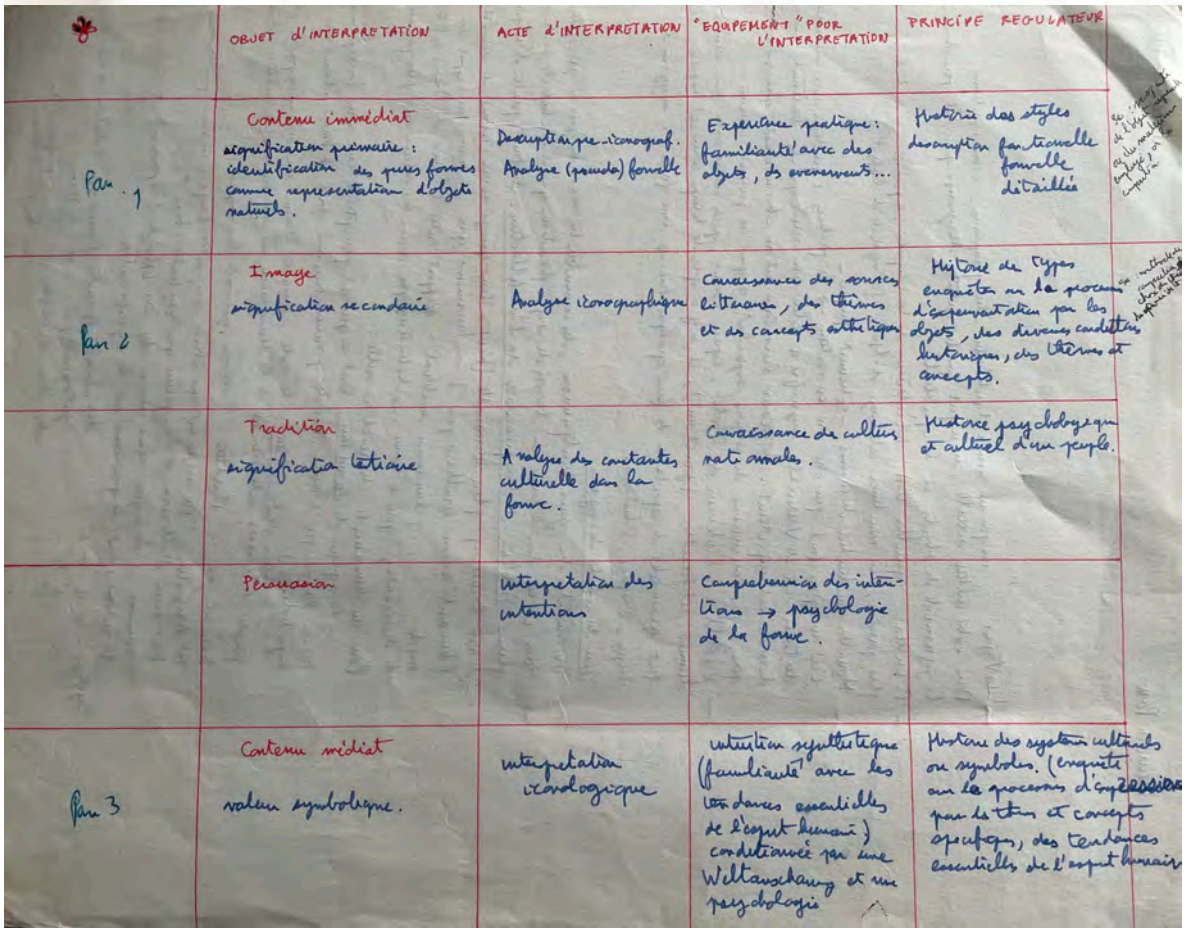


FIG 45 : Tableau d'Erwin Panofsky. Source : Erwin Panofsky, (1939), Introduction des *Essais d'iconologie,* Gallimard, 1967, p. 39.

FIG 46 : Tableau issu du cours de Philippe Gresset (1969) Interprétation du tableau iconologique d'Erwin Panofsky avec ses cinq niveaux d'interprétation. Source : Archives de Philippe Gresset.

De fait, il aborde le problème du contenu et cite Pierce qui dit « ce qu'une oeuvre révèle mais n'étale pas ». Il cite cinq niveaux : « le niveau du contenu immédiat, le niveau de l'image superposée, le sens de la tradition, le niveau de persuasion, le niveau du contenu médiat » et les définit. Il réaffirme sa méthode d'interprétation des différents contenus de l'architecture et des conditions de sa production. La référence à Panofsky est notée en marge des notes de Philippe Gresset [FIG 44]. À ce stade de son apport pédagogique en France, Porro ne cite pas encore l'ouvrage, *Essais d'iconologie*[227] de Panofsky, dans lequel il puise les éléments constitutifs de sa théorie. Philippe Gresset témoigne du fait que Ricardo Porro a lu à La Havane la version anglaise de l'ouvrage publiée en 1939 aux États Unis[228]. La version française est publiée l'année durant laquelle Porro donne cette conférence aux Beaux-Arts (1967). Gresset illustre son cours du tableau de Panofsky et met en avant les similitudes avec l'apport de Porro qui avance que le contenu immédiat est le niveau des significations primaires, ce que l'image offre de l'extérieur. Ce serait également selon Porro le niveau d'intégration de la fonction à la forme. Il y ajoute l'expérience émotionnelle chez le spectateur. C'est une interprétation du premier niveau du tableau iconique de Panofsky. Cela sous-entend que chez Porro une architecture serait une image qui serait elle-même un discours. Le second niveau est de l'analyse iconographique, qui permet d'accéder à une signification secondaire et donne lieu à une interprétation à partir d'un savoir littéraire. Il y a une superposition d'éléments extérieurs au contenu immédiat. Ce niveau d'interprétation iconologique est le second du tableau panovskien.

Deux niveaux sont ajoutés au schéma panovskien. Porro nomme le troisième niveau de son propre schéma « le sens de la tradition » et se réfère à l'article éponyme qu'il a écrit en 1957 à La Havane[229]. Il représente selon l'architecte une « analyse de la culture d'un groupement humain ». Il s'agirait de s'attarder sur les éléments culturels mis de côté dans la création au fil des siècles et de « donner une nouvelle interprétation » à la culture du lieu où l'architecte construit. Il fait sans doute référence aux écoles d'art et à leur interprétation. Porro a en effet intégré la culture africaine dans l'architecture cubaine ce qui ne s'était jamais fait auparavant. Le quatrième niveau du schéma de Porro est celui de « la persuasion » qui est l'interprétation des intentions de l'architecte. Ce niveau avait posé problème aux sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond lors des séminaires de décembre 1968 et de février 1969 sur l'appropriation de l'espace.

En effet, peu d'architectes auraient écrit sur leurs intentions alors que ce niveau concerne la compréhension des intentions. La phénoménologie de la conscience architecturale chez Porro et la subjectivité qu'elle peut engendrer semble problématique pour les sociologues. Porro investit la pensée de Wölfflin et la psychologie de la forme. Ce serait pour lui « obliger les utilisateurs du bâtiment à une

---

227 Voir tableau de Panofsky dans son ouvrage *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), Gallimard, 1967, pp. 138-139.

228 Giuli/Gresset, Tome III.

229 Ricardo Porro, « Le sens de la tradition », in John Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.Voir Tome I.

certaine forme de vie ». Le dernier niveau est le « contenu médiat » qui est une interprétation iconologique à partir d'une intuition synthétique et la familiarité avec des tendances essentielles de l'esprit humain, conditionnée par une *Weltanschauung*. L'histoire des systèmes culturels ou des symboles, l'enquête sur le processus d' expression des thèmes et des tendances spécifiques, des tendances essentielles de l'esprit humain sont les moyens de cette interprétation.

De fait, le premier cours que donne Porro s'oriente vers l'interprétation et la compréhension des conditions de production de l'architecture et de l'urbanisme considérés comme art et expression du monde à partir d'une méthode de dévoilement des significations de l'architecture basée sur cinq niveaux d'interprétation. Panofsky, depuis Focillon qui définit l'Histoire de l'Art comme « histoire de l'esprit humain par les formes », met en place une méthode d'approche de l'oeuvre d'art, l'iconologie, fondée sur trois modes d'enquête. L'introduction théorique de l'ouvrage *Essais d'iconologie*[230] propose sous la forme d'un tableau de classer les étapes de l'*Histoire de la tradition* dont Panofsky distingue trois objets d'interprétation : le sujet primaire (le motif) , le sujet secondaire (images) et la signification intrinsèque (contenu symbolique) qui correspondront dans la future théorie de Porro au *contenu immédiat* (la fonction), à *l'image superposée* (symbole), au *contenu médiat* (l'idée) [FIG 45]. Panofsky distingue trois actes d'interprétation de ces objets : la description pré-iconographique ou pseudo-formelle, l'analyse iconographique et l'interprétation iconologique et respectivement les équipements pour leur interprétation, c'est-à-dire l'expérience pratique, la connaissance des sources littéraires (familiarité avec des thèmes et des concepts spécifiques) et l'intuition synthétique conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung* personnelles. Trois principes régulateurs de l'interprétation entrent en jeu : l'*Histoire du style* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des objets ou événements ont été exprimés par des formes), l'*Histoire des types* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des thèmes ou concepts ont été exprimés par des objets ou événements) et enfin l'*Histoire des symptômes culturels ou symboles* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimés par des thèmes et des concepts spécifiques) [FIG 45]. Même si Porro a déjà évoqué le *contenu* lors de sa conférence sur Wright en 1960, c'est la première fois qu'il précise ses cinq niveaux d'interprétation [FIG 46].

À partir de ce premier cours théorique, Ricardo Porro applique les différents niveaux d'interprétation à des exemples architecturaux et urbanistiques depuis le 17ème siècle. Cette « phénoménologie de la conscience architecturale depuis ses rapports avec le développement pictural » et littéraire se déploie à partir d'un *corpus* architectural sélectionné, celui qui part du Baroque et qui aboutit au courant vitaliste[231]. Pour le 17ème siècle, il choisit la place Saint Pierre de Rome de Le Bernin et Versailles qu'il développe durant le cours du 21 octobre 1969. Il cite Copernic, convoque Pascal, Wölfflin pour sa notion d'espace illimité, Pour le 18ème et le début du 19ème siècle, il choisit Ledoux

---

230 Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, op.cit,* pp. 138-139.

231 Les citations suivantes sont issues des cours de Philippe Gresset.

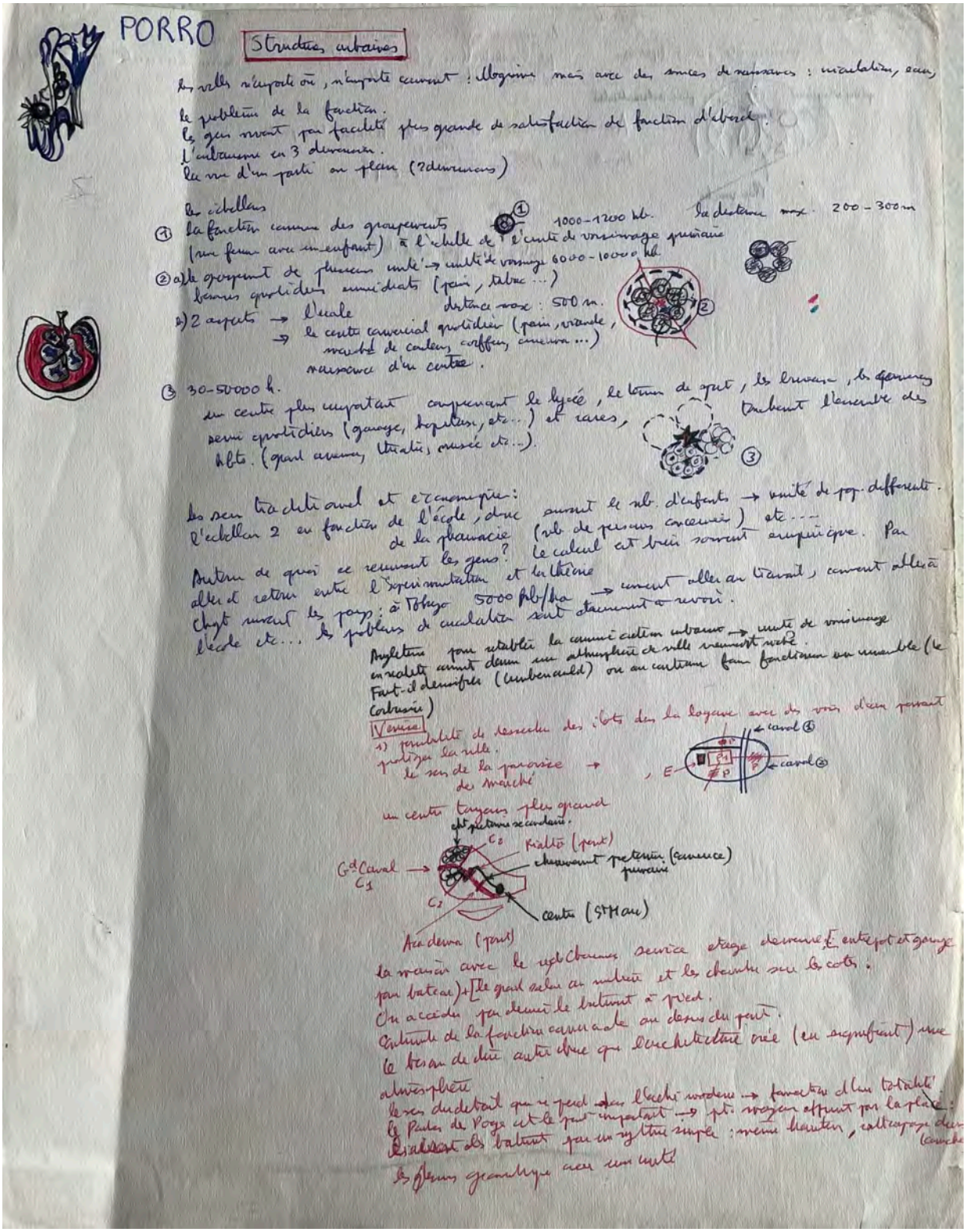


FIG 47 : Notes de cours « Les structures urbaines » , fin 1969. Source : Archives de Philippe Gresset.

qui va montrer le bouleversement social » et « mettre en cause le classicisme français » et développe son oeuvre le 28 octobre 1969. Il convoque les peintres David, Watteau et Boucher, Gabriel, Piranèse, les penseurs Fourier, Le marquis de Sade dont il fait un étonnant parallèle avec Ledoux, Goethe, Winckelmann, Byron, Hegel et Schopenhauer, Pour le 19ème siècle à partir de la révolution industrielle, il s'attarde sur la révolution de l'art et cite Blake, Courbet, Degas, Renoir, Klimt, Beardsley et les écrivains Zola, Flaubert et convoque à nouveau l'historien de l'art allemand Wöllflin. Le *corpus* architectural comprend les oeuvres de Baltard, Eiffel, Paxton, Ruskin, Morris, Bogardus, L'école de Chicago, Le Baron Jenney, Adler, Sullivan.

Pour la fin du XIXème et la première moitié du XXème siècle, il convoque lors de son cours du 16 décembre 1969 les penseurs Freud, Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Marx, Henrik Ibsen, les écrivains Thomas Mann, Dostoievsky, Tolstoï, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Proust, Gide et OscarWilde, les peintres Munch, Toulouse-Lautrec, Gauguin et Van Gogh et le sculpteur Rodin. Le *corpus* architectural est composé des oeuvres de Labrouste, de Victor Horta qui sont « l'expression du vitalisme » , « l'union de l'art et de l'industrie », architecte dont il rappelle qu'il a construit la Maison du Peuple pour le parti socialiste belge, les oeuvres de Henri Van de Velde, celles de Charles Rennie Macintosh, d'Hector Guimard.et enfin celles de Gaudi et de Frank Lloyd Wright.

Ricardo Porro poursuit par une histoire de l'architecture au XXème siècle qui va de pair avec l'histoire de l'abstraction en peinture, c'est-à-dire de l'expressionnisme depuis l'ouvrage *Du Spirituel dans l'art* de Kandinsky publié en 1912 à son ouvrage *Point Ligne Plan* en 1926. Il convoque d'autres peintres comme Cézanne, Klee, Mondrian, Theo Van Doesburg; les philosophes Platon, Aristote, Saint Thomas, Nicolas de Cues. Le *corpus* architectural est composé d'Auguste Perret, de Tony Garnier, d'Adolf Loos, de Josef Hoffmann, de Peter Behrens, de Gropius, du Werkbund, du Bauhaus, du théâtre total pour le metteur en scène Erwin Piscator, du bâtiment pour Harvard, Frank Lloyd Wright pour sa seconde période, période qu'il a distinguée lors de sa conférence donnée dans l'*aula magna* de l'université de Caracas en 1960 en hommage à Wright, Rudolf Steiner, Rietveld, Oud, Van Esteren, Le Corbusier dont il persiste à montrer la rupture de son architecture à partir de Ronchamp, Mies. Pour chacun des architectes cités, il montre leur oscillation d'une architecture expressionniste à une architecture plus abstraite, rationaliste.

Le cours suivant est un hommage à Alvar Aalto. Porro considère qu'Aalto a été influencé par Gropius et qu'il a su mêler à son architecture rationaliste un « humanisme » au sens défini précédemment, créer une ambiance pour « la contingence du quotidien ». L'humanisation de l'architecture se trouverait dans la façon de vivre de l'homme. Le *corpus* architectural sélectionné comprend le sanatorium de Païmo, la bibliothèque de Viipuri, le pavillon finlandais de l'Exposition universelle de New York que Porro a visité lorsqu'il avait 14 ans et qui fut un déclic quant à sa formation future, la Maison Baker, dortoir des étudiants du MIT, Institut de Technologie du Massachusetts, l'hôtel de ville de Säynätsalo, la propre maison d'Alvar Aalto, l'église de Wolfsburg et enfin le bâtiment principal du campus d'Otaniemi à Espoo que Porro considère comme un échec. Il a

participé au concours de ce quartier en 1966. Tous les bâtiments sont plus ou moins analysés depuis les cinq niveaux d'interprétation, quand cela est possible, pensés par Ricardo Porro depuis le schéma panofskien.

Enfin, un dernier cours est intitulé « Structures urbaines » [FIG 47] dans lequel il est question des échelons, concept emprunté à Gaston Bardet, groupements dont la fonction est commune. Une unité représente 1000 à 2000 habitants, dans laquelle il est possible de parcourir une distance maximum de 200 à 300m. Le groupement de plusieurs unités forme une unité de voisinage de 6000 à 10000 habitants, dans laquelle les besoins quotidiens immédiats sont assurés comme les commerces de proximité, l'école par exemple, où il est possible de parcourir 500m. Au delà, le centre ville qui comprend 30 à 50000 habitants qui comptent le lycée, le terrain de sport, les hôpitaux, le musée. Evidemment, le nombre d'habitants changent suivant les pays. Porro évoque l'application du concept d'unité de voisinage en Grande Bretagne ou l'urbanisme de Le Corbusier. Puis, il s'attarde longuement sur l'urbanisme de Venise avec ses paroisses, ses rues piétonnes, la typologie des maisons, le besoin de signifier une atmosphère, le sens des détails « qui se perd dans l'architecture moderne », le rythme qui crée une unité sur la place St Marc. Enfin, il évoque l'urbanisme de Sienne.

Par une confrontation de l'histoire des disciplines artistiques, telles que la littérature, la peinture, la sculpture et de l'histoire des idées avec celle de l'architecture, Ricardo Porro tente de donner aux étudiants des clés de lecture et de compréhension des grandes étapes de l'histoire de l'architecture depuis l'époque baroque en liaison avec le contexte historique et idéologique. Son objectif est de faire comprendre comment l'architecture traduit les enjeux sociaux, politiques et artistiques d'une époque. À ces fins, Porro investit l'interdisciplinarité et poursuit son abolition des frontières entre les disciplines. D'autre part, c'est le premier écrit de Ricardo Porro qui évoque « l'unité de voisinage », concept dont il a entendu parler lors de la conférence de Gropius en 1949 à La Havane, à l'Institut d'Urbanisme de Paris avec Gaston Bardet en 1951, à l'école d'été de Venise en 1952, à l'école d'architecture de Caracas avec Villanueva et qu'il a développé avec ses étudiants à l'école d'architecture de La Havane de 1960 à 1963 jusqu'à exposer leurs travaux lors du VII ème Congrès de l'UIA en 1963[232], exposition à l'occasion d'un Concours international d'émulation entre les étudiants des écoles d'architecture et qui a été considérée comme « la meilleure des expositions organisées dans le cadre de l'UIA [233]».

[232] Voir à ce sujet la revue *UIA*, *Revue de l'Union Internationale des architectes,* n°28, 1963.

[233] *Id,* p. 38.

IV.IV 1969, année érotique : le centre d'art de Vaduz, projet de diplôme français

L'année 1969 est riche d'expériences pour Ricardo Porro qui a également proposé au printemps une scénographie pour une exposition au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris toujours pour Robert Altmann intitulée « Le livre comme oeuvre d'art » [FIG 48,49]. Il y expose ses sculptures érotiques prévues pour être intégrées à son projet de diplôme français. En effet, déjà diplômé de l'école d'architecture de La Havane depuis 1950, enseignant à UP3, il y est également étudiant puisqu'il doit détenir un diplôme d'architecte DPLG afin de pouvoir exercer en France. Selon le conseil d'administration d'UP3, son passé professionnel de praticien et d'enseignant et le programme qu'il propose, son cycle de conférences sur « les significations en architecture » et un projet de Maison de la Culture au Lichtenstein « justifient que son diplôme soit validé par l'UP3 après un an[234] ».

Après les deux expériences scénographiques pour Robert Altmann, Ricardo Porro poursuit sa collaboration puisque celui-ci lui propose le projet du Centre d'art et de communication de Vaduz qui deviendra le premier projet de Ricardo Porro construit en Europe de 1970 à 1975 et qui aura une fortune critique considérable. Proche d'André Bloc et de Claude Parent, Ricardo Porro développe l'idée d'une architecture-scuplture[235] , architecture-sculpture dont Adorno disait qu'« elle s'était trouvée pour la dernière fois réunie dans le baroque »[236]. L'aspect formel extérieur des différentes versions de maquettes du bâtiment qu'il réalise [FIG 54,55,56] aidé de Jean-Marie Léon [FIG 57], David Bigelman [FIG 58, 59], Marivi Ugarte et Guy Rumé [FIG 61,62], tous trois étudiants respectivement des Beau-Arts, de La Havane, de Caracas et de l'École Spéciale, possède des similitudes formelles avec l'église Sainte Bernadette conçue par Claude Parent. Porro invente une architecture organique traduisant « avec une sensualité extrêmement libre, la manifestation de l'érotisme dans les formes habitables » selon Marc Gaillard dans la monographie « L'image érotique » édité par Georges Fall en 1969[237]. Le texte de Gaillard intitulé « Une architecture organique. Ricardo Porro *»* est publié juste avant les *Poèmes de l'archangélique* de l'écrivain Georges Bataille [FIG 50, 51]. Gaillard qui rappelle le caractère rigoriste du langage architectural contemporain avance que l'oeuvre de Porro dont « le contenu sensuel et le symbolisme érotique sont évidents, vient comme un contrepoint et une contestation au monde construit ». Porro conçoit l'architecture « comme un spectacle » qu'il oppose à une expression architecturale qui sévit et est, selon Gaillard, « le symbole évident d'une société prisonnière du mythe de la consommation et de la technocratie ». Porro développe une architecture naturaliste faisant référence au corps humain « soit parce qu'elle cherche en lui une source d'inspiration soit parce qu'elle tient

---

[234] » Cas de Monsieur Porro » . Archives nationales côtes 20130145/1. Voir FIG 41.

[235] Le terme vient de Michel Ragon.

[236] Voir l'article de Theodor Adorno, « L'art et les arts », in *L'art et les arts*, Desclée de Brouver, 2002, pp. 43-74.

[237] Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro » *in* « L'Image érotique », Édition revue et augmentée d'*Opus International* n°13/14, 1969. Les citations suivantes sont issues de la même source.



MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
11 avenue du Président Wilson

EXPOSITION DES ÉDITIONS BRUNIDOR
ROBERT ALTMANN - VADUZ

LE LIVRE COMME ŒUVRE D'ART

Alberto Anido Jorge Castano Micheline Catti Gisèle Celan-Lestrange Jean Hélion
Jacques Hérold Michel Hertz Guido Llinas Charles Marks Roman Sprenger

Jean-Pierre Burgart Michel Butor Paul Celan Julio Cortazar Ghérasim Luca
Georges Peskoff Hans-Jœrg Rheinberger Dispositif architecturé de Ricardo Porro

VERNISSAGE le 23 avril de 18 à 21 h.
Exposition du 24 avril au 18 mai 1969

FIG 48 : Photographie de la scénographie de Ricardo Porro pour l'exposition « Le livre comme oeuvre d'art ». Source : Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cote : MAM-ARCH-EXPO-ARC1969-LI
FIG 49 : Carton d'invitation pour l'exposition. Source : Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cote : MAM-ARCH-EXPO-ARC1969-LI



FIG 50 : Sommaire de la Revue *Opus International* « L'image érotique ». Source : Archives personnelles. Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

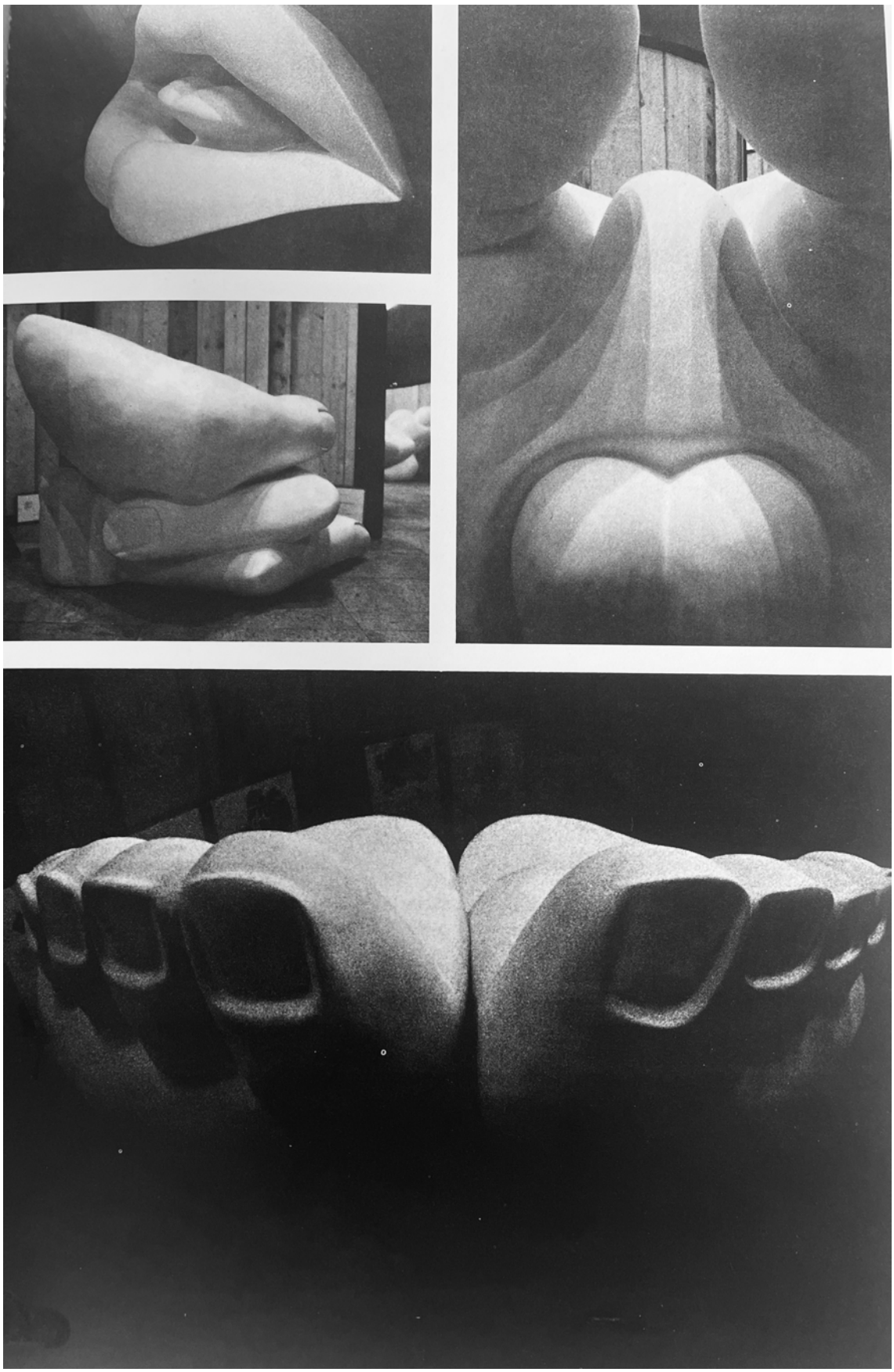


FIG 51 : Photographies des sculptures de Ricardo Porro pour l'exposition « Le livre comme oeuvre d'art ». au MAM en Avril et Mai 1969. Source : Archives personnelles. « L'image érotique », Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

compte de son échelle », traduisant « par des expressions plastiques faisant appel aux symboles érotiques et dégageant une sensualité évidente ». Porro considère selon Gaillard que « l'architecture des années 1960 enferme l'homme dans des systèmes subis sur le plan politique et économique au lieu de l'en libérer ». Porro y oppose une sérénité tranquille que donne la sensualité généreuse de son projet. Il aboutit à un « vitalisme » qu'il oppose aux « architectures parfaitement construites », où rien n'est laissé « au hasard et à l'imagination », où rien n'est « gratuit », à l'image d'un monde contemporain abandonné « à l'administration et aux technocrates pour lesquels la fantaisie, la poésie, les élans naturels, l'amour sont devenus suspects ». Ce « contrepoint plastique » proposé par Porro est destiné à « faciliter l'évasion hors d'une ambiance urbaine contemporaine subie provoquant angoisse » et dégradant les rapports humains.

Pour ce projet de diplôme, Porro a voulu traduire « plusieurs constantes culturelles régionales », d'une part, « le baroque allemand, le romantisme, puisque c'est une région où sont nées les légendes de Saint-Gall et de l'Or du Rhin » et d''autre part, « le côté artificiel de ce pays qu'est le Liechtenstein dont l'économie est basée sur la présence de sociétés fantômes qui viennent établir leur siège social pour échapper au fisc ». C'est sans doute du côté de la poésie et de la pensée surréaliste vers lesquelles Porro se tourne. Littérature, poésie, peinture et sculpture sont engagées dans le projet de centre d'Art de Vaduz. Porro réalise un certain nombre de sculptures qui n'ont leur signification qu'à l'intérieur même de cette architecture et complète le contenu de l'espace construit. Il utilise très largement les éléments naturalistes et fait référence à la morphologie féminine exprimée de manière évidente. L'art érotique est vu par Jean-Clarence Lambert dans « L'image érotique » comme « une extension de la liberté de l'homme », et transmet « un message révolutionnaire véritable ».« L'architecte est celui qui déclame un grand poème », à la façon de son ami Gherasim luca. Dans *Dialectique de la dialectique,* message adressé au mouvement surréaliste et à André Breton en particulier, Luca avançait en 1945 : « la liberté idéologique la plus haute qui ait jamais existé est le mouvement surréaliste international [238]». ou encore « nous sommes arrivés à considérer le magnétisme érotique comme notre support insurrectionnel le plus valable ». Porro rencontre Luca par l'intermédiaire de son ami cubain, le peintre Wifredo Lam qui vient d'illustrer d'eaux-fortes un recueil de poésies du poète roumain[239].

La crise des missiles cubains d'octobre 1962 a fourni l'une des nombreuses toiles de fond de cette publication, qui est finalement achevée en 1967. Une conversation avec Luca amène Porro à travailler sur « les mythes de l'or, l'or spirituel, alchimique, l'or comme élément solaire, la matière or qui échappe à toute connotation capitaliste[240] ».

---

[238] Luca Gherasim. Trost Dolfi. *Dialectique de la dialectique.* Message adressé au Mouvement surréaliste international. Bucarest, Surréalisme, 1945.

[239] Wifredo Lam, Ghérasim Luca, *Apostroph'Apocalypse.* 14 eaux-fortes de Wifredo Lam (1967), Milan, Giorgio Upiglio, Grafica Uno, 1967.

[240] Pierre Joly, « Centre d'Art à Vaduz », *L'oeil*, n°245, Décembre 1975.

La "réponse généreuse" sollicitée est laissée à l'initiative individuelle.

2 - Liberté d'Expression :
(Cf Conseil de Gestion, compte rendu de la réunion du 27 Avril - Informations diverses 6)
Suite à la détérioration des informations du SNESUP, M. HUET est chargé, par l'ensemble des enseignants, de fournir dans le cadre de ses cours une information sur :

- LA LIBERTE PUBLIQUE ET LES DROITS SYNDICAUX.

3 - Evaluations - Contrôle continu (Grille)
(Voir annexe 1 (rapport Commission évaluation du 20 Avril 1970)
- Présentation de la grille -exemple
Le principe ayant été retenu au plan général.
La mise en oeuvre pose le problème de la manipulation et de la conservation en raison du format.

- Présence :
Il est nécessaire d'apprécier par matière le facteur assiduité aux cours.

4 - Elèments de Programme et Exigences Habilitant le Passage des Etudiants en Année Supérieure.
(Voir annexe 2 - Pré-rapport, assiette concrète de discussion.

5 - Séminaires d'Evaluation

15 MAI

A 1 — JURY : MM. DEPAULE Jean-Charles
PANERAI Philippe
EL KAFRAWI Kamal
CASTEX Jean
LOHNER Yvan
BENRATH Frédéric

30 MAI

- VILLE DE LA MER
- CAIRE
- NUBIE
- GUYANCOURT
- ST GERMAIN

Mme DEMORGON
MM. DOULCIER Pierre
HUET Michel
ARRETCHE Louis
EL KAFRAWI Kamal
MOY Michel
BOURDON Henri
LOHNER Yvan
+ 1 Sociologue.

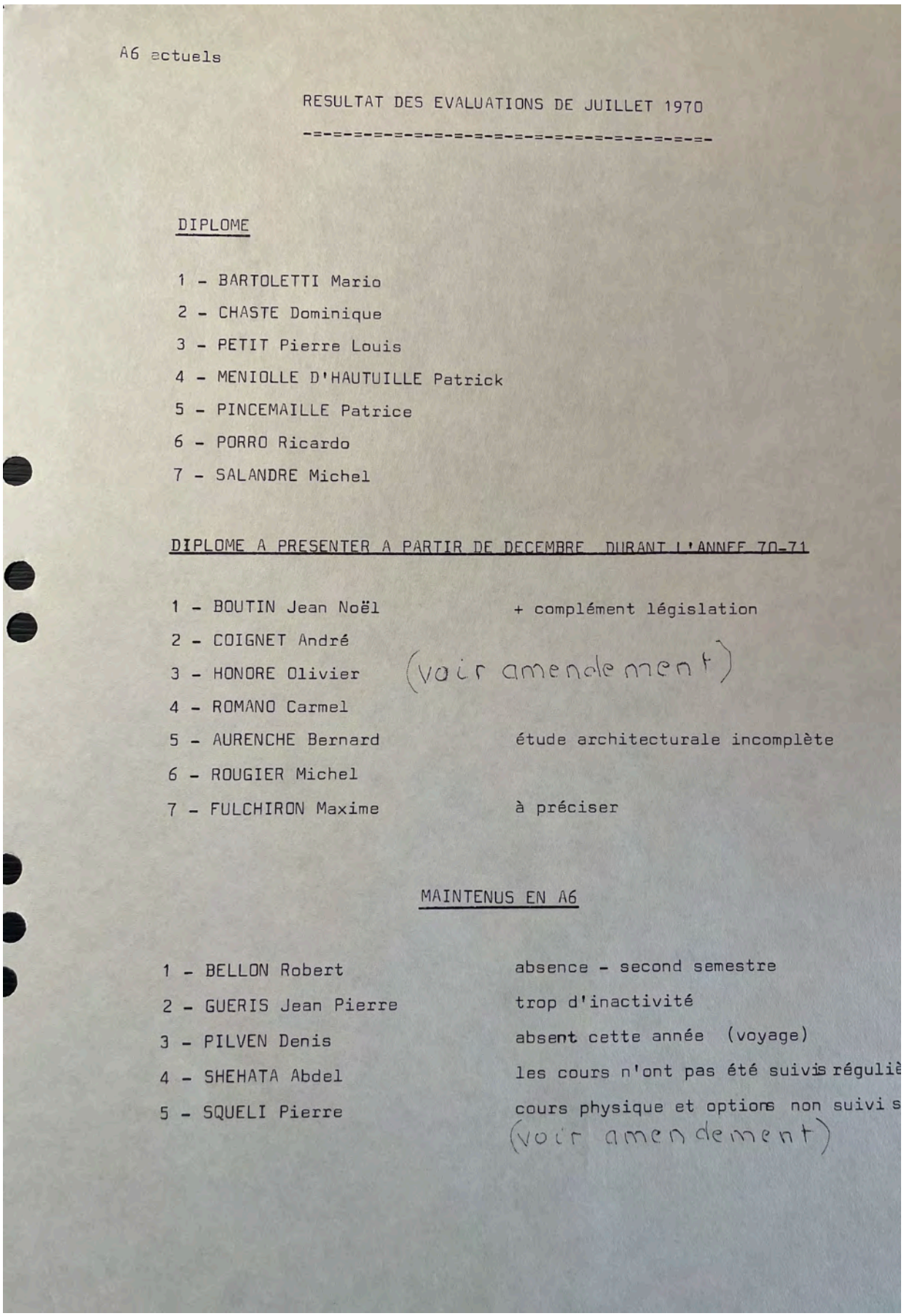
6 JUIN

- TRAPPES
- MUSEE AULICHTENSTEIN
- LIMOGES
- MIRABELLO
- GRIGNON

MM. MAROY Jean-Paul
PANERAI Philippe
ARRETCHE Louis
BOCCANFUSO Casimir
HELMY Richard
LOHNER Yvan
BENRATH Frédéric
+ 1 Sociologue.

...

FIG 52 : Composition du jury de Ricardo Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.



A6 actuels

RESULTAT DES EVALUATIONS DE JUILLET 1970

DIPLOME

1 - BARTOLETTI Mario
2 - CHASTE Dominique
3 - PETIT Pierre Louis
4 - MENIOLLE D'HAUTUILLE Patrick
5 - PINCEMAILLE Patrice
6 - PORRO Ricardo
7 - SALANDRE Michel

DIPLOME A PRESENTER A PARTIR DE DECEMBRE DURANT L'ANNEE 70-71

1 - BOUTIN Jean Noël	+ complément législation
2 - COIGNET André	
3 - HONORE Olivier	(voir amendement)
4 - ROMANO Carmel	
5 - AURENCHE Bernard	étude architecturale incomplète
6 - ROUGIER Michel	
7 - FULCHIRON Maxime	à préciser

MAINTENUS EN A6

1 - BELLON Robert	absence - second semestre
2 - GUERIS Jean Pierre	trop d'inactivité
3 - PILVEN Denis	absent cette année (voyage)
4 - SHEHATA Abdel	les cours n'ont pas été suivis réguliè
5 - SQUELI Pierre	cours physique et options non suivi s

(voir amendement)

FIG 53 : Résultats de l'évaluation de diplôme de Ricardo Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.





FIG 54 et 55 : Une des quatre versions du projet en maquette. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

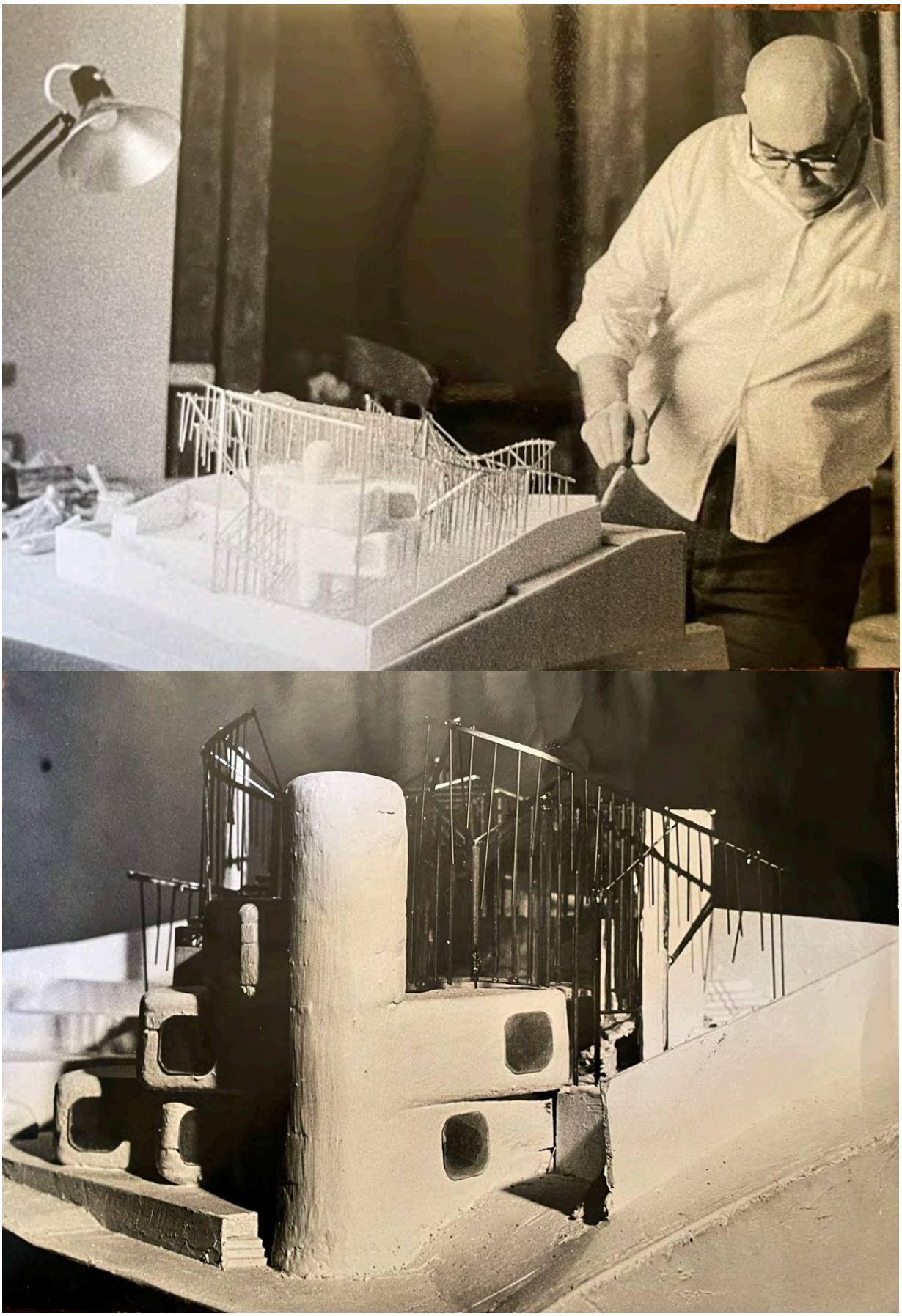
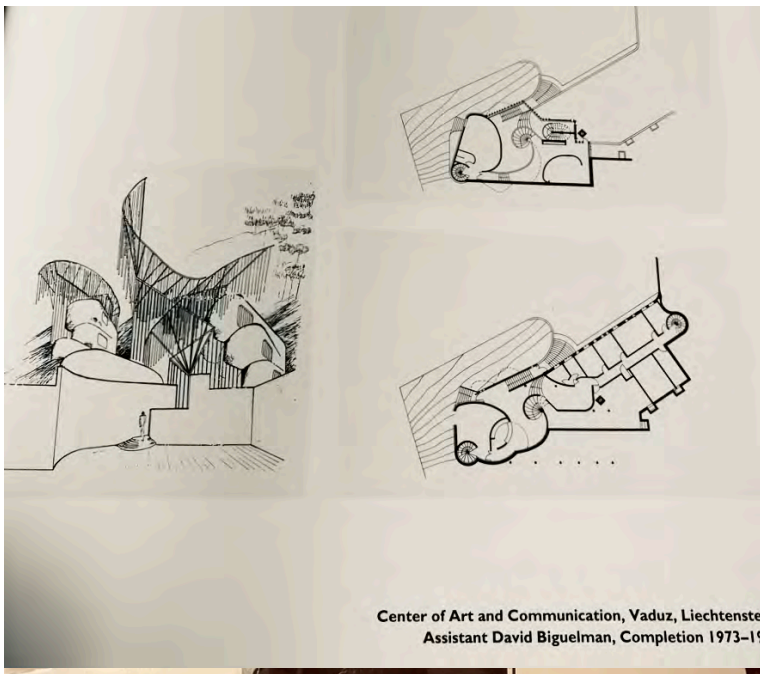


FIG 56 : Ricardo Porro s'affairant à l'une des maquettes de son diplôme. Projet de Centre d'Art à Vaduz. Sources; Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



FIG 57 : Ricardo Porro et un de ses étudiants de l'École Spéciale, Jean-Marie Léon, devant l'une des maquettes pour le centre d'Art à Vaduz. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



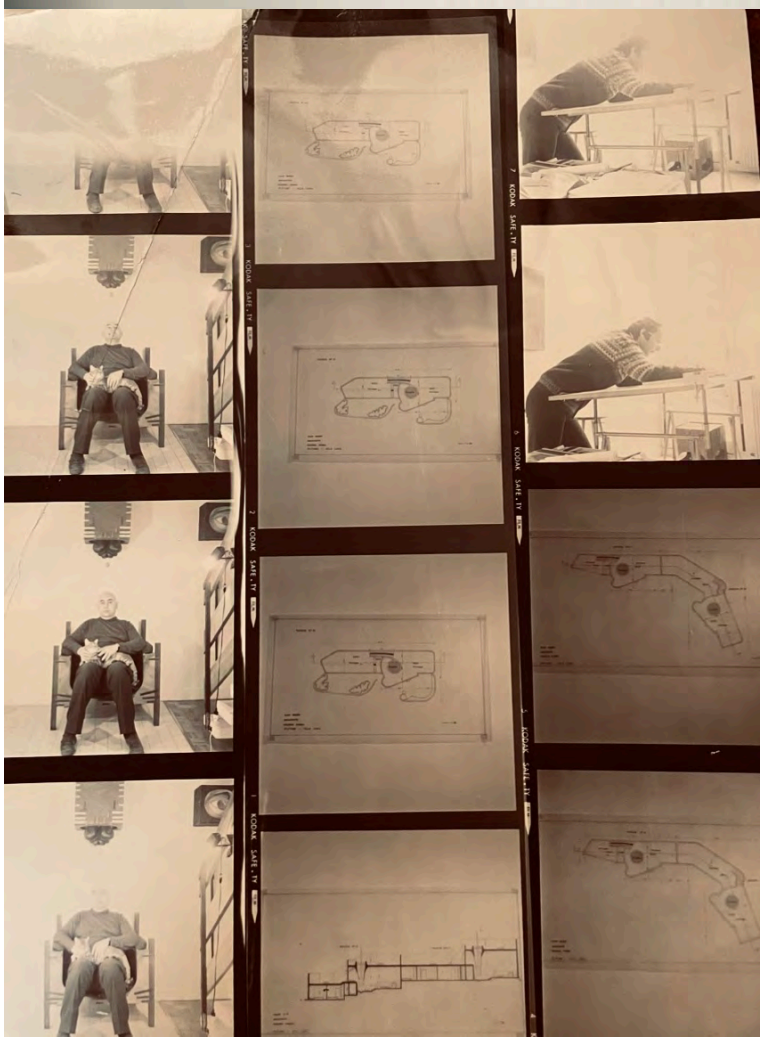


FIG 58 : Plans du Centre d'Art par David Bigelman . Source: Ricardo Porro, *Architekt, Ricardo Porro* , Ritter Verlag Klagenfurt 1994.
FIG 59 : Planche contact présentant les plans du Centre d'Art et David Bigelman chez Ricardo Porro s'affairant aux plans. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

Paolo Portoghesi, professeur d'art et d'histoire de l'architecture à l'Ecole Polytechnique de Milan, est rédacteur en chef de *Controspazio* dans laquelle est publié l'article de Rykwert qui porte sur le thème du corps et en particulier de l'érotisme dans l'architecture de Ricardo Porro. Cette revue reflète le contexte social et économique en visant à trouver dans la praxis et la théorie de l'architecture le point où elles se heurtent à la réalité sociale241. Portoghesi développe, dans cette revue, l'histoire architecturale baroque. Joseph Rykwert avance en mars 1970 que Ricardo Porro est « l'unique architecte qui pourrait figurer comme tel dans une revue d'érotisme », lequel érotisme « est au centre de sa méthode de conception » et est « l'essence de sa poétique formelle ». Porro considère le corps comme matière et substance de l'invention architectonique et suit « la devise néo-aristotélicienne *Nihil in intellect quod non prius in sensu*. Afin de répondre à cette devise, Porro est contraint de faire appel à l'image directe du corps et à une figuration immédiate « qui peut parfois paraître ingénue ou grossière ». C'est l'érotisme qui nous offre « l'image la plus libératrice de notre corps ». Porro explore ce thème pour la première fois lors de la construction des écoles d'art. La sculpture y est également « un commentaire essentiel sur les implications d'une architecture à discours ouvert » et non « un simple condiment pour l'édifice ».

Rykwert avance se limiter à « une lecture déchiffrage » qui n'est pas une lecture usuelle mais que Porro suit et développe « avec une grande ténacité malgré le scepticisme de nombreux contemporains ». Porro n'est « pas encore parvenu à la maturité de sa poétique » et il y a à noter « quelques conflits entre concepts et moyens formels » selon lui. Rykwert tient cependant à dire qu'il ne désire pas situer l'oeuvre de Porro dans « quelques chimériques valeurs hiérarchiques de l'architecture moderne ». Il souhaite insister sur « la valeur absolue de son monde conceptuel, de sa volonté de commenter comme architecte la condition de l'homme ». C'est « le véritable sérieux de l'architecte, qui le sépare du spéculateur en construction ». De fait, Porro est « un des rares contemporains qui, en pleine et lucide conscience, paie de sa personne sa pureté, en projets abandonnés et participation à de nombreux concours non primés ». Rykwert espère que le projet de Centre d'art à Vaduz sera construit. Il n'en a vu que les maquettes d'études. Ce projet montre selon lui « une volonté dialectique entre un élément organique et un autre qui l'est moins » et qui contient l'administration. Une grande structure métallique aux fines lamelles d'aluminium anodisé couleur or entraine l'autre élément organique. Rykwert espère que « cette médiation construite sur l'or, la technique, la pesée et le corps, aura finalement son incarnation ». .

En tous les cas, Ricardo Porro obtient son diplôme du fait de la présentation de ce projet le 6 juin 1970 devant un jury composé de Philippe Panerai, Jean-Paul Maroy, Louis Arretche, Casimir Boccanfuso, Richard Elmy, Yvan Lohner, Frédéric Benrath, ses collègues et un sociologue dont le nom n'est pas mentionné dans les feuillets qui relatent l'organisation du séminaire d'évaluation des étudiants datant de juillet 1970[FIG 52,53]. Selon Philippe Panerai, ce diplôme n'était qu'une formalité du fait de

241 Voir à ce sujet l'article de Paolo Scrivano, « *Where praxis and theory clash with reality : Controspazio and the Italian debate over design, history, and ideology, 1969-1973* » in « Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970 ».

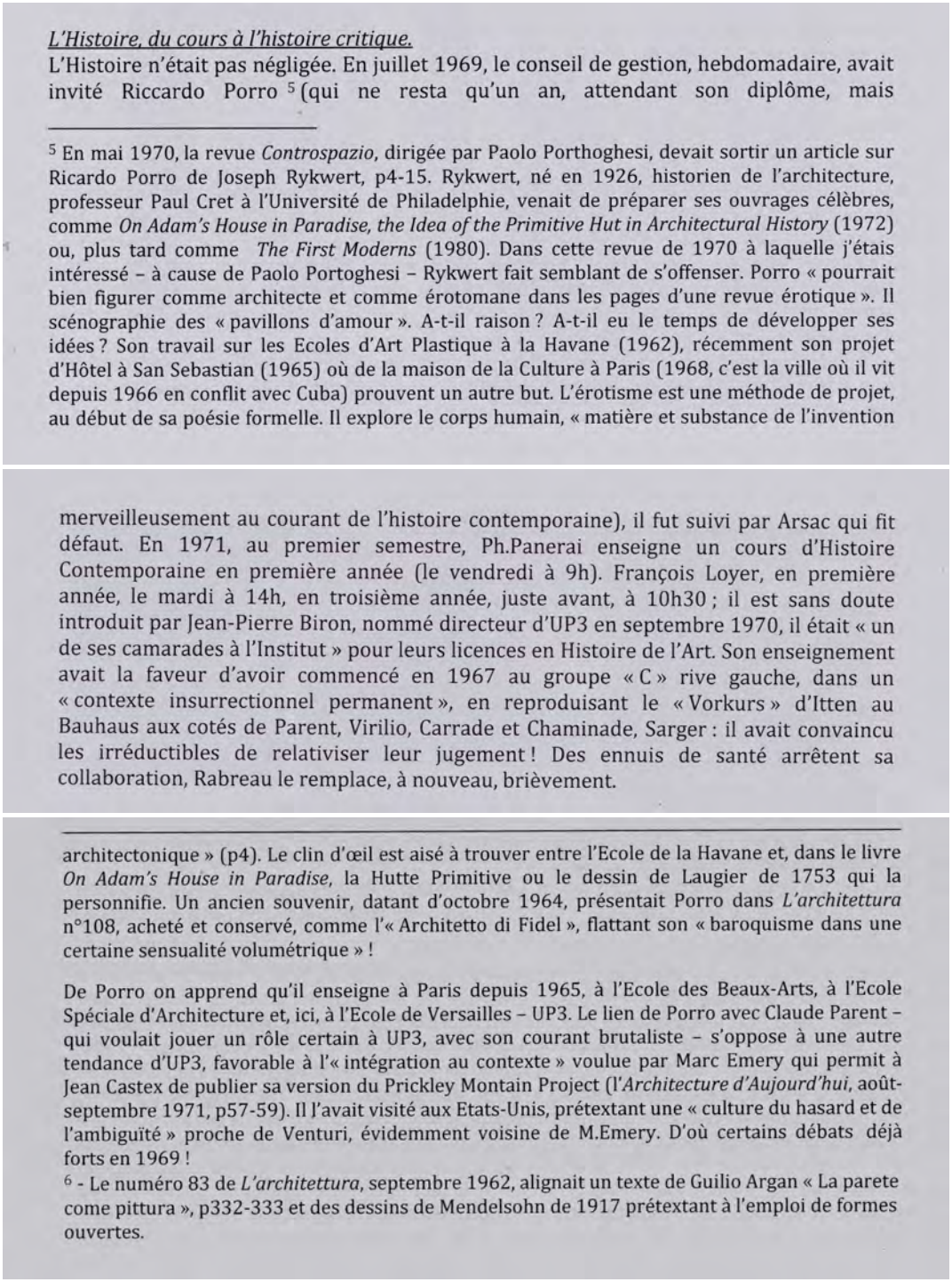
l'expérience et de la renommée internationale que Porro avait déjà acquise du fait de l'aura dont bénéficiait son projet des écoles d'art de La Havane mais Jean Castex, selon Olivier Girard[242], émet une critique négative au moment de son diplôme. Girard dira même que Castex avait cherché à « recaler » Porro. À l'occasion d'un dialogue avec Patrice Goulet en 1978[243], Ricardo Porro parlera de « crétinisation ». Nul doute que les rapports sont conflictuels. C'est sans doute la raison pour laquelle il part d'UP3 en 1970. Que dit Castex de ce moment? Il est en opposition, notamment du fait que « Claude Parent veut jouer un rôle à UP3 avec son courant brutaliste » et qu'il s'oppose à sa pédagogie « favorable à l'intégration au contexte » [FIG 60]. Parent soutient Ricardo Porro.

Ce projet de diplôme montre plusieurs choses. La première est qu'il se caractérise par l'abolition des frontières entre les genres artistiques ce qui est un élément primordial dans la méthode de conception de Ricardo Porro, la deuxième est l'abolition d'une autre frontière, celle de l'école. Son enseignement se poursuit dans le cadre de sa pratique personnelle et hors les murs. David Bigelman élabore les plans de son projet, Guy Rumé aide à la maquette ainsi que Marivi Ugarte et Jean-Marie Léon. Ils vivent nuit et jour avec Ricardo Porro aussi bien chez lui que chez l'éditeur Robert Altmann à Vaduz. Tous sont partie prenante dans la conception de ce projet. Enfin la troisième, c'est l'appropriation de formes organiques et souvent érotiques entendues comme un vecteur de *réhumanisation* de l'architecture.

[242]Giuli/Olivier Girard, Tome III, 2021.

[243] Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure de l'entretien de Patrice Goulet avec Ricardo Porro en 1978. Goulet/Porro, Tome III.

PORRO, tiré de *La création d'une Ecole d'Architecture aux Petites Ecuries de Versailles de 1965 à 1973.* Fait pour les 50 ans de l'Ecole (en retard en octobre) octobre 2019, p 25 et 26 série de 21 « Cahiers » de recherche (non publiés, ici - 4).



L'Histoire, du cours à l'histoire critique.

L'Histoire n'était pas négligée. En juillet 1969, le conseil de gestion, hebdomadaire, avait invité Riccardo Porro [5] (qui ne resta qu'un an, attendant son diplôme, mais

[5] En mai 1970, la revue *Controspazio*, dirigée par Paolo Porthoghesi, devait sortir un article sur Ricardo Porro de Joseph Rykwert, p4-15. Rykwert, né en 1926, historien de l'architecture, professeur Paul Cret à l'Université de Philadelphie, venait de préparer ses ouvrages célèbres, comme *On Adam's House in Paradise, the Idea of the Primitive Hut in Architectural History* (1972) ou, plus tard comme *The First Moderns* (1980). Dans cette revue de 1970 à laquelle j'étais intéressé – à cause de Paolo Portoghesi – Rykwert fait semblant de s'offenser. Porro « pourrait bien figurer comme architecte et comme érotomane dans les pages d'une revue érotique ». Il scénographie des « pavillons d'amour ». A-t-il raison ? A-t-il eu le temps de développer ses idées ? Son travail sur les Ecoles d'Art Plastique à la Havane (1962), récemment son projet d'Hôtel à San Sebastian (1965) où de la maison de la Culture à Paris (1968, c'est la ville où il vit depuis 1966 en conflit avec Cuba) prouvent un autre but. L'érotisme est une méthode de projet, au début de sa poésie formelle. Il explore le corps humain, « matière et substance de l'invention

merveilleusement au courant de l'histoire contemporaine), il fut suivi par Arsac qui fit défaut. En 1971, au premier semestre, Ph.Panerai enseigne un cours d'Histoire Contemporaine en première année (le vendredi à 9h). François Loyer, en première année, le mardi à 14h, en troisième année, juste avant, à 10h30 ; il est sans doute introduit par Jean-Pierre Biron, nommé directeur d'UP3 en septembre 1970, il était « un de ses camarades à l'Institut » pour leurs licences en Histoire de l'Art. Son enseignement avait la faveur d'avoir commencé en 1967 au groupe « C » rive gauche, dans un « contexte insurrectionnel permanent », en reproduisant le « Vorkurs » d'Itten au Bauhaus aux cotés de Parent, Virilio, Carrade et Chaminade, Sarger : il avait convaincu les irréductibles de relativiser leur jugement ! Des ennuis de santé arrêtent sa collaboration, Rabreau le remplace, à nouveau, brièvement.

architectonique » (p4). Le clin d'œil est aisé à trouver entre l'Ecole de la Havane et, dans le livre *On Adam's House in Paradise*, la Hutte Primitive ou le dessin de Laugier de 1753 qui la personnifie. Un ancien souvenir, datant d'octobre 1964, présentait Porro dans *L'architettura* n°108, acheté et conservé, comme l'« Architetto di Fidel », flattant son « baroquisme dans une certaine sensualité volumétrique » !

De Porro on apprend qu'il enseigne à Paris depuis 1965, à l'Ecole des Beaux-Arts, à l'Ecole Spéciale d'Architecture et, ici, à l'Ecole de Versailles – UP3. Le lien de Porro avec Claude Parent – qui voulait jouer un rôle certain à UP3, avec son courant brutaliste – s'oppose à une autre tendance d'UP3, favorable à l'« intégration au contexte » voulue par Marc Emery qui permit à Jean Castex de publier sa version du Prickley Montain Project (l'*Architecture d'Aujourd'hui*, août-septembre 1971, p57-59). Il l'avait visité aux Etats-Unis, prétextant une « culture du hasard et de l'ambiguïté » proche de Venturi, évidemment voisine de M.Emery. D'où certains débats déjà forts en 1969 !

[6] - Le numéro 83 de *L'architettura*, septembre 1962, alignait un texte de Guilio Argan « La parete come pittura », p332-333 et des dessins de Mendelsohn de 1917 prétextant à l'emploi de formes ouvertes.

Note coupée. J'avais critiqué un quartier de la ville neuve de Cergy de Porro dans une revue et j'ai reçu de Parent un message un peu dur, mais je ne sais plus où je l'ai mis !

FIG 60 : Note de Jean Castex envoyée à l'auteure. Source : Archives personnelles de Jean Castex.



FIG 61 : Recto du dessin titré « Les noces de Guy ou le cul cosmique ». Guy Rumé, alors petite main sur le projet du centre d'art va bientôt se marier. Source : Archives personnelles de Guy Rumé.

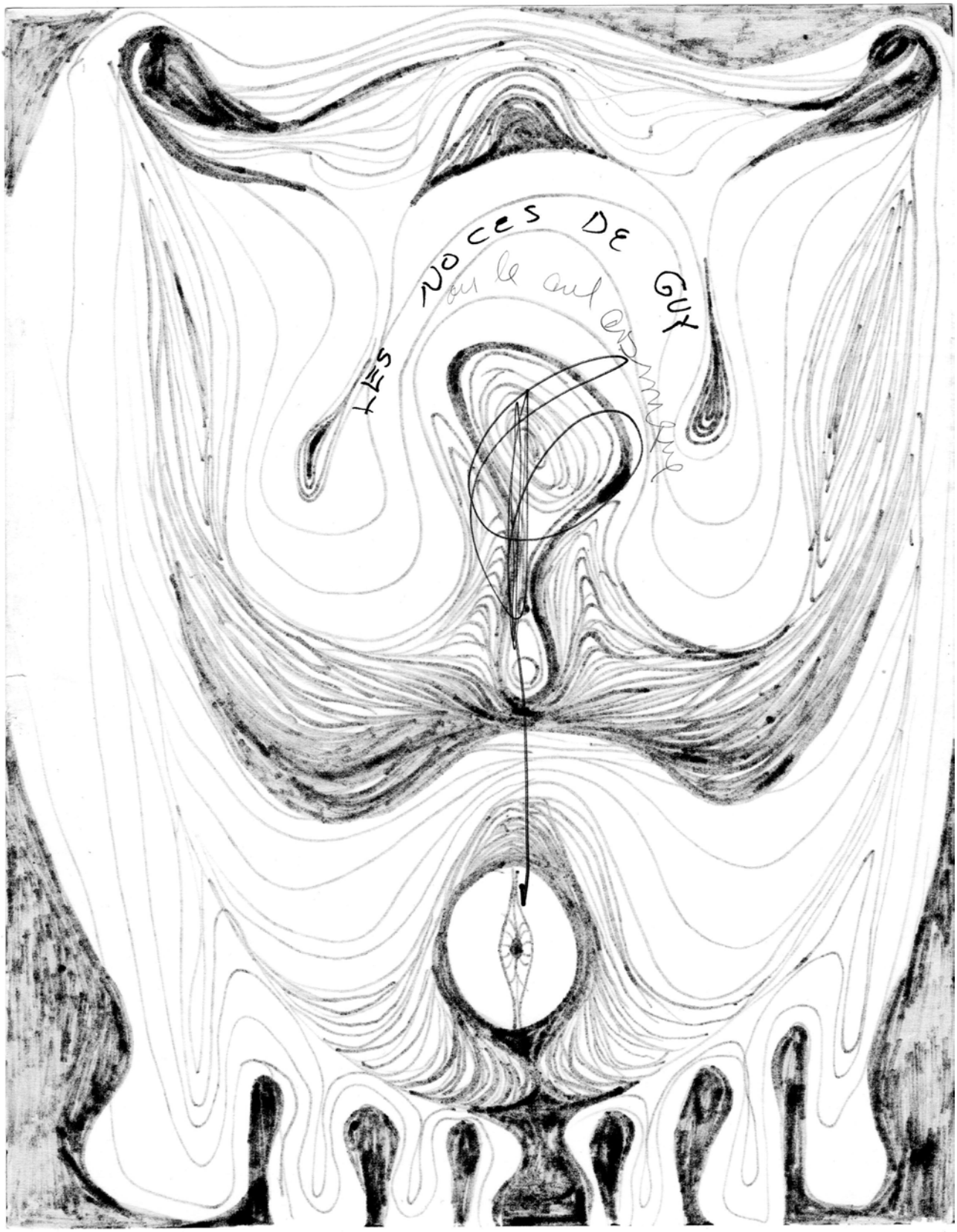


FIG 62 : Verso du dessin « Les noces de Guy ou le cul cosmique ». Source : Archives personnelles de Guy Rumé.

IV. V UP8 : Ricardo Porro *versus* Bernard Huet

De septembre 1970 à juin 1971, Ricardo Porro fraichement diplômé d'UP3 la quitte, est toujours enseignant d'atelier à l'École Spéciale et intègre une unité qui fait la scission entre UP6 et UP8 cette année-là pour y donner son cours d'*Histoire de l'Architecture* en première année du premier cycle. [FIG 63] Cette unité se situe au 10 rue de Viarmes, dans les pavillons 1 et 2 des Halles à partir de janvier 1969 jusqu'au départ de Ricardo Porro en 1971. Bernard Huet, l'un de ses fondateurs, y règne[244]. Son groupe considéré comme pédagogue et réformiste voyait UP6 comme « un grand bordel gauchiste », « en grève permanente » et « refusant catégoriquement d'enseigner le projet d'architecture ». Ricardo Porro ayant déjà vécu la Révolution cubaine puis les événements de Mai 1968 aux Beaux-Arts, souhaite une structure plus calme et y enseigner le projet afin de quitter l'École Spéciale envers laquelle il a un regard très critique[245]. Or, il ne trouvera pas sa place à UP8 non plus. En effet, s'étant déjà confronté aux idées des architectes et sociologues lors des séminaires du RAUC de 1968 et 1969 sur les besoins fonctionnels de l'homme, ces mêmes participants se trouvent être en grande partie enseignants à UP8.

Bernard Huet dirige un *studio de méthodologie de projet* [FIG 64]et enseigne une *Histoire de l'espace architectural* en second cycle. Roger-Henri Guerrand enseigne une *Histoire sociale de l'Architecture* en deuxième année [FIG 65]. Henri Raymond donne des cours portant sur les rapports entre sociologie et espace architectural [FIG 64]. Marion Segaud initie les étudiants à la sociologie et l'*Anthropologie de l'espace*. Ricardo Porro très critique ne comprend pas un enseignement qui donne la part belle à « une petite sociologie ». Même si l'architecture urbaine nourrit la pédagogie d'UP8[246] ce qui n'est pas pour déplaire à l'enseignant cubain, la sociologie de l'habitat prend une part trop importante à son goût. Dans sa proposition de cursus en 1969, il n'y avait d'ailleurs aucune place pour l'enseignement de la sociologie. Même s'il accorde de l'importance aux sciences humaines, c'est davantage aux apports de l'Histoire des Idées et de l'Art auxquelles il fait appel dans son enseignement[247].

Les pensées de Ricardo Porro et de Bernard Huet sont assez opposées. Dans cette nouvelle unité, afin que la pédagogie d'un enseignant ne domine celle des autres, tous les enseignants doivent

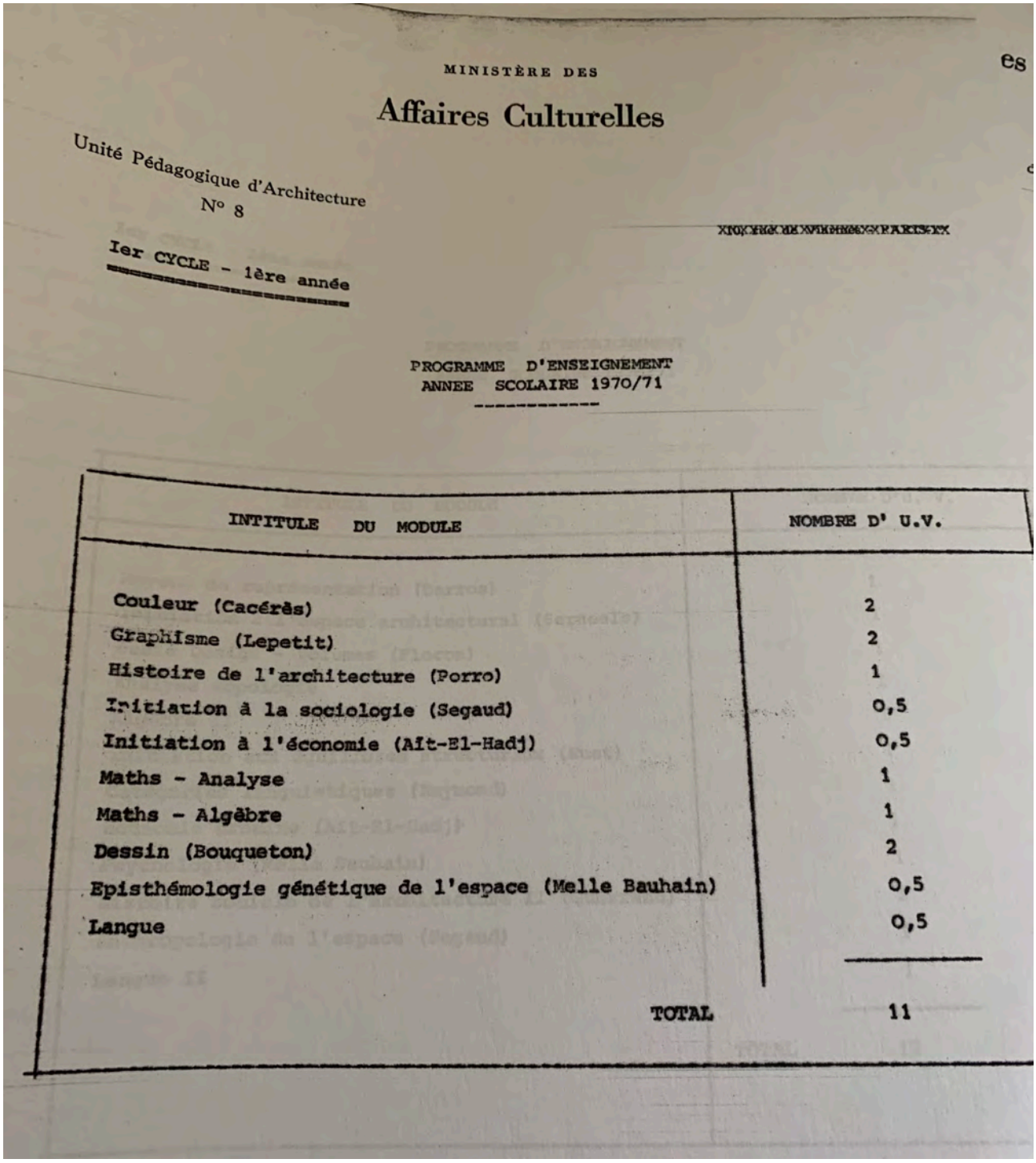
---

[244] Voir à ce sujet l'article d'Antoine Perron, « L'enseignement du projet à UP8 (1969-1978) », Carnets Hypothèses, Les citations suivantes sont issues de cette même source. Voir aussi à ce sujet Marie-Jeanne Dumont et Antoine Perron, *UP8. Pour une pédagogie de l'architecture (1966-1978),* ZEUG*,* 2020.

[245] Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure en annexe de l'entretien de Patrice Goulet avec Ricardo Porro en 1979. Ricardo Porro y considère l'École Spéciale comme « une usine à diplômes ». Les citations suivantes sont issues de la même source.

[246] Voir à ce sujet l'ouvrage de Juliette Pommier, *De l'architecture à la ville, une anthologie des écrits de Bernard Huet, ZEUG,* et la recension de l'auteur Catherine Giuli. Recension critique de l'ouvrage de Juliette Pommier, *De l'architecture à la ville. Une anthologie des écrits de Bernard Huet*, publié dans la collection Arguments aux Éditions Zeug/Ensa-PB en 2021. 2021. ⟨hal-04254407⟩

[247] Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure de l'entretien de Patrice Goulet en 1979. Giuli/Goulet, Tome III.



MINISTÈRE DES

Affaires Culturelles

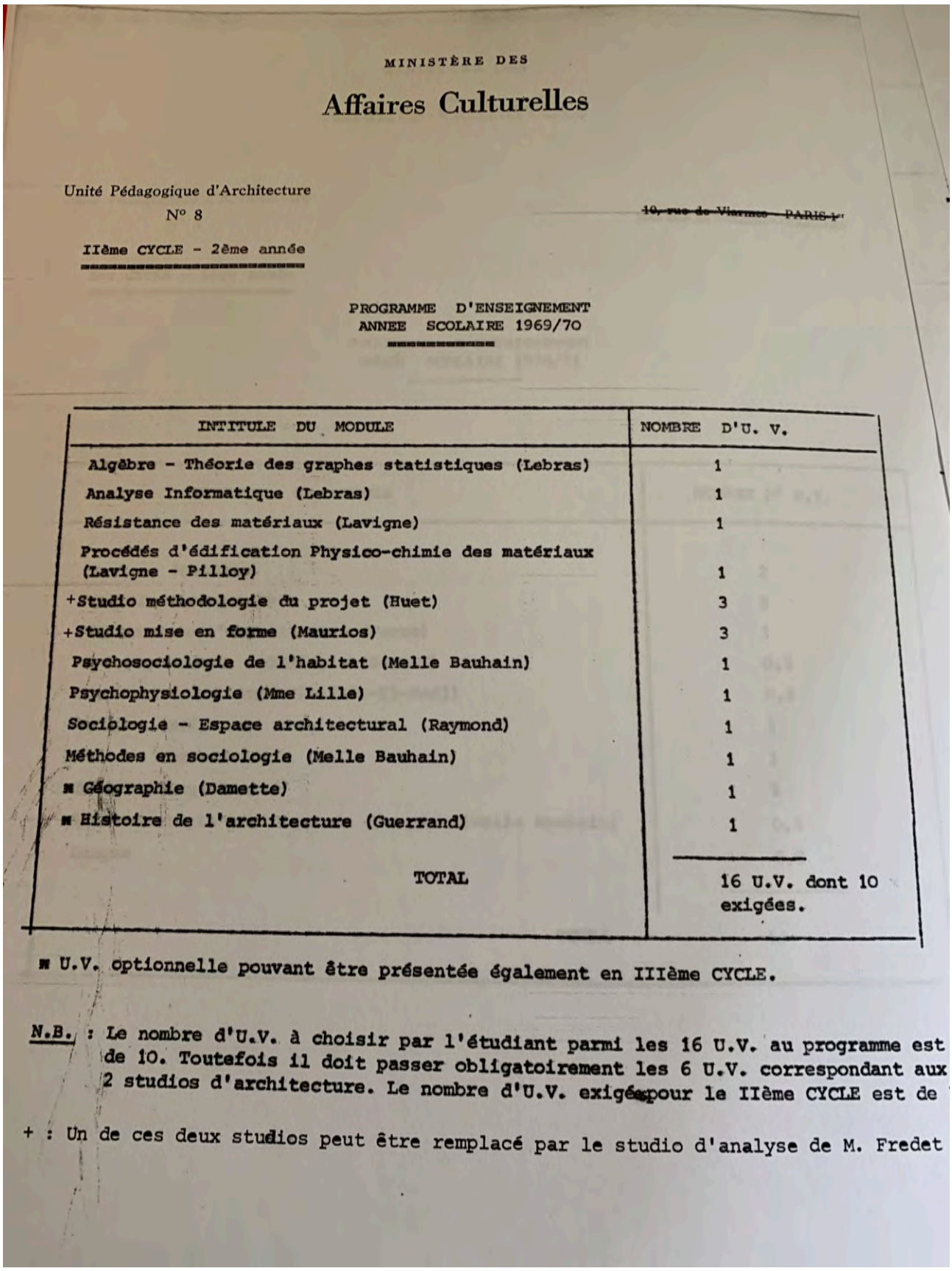
Unité Pédagogique d'Architecture
N° 8

Ier CYCLE - 1ère année

PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT
ANNEE SCOLAIRE 1970/71

INTITULE DU MODULE	NOMBRE D' U.V.
Couleur (Cacérès)	2
Graphisme (Lepetit)	2
Histoire de l'architecture (Porro)	1
Initiation à la sociologie (Segaud)	0,5
Initiation à l'économie (Aït-El-Hadj)	0,5
Maths - Analyse	1
Maths - Algèbre	1
Dessin (Bouqueton)	2
Epistémologie génétique de l'espace (Melle Bauhain)	0,5
Langue	0,5
TOTAL	11

FIG 63 : Tableau récapitulant les intitulés des cours d'un module d'initiation. Ricardo Porro ne donne qu'un cours d'Histoire en première année. Source : Archives d'UP8. École d'Architecture de Paris-Belleville. Département Recherche.Non répertoriées.



MINISTÈRE DES

Affaires Culturelles

Unité Pédagogique d'Architecture
N° 8

~~10, rue de Vivienne — PARIS 1er~~

IIème CYCLE - 2ème année

PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT
ANNEE SCOLAIRE 1969/70

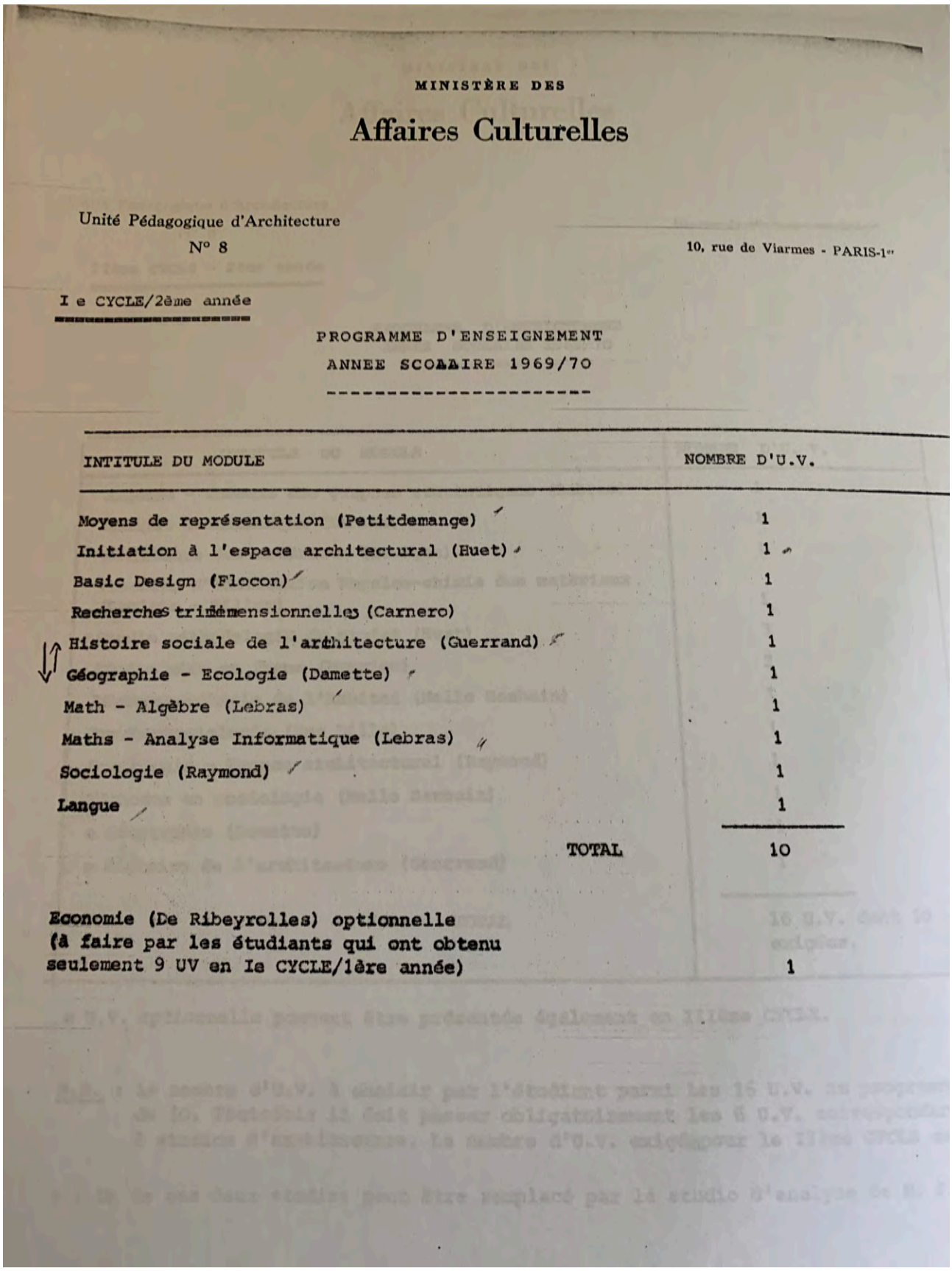
INTITULE DU MODULE	NOMBRE D'U. V.
Algèbre - Théorie des graphes statistiques (Lebras)	1
Analyse Informatique (Lebras)	1
Résistance des matériaux (Lavigne)	1
Procédés d'édification Physico-chimie des matériaux (Lavigne - Pilloy)	1
+Studio méthodologie du projet (Huet)	3
+Studio mise en forme (Maurios)	3
Psychosociologie de l'habitat (Melle Bauhain)	1
Psychophysiologie (Mme Lille)	1
Sociologie - Espace architectural (Raymond)	1
Méthodes en sociologie (Melle Bauhain)	1
¤ Géographie (Damette)	1
¤ Histoire de l'architecture (Guerrand)	1
TOTAL	16 U.V. dont 10 exigées.

¤ U.V. optionnelle pouvant être présentée également en IIIème CYCLE.

N.B. : Le nombre d'U.V. à choisir par l'étudiant parmi les 16 U.V. au programme est de 10. Toutefois il doit passer obligatoirement les 6 U.V. correspondant aux 2 studios d'architecture. Le nombre d'U.V. exigé pour le IIème CYCLE est de

+ : Un de ces deux studios peut être remplacé par le studio d'analyse de M. Fredet

FIG 64 : En deuxième année, Guerrand enseigne une Histoire sociale de l'Architecture. Source : Archives UP8. École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.



MINISTÈRE DES

Affaires Culturelles

Unité Pédagogique d'Architecture
N° 8

10, rue de Viarmes - PARIS-1er

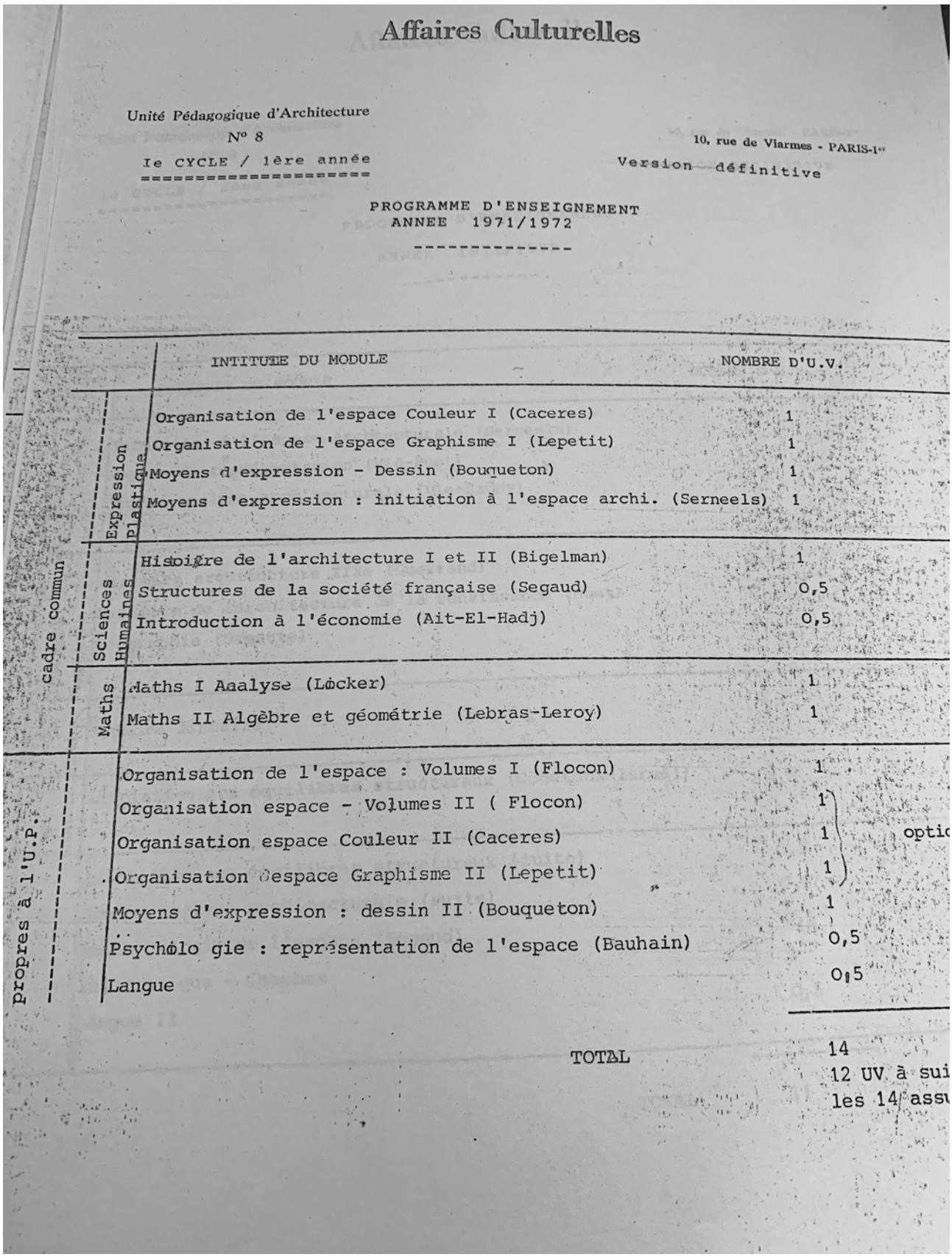
I e CYCLE/2ème année

PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT
ANNEE SCOLAIRE 1969/70

INTITULE DU MODULE	NOMBRE D'U.V.
Moyens de représentation (Petitdemange)	1
Initiation à l'espace architectural (Huet)	1
Basic Design (Flocon)	1
Recherches tridimensionnelles (Carnero)	1
Histoire sociale de l'architecture (Guerrand)	1
Géographie - Ecologie (Damette)	1
Math - Algèbre (Lebras)	1
Maths - Analyse Informatique (Lebras)	1
Sociologie (Raymond)	1
Langue	1
TOTAL	10

Economie (De Ribeyrolles) optionnelle
(à faire par les étudiants qui ont obtenu
seulement 9 UV en Ie CYCLE/1ère année) 1

FIG 65 : Huet dirige le studio Méthodologie du projet tandis que Raymond enseigne la sociologie. Source : Archives UP8. École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.



Affaires Culturelles

Unité Pédagogique d'Architecture
N° 8
Ie CYCLE / 1ère année

10, rue de Viarmes - PARIS-1er
Version définitive

PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT
ANNEE 1971/1972

		INTITULE DU MODULE	NOMBRE D'U.V.
cadre commun	Expression Plastique	Organisation de l'espace Couleur I (Caceres)	1
		Organisation de l'espace Graphisme I (Lepetit)	1
		Moyens d'expression - Dessin (Bouqueton)	1
		Moyens d'expression : initiation à l'espace archi. (Serneels)	1
	Sciences Humaines	Histoire de l'architecture I et II (Bigelman)	1
		Structures de la société française (Segaud)	0,5
		Introduction à l'économie (Ait-El-Hadj)	0,5
	Maths	Maths I Aaalyse (Lacker)	1
		Maths II Algèbre et géométrie (Lebras-Leroy)	1
propres à l'U.P.		Organisation de l'espace : Volumes I (Flocon)	1
		Organisation espace - Volumes II (Flocon)	1
		Organisation espace Couleur II (Caceres)	1
		Organisation espace Graphisme II (Lepetit)	1
		Moyens d'expression : dessin II (Bouqueton)	1
		Psychologie : représentation de l'espace (Bauhain)	0,5
		Langue	0,5
		TOTAL	14

optio

12 UV à sui
les 14 assu

FIG 66 : Les années suivantes, c'est David Bigelman qui reprend le cours de Ricardo Porro. Source: Archives UP8.École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.

changer de studio – nouvelle dénomination de l'atelier – et de niveau chaque année. Les étudiants changent ainsi d'enseignant à chaque semestre. Une année avant, en 1969 à l'occasion de son article *Un enseignement de l'architecture* dans *L'Architecture d'Aujourd'hui,* Ricardo Porro ne préconisait pas ce modèle d'enseignement. *A contrario,* Il souhaitait que les étudiants restent avec le même enseignant de projet tout au long du cursus dès la deuxième année, à l'instar du modèle d'enseignement de l'École des Beaux-Arts avant 1968. D'autre part, à UP8, les étudiants s'opposent aux enseignants qui les font travailler dans les agences ce qu'a toujours fait et continue de faire Ricardo Porro. La méthode pédagogique de Bernard Huet est d'ailleurs considérée « comme une alternative aux relations tutorées et magistrales de l'enseignement traditionnel »[248] . Forme pédagogique qu'a adoptée Ricardo Porro jusqu'alors aux Beaux-Arts et à l'École Spéciale.

Si les deux méthodes peuvent se rejoindre, c'est dans l'exercice du contre-projet à l'occasion de concours publics. La dimension critique chez Ricardo Porro et Bernard Huet est très présente. À UP8, l'analyse critique se retrouve dans les objectifs que donnent les enseignants à leur pédagogie, dans les analyses urbaines et dans les programmes des projets proposés aux étudiants du fait qu'Huet ne donne jamais de programme privé mais des programmes de logements sociaux, d'équipements ou d'espaces publics. C'est également le cas de Ricardo Porro à l'École Spéciale. Cependant, alors qu'Huet inscrit sa critique dans le réel et les rapports de production, en vue de leur transformation, Porro conçoit l'architecture comme un moyen d'expression de la critique. De plus, l'adjectif « formaliste » est également la pire des critiques en studio de projet chez Bernard Huet. Quand Ricardo Porro fait utiliser la terre glaise et le balsa comme matériaux pour les maquettes, les étudiants du studio d'Huet réalisent des maquettes en plastiline, matériau préconisé par l'architecte Louis Kahn qui est sans doute moins connoté comme étant un matériau lié à l'enseignement des Beaux Arts.

Progressivement, ce sont la notion de « type architectural » et la méthode d'analyse typo-morphologique qui se mettent en place et se précisent dans le studio d'Huet. La question de la banalité y est sans doute la question la plus importante chez ce dernier : « La banalité est une notion fondamentale pour l'architecture contextuelle de la ville, car elle est le seul moyen de résoudre en termes qualitatifs les questions centrales de la quantité et de la répétition typologique [249]». Or, Ricardo Porro fait sienne la citation de Novalis, figure importante du romantisme allemand : « Le monde doit être romantisé. En donnant une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal, la dignité de l'inconnu à ce qui est connu, un halo d'infini à ce qui est fini, je romantise » et considère que la quantité ne peut et ne doit se résoudre à la banalité, contrairement à ce que dit Huet

---

[248] Perron, *id.*

[249] Bernard Huet, « Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime », in Bernard Fortier, Métamorphoses parisiennes, Exposition, Paris, Pavillon de l'Arsenal, Mardage, 1996, pp.155-162.



FIG 67 : Ricardo Porro et Edith Girard fraichement diplômée en 1975. Elle enseignera à UP8 dès 1976. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

qui ne croit pas en cette crise et pense encore moins qu'un architecte puisse mettre en question la société [250].

Pour toutes ces raisons, UP8 n'ouvre pas la possibilité à Ricardo Porro de s'exprimer en atelier. Cependant, la réception de son enseignement d'Histoire est très bonne et les étudiants se souviennent d' « un personnage extraordinaire et de cours magnifiques »[251]. Il est possible de citer parmi ses nombreux étudiants de première année, Mario Gastine, le frère d'Edith Girard, Edith Girard elle-même, Nicolas Soulier qui deviendra assistant de Yannis Tsionis, Laurent Israel – qui deviendra enseignant à UP8 – ainsi que Florence Boichot-Gülgönen, Ruth Marques, Miguel Montané, Béchard, Gilles Balladur.

Edith Girard dont Ricardo Porro est particulièrement proche [FIG 67] comptera par la suite parmi les enseignants d'UP8 ainsi que David Bigelman, son étudiant de La Havane. Tous deux sont devenus collaborateurs sur le projet du Centre d'Art à Vaduz. Girard, proche du Parti communiste français, formera avec Claude Vié un groupe tourné vers la production en masse de logements sociaux. Par la suite, le chilien Henri Ciriani enseignant d'UP7 viendra bouleverser UP8 en créant avec eux le groupe Uno. Partisane d'une architecture sociale, Edith Girard sera diplômée en 1974 et commencera à enseigner au sein du groupe UNO en 1976. Bigelman, lui, prendra la place de Ricardo Porro en *Histoire de l'Architecture* [FIG 66]– et formera avec Huet et Santelli le groupe TH (Théorie et histoire). Dans le studio « la Ville analogue », les étudiants développeront un certain éclectisme postmoderne, saturé de références à l'histoire de l'architecture »[252]. Ces enseignants participeront à de nombreux concours publics sous le nom TAU (Théorie Architecture Urbanisme) au même titre que Ricardo Porro.

S'il n'a pas d'atelier à UP8, l'Ecole Spéciale lui a permis de monter un atelier grâce au soutien de Claude Parent. Ricardo Porro y est très apprécié par ses étudiants et a un jugement formidable sur les projets[253]. Cependant, il agace la direction et les enseignants du fait de son exigence quant aux rendus des projets. Il fait d'ailleurs l'objet de critiques et une cabale, avortée, est alors organisée contre lui. Ayant des relations étroites avec Claude Parent et Paul Virilio, il leur envoie souvent des étudiants si les

---

[250] Bernard Huet, *id.*

[251] C'est le cas par exemple de Mario Gastine, le frère d'Edith Girard a également Ricardo Porro comme enseignant d'Histoire de l'Architecture à UP8.

[252] Perron, *op.cit.*

[253] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Jean-Claude Petton au Tome III. Jean-Claude Petton est un de ses étudiants de l'École Spéciale qui sont nombreux à avoir eu une formation militaire au préalable – Petton a suivi la formation militaire de St Cyr.

projets le justifient[254]. Guy Rumé[255], Jean-Claude Petton et Pierre Moreau comptent parmi ses étudiants, « payés avec un lance-pierre ».

Ne parvenant pas à une réelle intégration en France – il y est depuis déjà cinq années – et en particulier dans les écoles d'architecture puisque ne faisant pas de compromis, Ricardo Porro semble gagné par la dépression. Exilé politique, marqué par la grave maladie de son fils et les injustices envers lui-même et ses compatriotes artistes[256], il veut faire de son architecture un moyen de remise en cause de la société ce qu'il a déjà démontré à l'occasion de ses cours aux Beaux-Arts, ses conférences ou ses articles sur l'enseignement publiés dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1965 et 1969. mais, plus que tout, il souhaite ouvrir « une école dans une école » depuis toujours et il n'y est encore jamais vraiment parvenu. Seule « son école hors l'école » à La Havane a rencontré un franc succès le temps de la construction des écoles d'art. La crise est et restera le cheval de bataille de Ricardo Porro tout au long de sa carrière d'enseignant et d'architecte en France et marquera deux décennies d'enseignement.

---

254 C'est le cas de Petton qui désirait travailler sur l'habitat souterrain pour son diplôme. Finalement, il se tourne vers une étude sur l' habitat collectif urbain adaptable et évolutif dans le quartier de Paris Bercy. Il passe son diplôme en février 1971. Ricardo Porro projette d'en faire son assistant à l'IAUS de Strasbourg. Malheureusement, Petton doit quatre années à l'armée.

255Voir à ce sujet Giuli/Rumé, Tome III.

256 Reinaldo Areinas, écrivain, Jorge Camacho, peintre, Nestor Almendros, Réalisateur, Severo Sarduy, poète, tous exilés politiques cubains, persécutés pour leur homosexualité. Amis de Ricardo Porro.



FIG 68 : Reproduction d'un peinture du peintre Rebeyrolle. Source : Catalogue de l'exposition *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. « Derrière le miroir n°202 », mars 1973, p. 9. BNF. 2000-607318.

V « Portrait de la crise » (1971-1976)

Depuis 1965, Ricardo Porro considère la crise, celle de l'architecture et de son enseignement mais également sa crise personnelle comme l'élément fondamental et moteur de son expression architecturale et celle de ses étudiants, c'est-à-dire comme un moyen de mettre en question la société de la même façon que peut l'être la peinture. Sa conscience de la crise est exprimée une nouvelle fois dans l'écriture d'une postface pour l'exposition du peintre expressionniste et matiériste Paul Rebeyrolle[257] dont il est ami et dont il partage les idées. La préface est écrite par le philosophe Michel Foucault. Tous deux présentent et analysent la série politique de peintures « Les Prisonniers » avec deux textes, « La force de fuir »[258] pour Michel Foucault qui est en train d'écrire l'ouvrage *Surveiller et Punir*[259] et « Portrait de la crise »[260] pour Ricardo Porro. Ce dernier texte est particulièrement révélateur d'une posture face au monde que Porro souhaite insuffler à ses élèves, celle de la révolte et de l'accusation. La peinture de son ami Paul Rebeyrolle montre la même conscience de la crise de la société qui est destinée à devenir le point d'impulsion de nombre des projets de Ricardo Porro ainsi que ceux de ses étudiants. De fait, l'architecte transpose les idées du peintre à son idée de ce que doit être l'architecture, « la transmutation du monde où nous vivons ». Rebeyrolle est pour Ricardo Porro un peintre social dont la peinture doit être celle « qui lance à la figure de celui qui la regarde le grand drame collectif ». Profondément homme, le peintre se révolte et accuse un monde où le mal s'installe, où l'homme est seul et n'a plus de point d'appui. Rebeyrolle hérite de la tradition expressionniste et les toiles de l'exposition représentent des chiens qui sont prisonniers [FIG 68].Le geste, l'acte de peindre donne une force, une tension et un dynamisme de la matière en mouvement. C'est un amas de forces en lutte sans équilibre. La distorsion caractérise sa peinture et donne à voir le réel dans toute son intensité et montre à quel point celui-ci peut devenir cauchemar. À l'aide de distorsions de la réalité, les expressionnistes montrent la cassure entre l'homme et la nature, que dénonce Ricardo Porro, dans un monde marqué par la machine. L'expressionnisme développé par l'architecte à l'occasion de ses projets marquera petit à petit ses étudiants à l'IAUS de Strasbourg.

---

257 L'œuvre de Paul Rebeyrolle (1926- 2005), toujours figurative, est marquée par la violence, la rage, la révolte face à l'oppression ou l'engagement politique. Elle est ponctuée de tableaux animaliers et paysagers, ainsi que de tableaux employant des matières collées sur la toile (terre, crin, ferraille...). Elle a été appréciée par les philosophes Jean-Paul Sartre ou Michel Foucault.
La Galerie Maeght expose régulièrement ses œuvres, chaque exposition est accompagnée de la publication d'un *Derrière le Miroir* illustré de sublimes lithographies originales. En 1979 une rétrospective à lieu au Grand Palais à Paris, et en 2000 à la Fondation Maeght.

258 Michel Foucault, « La force de fuir », in *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. »Derrière le miroir n°202 », mars 1973, pp. 1-8.

259 Michel Foucault, *Surveiller et punir,* Gallimard, 1975.

260 Ricardo Porro, « Portrait de la crise » in *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. »Derrière le miroir n°202 », mars 1973, pp. 19-22. Les citations suivantes sont issues de la même source.



FIG 69 : Ricardo Porro à l'époque où il enseigne à Strasbourg. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

V.I L'IAUS de Strasbourg (1971-1975) : tentative de mise en place d'un collectif

Installé à Paris depuis cinq années, Ricardo Porro ne s'est épanoui ni aux Beaux-Arts ni à partir de 1968 dans les différentes UP où il a enseigné[261]. Il ne gagne aucun des nombreux concours auxquels il répond. Le 1er Novembre 1971, Ricardo Porro intègre l'IAUS de Strasbourg[262]. Il est recruté et accueilli par Jean-Pierre Halevy[263], directeur de 1968 à 1972 et qui assure la transition entre Etienne De Cointet et Yves Ayrault. Il y prend en charge un cours d'*Histoire de l'Architecture* et un cours théorique ainsi qu'un atelier de projet qui comptera une quinzaine d'étudiants parmi lesquels Jean Robein, Jean-François Dechoux, Amine Kabaj, Jean-Claude Léonard, Philippe Blanchard, Henri Dreysse, Jean-Vendelin Krummenacker, Françoise Laroche, Colette Heitz, Gérard Sutter, Hubert Wirth, Jacques Kunst, Dominique Bossy, Bernard Pagand. Parallèlement, ces années sont marquées par sa participation à de nombreux concours internationaux et au suivi de chantier de son projet de diplôme soutenu à UP3 en 1969, le centre d'art de Vaduz.

Souvent vêtu d'une cape noire, de son chapeau et de sa pipe, l'architecte est un enseignant très charismatique[264] [FIG 69]. Il montre une personnalité attachante. Son cours d'*Histoire* est alors très impressionnant. Son prédécesseur, Robert Will ayant été remercié, c'est à l'arrivée de Porro en 1971 qu'elle est de nouveau enseignée [265]. À partir d'un *corpus* choisi – celui de Wright, de l'architecture organique et de l'architecture vitaliste – il donne aux étudiants des connaissances importantes en Histoire de l'Architecture depuis les développements de la peinture, de la philosophie et de la mythologie. Son approche phénoménologique est nouvelle pour les étudiants et demande un bagage culturel assez important. De nombreux éléments leur échappent. Ils n'ont souvent pas les prérequis en Philosophie ni en Histoire de l'Art .

Ricardo Porro montre une position de maître en atelier. Avec Paul Chemetov, ils sont à ce moment-là « les deux professeurs les plus sévères de l'école ». Ce dernier a une approche plus rationnelle que celle de Ricardo Porro – « les projets de ses étudiants sont tramés » – et donne un cours

---

261 Voir à ce sujet Goulet/Porro au Tome III.

262 Voir le *curriculum vitae* dans le dossier administratif de l'architecte. Archives nationales côte 20010434/(non reproductible)

263 Halevy, ancien attaché culturel au Brésil est un des membres fondateurs du CERA, Centre d'études et de recherches architecturales à Paris.

264 Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Sutter mené par l'auteure le 15 décembre 2021/Giuli/Sutter, Tome III. Sutter étudia à Strasbourg de 1971 à 1973. Les citations suivantes sont issues du même entretien.

265 Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *Des Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* Volume 1, Histoire et mémoires, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p. 225.

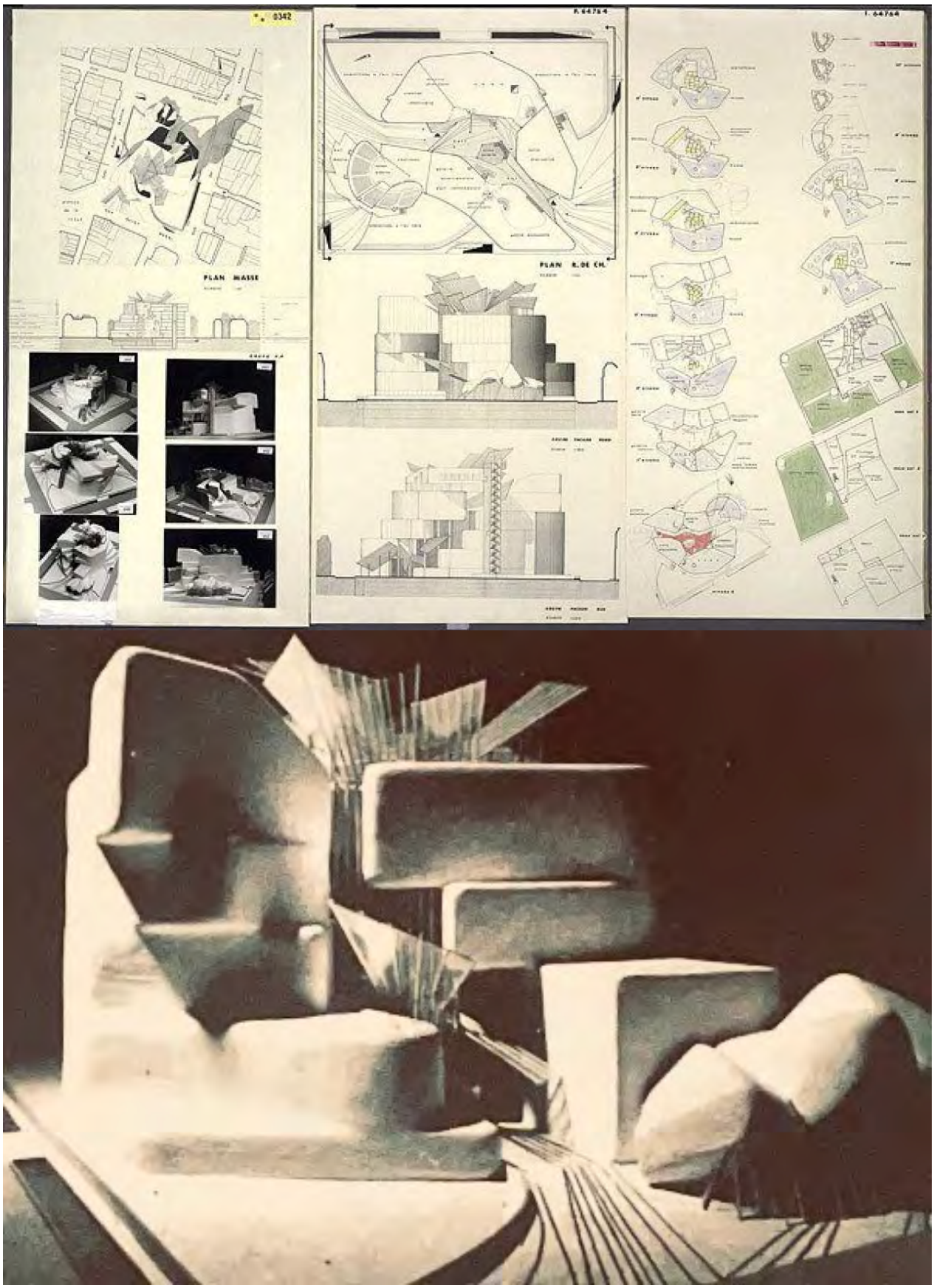


FIG 70 : Projet n°342 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg.Ricardo Porro, Guy Rume, Panayiotis Stathacopoulos (Cuba), 1971.Source: Archives du Centre Pompidou.

FIG 71 : Maquette du centre Beaubourg. Ricardo Porro, Guy Rumé et Panayotis Stathaacopoulos. Source: Revue *AMC* n°36, mai 1975, p. 69.

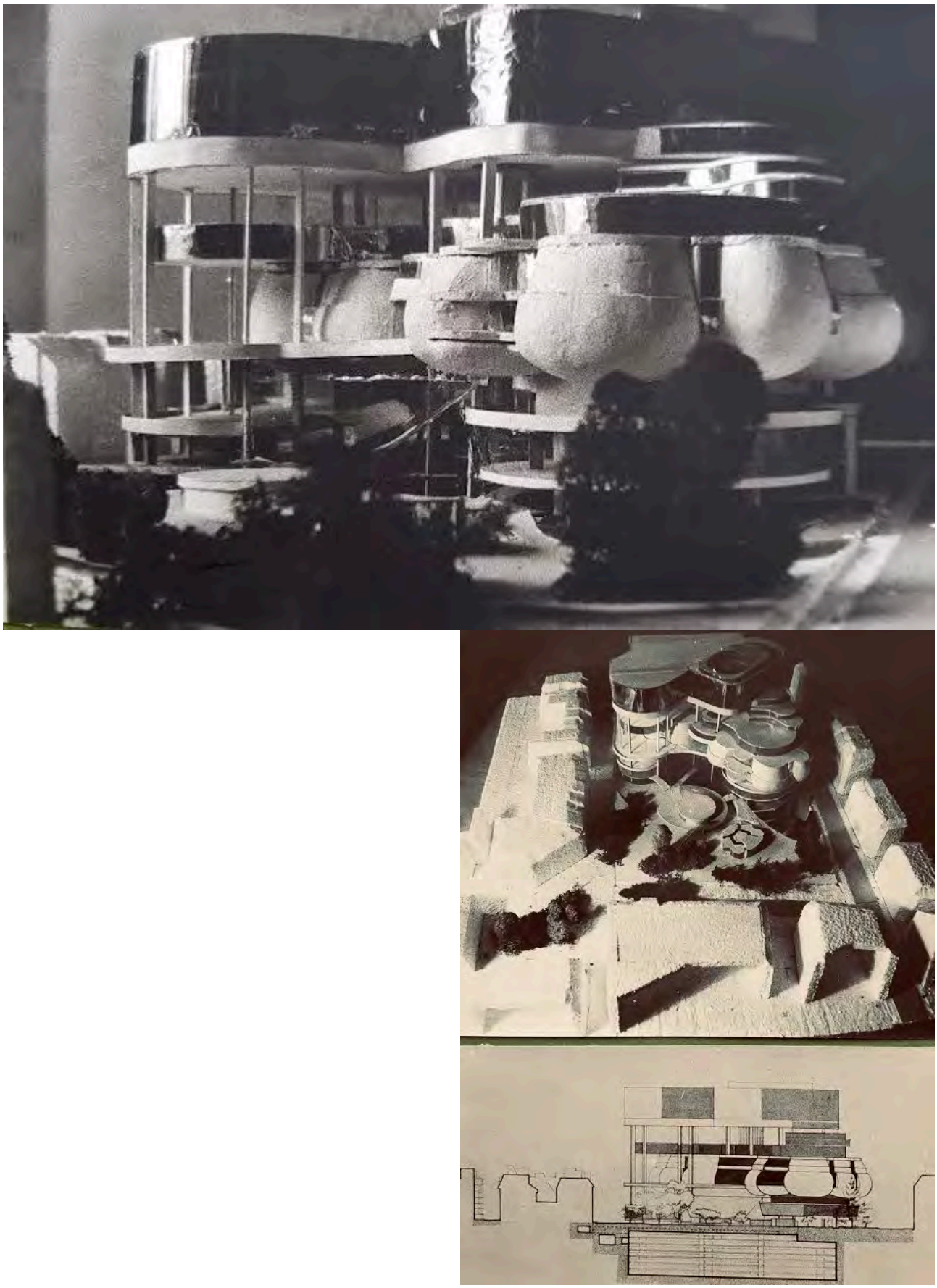


FIG 72, 73 et 74 : Maquette et coupe du musée niveaux 1 et 2. Projet de Philippe Blanchard, Jacques Kunst et Dominique Bossy. Encadrement Joaquim Geddes et Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de Philippe Blanchard.

d'*Histoire de l'industrialisation*[266]. Il existe « une autre petite chapelle post-corbu, l'atelier de Fernando Montès qui respecte Porro ». Montès est assez proche de lui culturellement mais pas de son architecture. Un formalisme façon « La Grande Motte » règne plus ou moins à ce moment-là à l'IAUS.

La première année d'enseignement de Ricardo Porro à l'IAUS de Strasbourg est marquée par son intérêt pour le projet de concours du Centre Pompidou. Ce grand concours international d'architecture est en effet organisé en 1971[267]. 681 équipes d'architectes originaires du monde entier y participent et envoient leurs projets, des plus classiques aux plus originaux. Depuis 1968 aux Beaux-Arts, Ricardo Porro recherche une expression architecturale très poussée qu'il tente d'insuffler à ses étudiants. Il a alors l'occasion de prendre en charge les étudiants de l'architecte et enseignant brésilien Joachim Guedes rappelé pour des raisons administratives dans son pays et suit le diplôme des étudiants Jacques Kuntz, Dominique Bossy et Philippe Blanchard[268] pour l'analyse du site et la conception du projet[269], projet de concours qu'ils déposeront sous le nom de Guedes [FIG 72,73,74]. Ces étudiants considérant tout de même comme contraire aux idées de Mai 1968 le fait que Ricardo Porro montre une position de maître, ils n'ont cependant pas de réticence envers son enseignement comme pourra la montrer l'enseignant de construction communiste René Tabouret[270]. Cependant, ils ne souhaitent pas faire un « projet pseudo Porro ». Philippe Blanchard projette le musée et les espaces d'expositions, trois fleurs sous la forme de coques constituées de plusieurs pétales imbriquées à l'intérieur avec des surfaces mobiles sur verins. Jacques Kunst prend en main la bibliothèque qui domine le projet et qui est prise dans un volume miesien. Dominique Bossy travaille le sol et les circulations. Ce projet présenté comme leur diplôme a un élément commun, celui d'avoir pour référence les idées de Walter Gropius. Le jury est composé de Philippe Boudon, Joachim Guedes et Sergio Ferro qui enseignent tous trois à ce moment-là à l'IAUS.

De son côté, Ricardo Porro s'affaire à sa propre réponse au concours avec ses anciens étudiants de l'École Spéciale Guy Rumé et Panayotis Stakakopoulos qui l'aident à la mise au point [FIG 70]. D'une grande charge poétique, leur projet, tel une tour de Babel, représente une critique du

---

266 Sutter quitte Porro et intègre l'atelier de Chemetov mais n'est pas convaincu autant qu'il le voudrait et intègre l'atelier de Luigi Snotzi en Suisse, à l'École d' Architecture de Zürich où il a également Aldo Rossi comme professeur un semestre. Il choisit ces deux architectes pour son diplôme. Cependant, il tient à dire que les trois architectes, Porro, Snottzi et Rossi lui ont apporté. Gérard Sutter sera enseignant à l'ENSAS durant vingt-cinq années et l'associé de Dominique Laburte.

267 Voir à ce sujet le site du Centre Pompidou. https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-Centre-Pompidou/au_coeur_de_paris/p3.htm.

268 Philippe Blanchard deviendra enseignant à l'école d'art et de design de Dijon.

269 Il suffit de lire ce qu'il pense de Niemeyer qui ne serait pas un architecte social et ne construirait que des oeuvres monumentales et insensées pour comprendre qu'il ne peut être proche de la pensée de Porro. Journal *Libération* du 6 décembre 2012.

270 René Tabouret sera le principal détracteur de l'enseignement de Ricardo Porro. Voir à ce sujet les entretiens de Philippe Blanchard, d'Henri Dreysse ou encore de Jean-Claude Léonard. Giuli/Blanchard, Giuli/Dreysse, Giuli/Leonard, Tome III.

BEAUBOURG

Il est encore trop tôt pour présenter le Centre Georges Pompidou et surtout pour analyser son fonctionnement. Avant de lui consacrer un dossier complet, il nous a semblé nécessaire de le situer à travers une multiplicité d'éclairages critiques.
Nous présentons dans ce numéro les deux premières interventions qui situent Beaubourg, l'une sur le plan d'une théorie générale de l'architecture, l'autre dans la perspective d'histoire de la construction métallique. Ces interviews ont été réalisées conjointement avec Claude Parent.



Maquette présentée au concours en juillet 1971.

Ricardo Porro: Le chant du Cygne du Fonctionnalisme

Architecture — Nous voudrions évoquer avec vous la philosophie générale du Musée, donc la façon dont le problème a été posé et résolu.

Ricardo Porro — Un jury de concours choisit le projet qui le dérange le moins, celui qui est le plus neutre et dont on peut faire n'importe quoi.
C'est le cas de Beaubourg.
La mode est aussi un facteur de choix important. Il y a eu celle du brutalisme à la « Le Corbusier », puis la mode Louis Kahn, ensuite Archigram a été accepté et sanctifié ; en ce moment, la mode est aux italiens ou au rétro.
A l'époque du choix pour Beaubourg, la mode était précisément à Archigram ; et le bâtiment avec toutes ses décorations superposées est dans la ligne Archigram.

A. — C'était aussi la période très brève où l'on ne jurait plus que par les « bâtiments banalisés ». Partant du fait que les fonctions changent rapidement d'organisation, il fallait construire de vastes plateaux équipés, mais banalisés que l'on pourrait aménager en fonction des besoins qui apparaîtraient.
C'est une pratique à laquelle vous êtes opposé ?

R.P. — Absolument. Je crois que Beaubourg est un peu le Chant du Cygne du fonctionnalisme. C'est le mouvement le plus néfaste qu'ait connu l'humanité depuis son commencement, car il n'y a jamais eu d'académie aussi dure.
Beaubourg est plus l'image d'un supermarché que celle d'un musée, et d'un supermarché dans lequel tout pourrait changer à n'importe quel moment.
C'est l'image déjà très ancienne de la machine qui a été choisie comme image de la culture actuelle.
Nous voici revenus à la très vieille démarche de Behrens : faire une usine qui ressemble à une usine. En suivant cette ligne Bauhaus, sans beaucoup de talent, le musée qui doit exprimer la culture, être son image, est devenu l'image d'une machine.

A. — N'est-il pas logique qu'une société technicienne et centralisatrice centralise sa culture en plein cœur de Paris et que ce bâtiment expose une hypertechnicité ?

R.P. — Au XIX[e] siècle existait une très grande foi en l'industrie, en l'avenir que pouvait engendrer ce monde industrialisé. La tendance contraire existait aussi qui affirmait que la machine n'était pas une bonne voie pour l'homme. D'un côté, il y avait Baltard, Eiffel, puis Loos, Behrens et tous les prédécesseurs de Le Corbusier. De l'autre, des gens qui avaient une réaction Schopenhauerienne.
Aujourd'hui, beaucoup d'autres aspects de l'homme méritent d'être exaltés d'autant plus que nous traversons une période de crise.
Et c'est juste le moment que l'on choisit pour imposer l'image de la machine dans un espace libre. C'est le cœur de Paris que l'on détruit.
C'est en complète opposition avec tout ce que Paris signifie en tant que ville, avec cette tradition française du rationalisme, de la conception.
Comme l'explique Panowski dans *« Architecture Gothique Scolastique »*, ce n'est pas seulement voir la chose en tant que division, somme, addition d'éléments mais se défaisant dans une sorte de pyramide qui inclut une idée centrale d'où dérivent des éléments secondaires, tertiaires, etc. ; chaque élément est raisonné, disséqué. Cette scolastique détermine non seulement une façon de penser et d'agir mais aussi tout un aspect de l'architecture et de l'urbanisme.
L'organisation de Paris se fait selon certains axes qui sont comme des symboles de raison. La ville possédait une structure où se sentaient des raisonnements. Cette dialectique qui s'inscrivait dans les espaces équivalait à un livre de logique dans la ville.
Une des clefs de Paris, c'est la pensée très XIX[e] siècle de l'infini, des grands espaces et de la valorisation du ciel.
Le Baron Haussmann a repris cette structure basique et l'a développée en lui ajoutant l'idée d'une continuité. Je ne pense pas que la notion « Industrie » en tant que telle pouvait être greffée aussi violemment au cœur de Paris et surtout dans un quartier aussi harmonieux. La structure rationnelle est là, complètement oubliée. Pire, on a fait une architecture gadget qui viole la ville, alors que l'on pouvait innover plus encore mais en la respectant.
Crise et violence, on pouvait très bien exprimer ces notions, jouer avec ces sensations sans pour autant violer une ville.

A. — Vous redonnez une signification à l'architecture : exprimer les tendances de notre société. Mais dans le cas de Beaubourg, le but de l'architecture n'est-il pas justement d'imposer ?

R.P. — Oui. Mais il y a des images possibles et d'autres qui ne le sont pas. Le plateau Beaubourg est une violence. Il y a mille façons de jouer avec la ville, de lui donner une nouvelle vision, une nouvelle force.

Claude Parent — Cette agression est involontaire, et c'est sans doute là le plus grave. Des jurés d'une honnêteté rigoureuse l'ont laissée se développer inconsciemment. Cela montre que la société est encore plus en crise qu'on ne le croit. Mussolini pour traduire le fascisme italien avait adopté le voca-

FIG 75 : Entretien de Ricardo Porro et Claude Parent sur le Plateau Beaubourg. Maquette datant de juillet 1971. Source : *Revue Architecture Française* n°398, 1976, p. 20.

bulaire néo-classique. Hitler pour son fascisme personnel, et avec l'aide de Speer, a pris ce même vocabulaire et si le temps et l'histoire l'avaient laissé faire, il l'aurait affirmé de façon très consciente et très organisée.
Ici nous assistons à la destruction inconsciente d'un site. Cela me choque d'autant plus que l'architecture en elle-même est d'une certaine qualité : on est loin de la sécheresse de Gropius. Il y a même là quelque chose qui rejoint Viollet-Le-Duc dans l'expression.
Mais lorsque la bonne intention arrive à une telle contre-indication, c'est grave.

R.P. — En fait, c'est la conclusion de l'aliénation que l'on nous a créée.
Gropius, Loos, Le Corbusier ont lutté pour imposer l'architecture moderne, c'est-à-dire une expression du monde de la machine, sans ornement.
Le drame c'est que les promoteurs des pays capitalistes et les fonctionnaires des pays socialistes se réclament de cette architecture comme expression la plus sublime.
Et celui qui se séparait un tant soit peu de cette expression était considéré comme traître à l'architecture moderne. Cette aliénation fait qu'un jury choisit un projet qui viole Paris.

C.P. — Le second fait grave c'est le refus d'assumer dans le programme même du concours, une responsabilité vis-à-vis d'un avenir.
L'architecture à « plans libres » signifie le refus de tout acte de projection sur un devenir possible.

R.P. — Si au moins cette flexibilité intérieure s'alliait avec une image de marque extérieure valable !
L'aménagement intérieur de nombreux immeubles parisiens ne ressemble plus à la conception d'origine. Mais cela ne transforme pas l'image urbaine.

C.P. — Cela a du reste constitué l'aboutissement des recherches d'Archigram. Après avoir imposé une expression technologique extérieure, ils restructurent l'intérieur de vieilles architectures du XVIII^e^ siècle. Ils acceptent que la carcasse soit figée. C'est ce que l'histoire a fait à Paris. Daladier du reste l'a fort bien compris.
A Beaubourg, les concepteurs ont voulu exprimer sur la façade la mobilité extérieure. Il en résulte cette architecture de trames qui n'est pas contredite par la mise en apparence des efforts et des tensions au sens technique. Il y a là un beau travail technique, mais limité aux trames.

R.P. — Je ne le nie pas. Comme dans l'immense majorité des bâtiments fonctionnalistes, les travaux techniques sont impeccables.

A. — Ne pensez-vous pas que l'architecture technologique soit la seule possible lorsque l'on a renoncé à saisir la fantastique complexité des éléments non seulement muséographiques, mais économiques, sociaux, politiques, que devraient inclure un tel programme.

R.P. — Dans Beaubourg se juxtaposent un musée et des lieux d'exposition. Pour définir ces derniers, on ne sait ni qui va exposer ni quelles seront les œuvres exposées. La seule certitude c'est que l'architecture doit être neutre pour mettre en valeur les œuvres d'art.
Au musée Guggenheim, lorsque l'on tourne le dos à l'espace central pour regarder les œuvres un certain recueillement existe, lorsque l'on rentre dans ces sortes de petites boîtes neutres. Un tableau mérite son espace propre. Il doit être respecté. Ce sont le volume, la façade, l'entrée du bâtiment qui doivent exprimer très fortement le problème culturel présent.
C'est l'image du gadget totalement accepté qui me révolte en Beaubourg.

C.P. — L'exemple du Guggenheim me semble particulièrement bien choisi parce que c'est un musée incomparable. Or, il a été récusé par tous les spécialistes qui se sont déchaînés contre lui. Là se situe le premier coup donné à l'architecture de musée et le premier pas vers la pasteurisation des espaces internes.
Si l'intention de Beaubourg avait été de répondre aux actions des artistes à venir, il aurait dû posséder des espaces de recueillement et des espaces d'action beaucoup plus délirants. Comment Kowalski pourra-t-il travailler dans le bâtiment construit ?
Le drame c'est que Beaubourg s'est privé des possibilités que sa jeunesse lui offrait. Il aurait pu avoir une jeunesse que nous aurions refusée, attaquée, réfutée. Il n'en a pas. C'est tout.

R.P. — Ce bâtiment c'est vraiment une boîte. Aucune autre forme ne pouvait mieux traduire la pauvreté actuelle de la conception de la culture.
Ce qui me désole en lui, c'est de voir à quel point il est conservateur, à quel point il accepte le quotidien, à quel point il dévore les crédits pour créer dehors l'expression d'un gadget et dedans celle d'un supermarché.
J'en suis désolé pour tous ceux qui ont choisi un tel projet : ils n'aiment pas l'architecture ●



Novembre 1971, projet modifié.

Jean Prouvé: Une association très scientifique de divers moyens constructifs

Architecture — Pourriez-vous d'abord situer le choix de Piano et Rogers dans le contexte du concours international d'architecture qu'avait organisé le Président Pompidou et dont vous présidiez le jury ?

Jean Prouvé — J'ai été très étonné qu'un projet ait obtenu la majorité dès le premier tour de scrutin. Huit voix sur neuf votants ! Je m'attendais à une succession de votes et à plusieurs discussions serrées. Mais je crois que cette unanimité est le résultat de la méthode de travail employée. Nous n'avons rien négligé et comme j'aime le travail bien fait, nous avons réexaminé l'ensemble des projets restés en compétition alors que nous aurions pu considérer notre travail achevé.
Parmi la quarantaine de projets retenus, nous avons ressenti, dans les derniers jours, une très nette attirance pour le projet lauréat.
Notre intérêt s'est d'ailleurs encore accru l'avant-dernier jour quand nous sommes tous retournés sur le site. Presque tous les projets remplissaient complètement le plateau Beaubourg. Or, lorsque nous avons mesuré la qualité des vieilles maisons, des accès venant des Halles, de l'espace devant l'Eglise, nous avons pensé qu'un bâtiment libérant la place était préférable. Il ne nous restait alors guère le choix. Un seul projet, pratiquement, prévoyait de construire le bâtiment sur une bande et d'aménager une place. Piano et Rogers parlent sans cesse de cette piazza sur laquelle ils veulent « la foule ». Ce projet était également illustré par un graphisme très simple, très clair, ce qui le démarquait de trop nombreux rendus illisibles.
Nous étions anxieux lors de l'ouverture des enveloppes. Qui avions-nous choisi ? Le premier nom que nous avons lu était Piano. S'agissait-il de ce jeune architecte de 18 ans que j'avais reçu une quinzaine d'années plus tôt et qui m'avait montré des structures spatiales assez extraordinaires ? C'était effectivement lui, je l'ai su par la suite.
L'association de Piano et Rogers avec un bureau d'étude tel qu'Ove Arup nous a définitivement rassuré. Depuis je suis resté très effacé de Beaubourg même si j'ai conservé des relations d'amitié avec Piano et Rogers.

A. — A un certain stade de sa construction, le bâtiment est extraordinaire, mais tout s'est progressivement détérioré pour arriver à l'accumulation présente. Les lignes de force si bien exprimées ayant

FIG 76 : Entretien de Ricardo Porro et Claude Parent sur le Plateau Beaubourg. Maquette du projet modifié en novembre 197. Source : *Revue Architecture Française* n°398, 1976, p. 21.

fonctionnalisme et se veut la métaphore d'une société en crise, une représentation du monde tel qu'il leur apparait sous la forme de deux mains – forme déjà convoquée dans son projet de Centre d'Art à Vaduz – qui tentent d'attraper une toiture qui explose et s'écroule et dont les toits montrent un éclatement [FIG 71]. Ces mains correspondent à un grand bâtiment central sur dix niveaux au moins[271]. Ricardo Porro précisera son idée en 1975 :

> Quand on fait de l'architecture, n'importe laquelle, ou bien on fait des bâtiments strictement fonctionnels ou bien on y met une charge poétique… Je crois qu'il existe une conception erronée du musée. La notion que j'avais pensée dans ce musée du Plateau Beaubourg, c'était la notion d'une main qui essaye de rattraper une explosion, il y avait dans la maquette des toitures qui éclataient partout (le chat évidemment a grimpé dessus et toutes les toitures sont cassées) . À l'intérieur des toitures, il y avait la notion de l'administration suspendue d'en haut, c'était un espace central qui avait la hauteur de la cathédrale de Beauvais, l'administration devenait comme un HLM cassé en morceaux, il y avait des objets un peu traités à la façon Adami[272], qui tombaient en même temps que l'administration cassée en morceaux. Alors évidemment, je joue avec une image du vingtième siècle, non? Le problème, c'est que les peintres et les artistes doivent également avoir une charge poétique sinon ils ne sont pas des artistes[273].

La réponse au concours [FIG 70] montre un bâtiment respectant en partie la trame de l'îlot mais suggérant une envolée lyrique et des caractéristiques néo-baroques, interprétation qu'il va puiser dans l'architecture moyenâgeuse et Renaissance du château de Chambord, inspirée du style gothique et dont l'ornementation des parties hautes s'élance dans le ciel appuyée des cheminées et des tourelles d'escalier. La partie supérieure du Château de Chambord deviendra une référence souvent convoquée dans les projets de Ricardo Porro et de ses étudiants[274].

La réception du bâtiment de Renzo Piano et de Richard Rogers par Ricardo Porro et Claude Parent est négative. En 1975, La Revue *L'Architecture française* leur demande ainsi qu'à Jean Prouvé qui a fait partie du jury de se prononcer sur le choix de ce projet [FIG 75,76]. Le bâtiment n'est alors pas encore mis en service[275]. Le projet lauréat correspond pour Porro au « mouvement le plus néfaste qu'ait connu l'humanité depuis son commencement » du fait de son appartenance à une architecture académique très forte. L'image qu'il donne serait davantage celle d'un supermarché « dans lequel tout peut changer à n'importe quel moment ». C'est selon lui l'image « déjà très ancienne de la machine », choisie comme « image de la culture actuelle », mettant en avant deux approches architecturales

---

271 Giuli/Rumé, Tome III.

272 Valério Adami, peintre expressionniste (Nouvelle figuration) proche de Wifredo Lam, ami de Ricardo Porro. Ses premières toiles sont teintées d'expressionnisme et marquées par ses souvenirs des ruines de l'Italie de 1945.

273 Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'or du Rhin. Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, mai 1975, p. 69.

274 Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure de l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet le 2 décembre 1978. Goulet/Porro, Tome III.

275 Ricardo Porro, Claude Parent, « Le chant du cygne du fonctionnalisme », Revue *Architecture française,* n°398, 1976, pp. 20-21. Les citations suivantes sont issues de la même source.
Jean Prouvé, « une association très scientifique de divers moyens constructifs », pp. 21-22.

opposées qui sont d'une part celle qui montre une très grande foi en l'industrie à l'instar de Baltard, Eiffel, Loos, Behrens et les prédécesseurs de Le Corbusier et d'autre part, celle de personnes qui ont une réaction schopenhauerienne – le philosophe allemand a pour thèse que le monde est volonté et représentation[276] – et qui affirment que la machine n'est pas une bonne voie pour l'homme. L'image de la machine est imposée par le centre Beaubourg de Renzo et Piano dans un espace libre. Cette réponse architecturale paraît à Ricardo Porro détruire le coeur de Paris puisqu'elle est en complète opposition avec tout ce que Paris signifie selon lui : « la tradition du rationalisme dans la conception, la culture française étant pénétrée du rationalisme scolastique du moyen âge ». Cette approche est similaire à l'homologie de structures que constate Panofsky entre la philosophie scolastique et l'architecture gothique[277]. Ricardo Porro ne pense pas que la notion d' « industrie » puisse être « greffée aussi violemment au coeur de Paris » et considère cette architecture comme « un gadget » alors qu' « il est possible d'innover en respectant cette structure ». Ce bâtiment se résume pour Ricardo Porro à une conclusion, celle de « l'aliénation que l'on a créée ». À *contrario*, il opte pour un geste d'expression de la crise et de sa violence.

> Ce bâtiment est une boîte et aucune autre forme ne pouvait mieux traduire la pauvreté actuelle de la conception de la culture. Il est conservateur et dévore les crédits pour créer l'expression d'un gadget et celle d'un supermarché. Je suis désolé pour tous ceux qui ont choisi un tel projet : ils n'aiment pas l'architecture[278].

Claude Parent qui rejoint la pensée de Ricardo Porro pense que « la société est bien plus en crise qu'on ne le croit » puisque la destruction du site est inconsciente. Convoquant tous deux le Musée Guggenheim de New York, Porro désire donner davantage au volume, à la façade, à l'entrée du bâtiment le rôle d'exprimer le problème culturel présent, Parent que Beaubourg offre « des espaces de recueillement et des espaces d'action beaucoup plus délirants » qui permettraient à des artistes comme le sculpteur et l'architecte Piotr Kowalski[279] de travailler dans ce bâtiment.

Ni le projet de Ricardo Porro, ni celui de Joaquim Guedes ne sont choisis parmi les quarante sélectionnés. Porro fait du concours son cheval de bataille, son moyen d'expression et de révolte contre le fonctionnalisme, moyen qu'il transmet à ses étudiants et c'est sans aucun doute le modèle de la figure humaine qu'il donne en réponse à la crise de l'architecture – l'architecture informelle y serait

---

276 Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1813), traduit par Auguste Burdeau, édition revue par Richard Roos, Préface de Clément Rosset, Paris, PUF / Quadrige, 2014.

277 Erwin Panovsky, *Architecture gothique et pensée scolastique,* Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis, Traduit de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu, 1967, Collection Le sens commun, deuxième édition revue et corrigée, 216 pages, 48 illustrations hors-texte..

278 Ricardo Porro, *op.cit,* p. 21.

279 Piotr Kowalski conçoit dès 1966 pour des éditeurs des livres-objets, dont deux avec le poète Ghérasim Luca. Il a participé aux expositions de 1968 à Vaduz et de 1969 au Musée d'Art Moderne de Paris dont les scénographies ont été proposées par Ricardo Porro. Il se consacre par la suite à des oeuvres dans l'espace public. Il exploite le rapport entre art et science.

prédominante – modèle qu'il désire faire appliquer à ses étudiants et qui n'est pas l'option choisie par les autres professeurs de l'école dont l'approche est beaucoup plus rationnelle.

V.II Une réponse à la crise : le modèle de la figure humaine comme vecteur de réhumanisation de l'architecture

> Jamais un bâtiment ne pourra être bien ordonné… si toutes les parties ne sont, les unes par rapport aux autres, comme le sont celles du corps d'un homme bien formé.
>
> Francesco Di Giorgio Martini, *De Architectura,* III, 1, 1490

Dans l'atelier de Ricardo Porro, l'organisation du corps va être proposée comme modèle méthodologique, valable à tous les niveaux du processus de conception. Guidé par le souci de rendre aux objets et aux formes l'humanité que l'univers fonctionnaliste leur aurait ôtée, Ricardo Porro a lui-même déjà proposé deux projets anthropomorphiques, celui de l'école d'Arts Plastiques de La Havane, celui du centre d'Art de Vaduz en 1969 et celui du Centre Beaubourg en 1971 ces deux derniers représentant tous deux des mains. Ricardo Porro intègre ses étudiants à la conception d'autres projets anthropomorphiques qui resteront de papier. Il propose notamment en 1972 un projet de village touristique à la suite de l'édition de 1970 de la *Rencontre Internationale d'artistes* sur l'île de Korkula en ex-yougoslavie, orientée sur la question de la synthèse des arts et sur « les aspects historiques et sociologiques du développement de l'architecture yougoslave » [FIG 77,78,79]. L'événement réunit des artistes internationaux avec pour objectif la conception d'un complexe touristique dans la crique de Plitvine, dont la réalisation est planifiée sur l'année suivante. Ricardo Porro et Maurizio Sacripanti, architecte, le directeur du Musée d'art moderne de la ville de Paris Pierre Gaudibert font partie du comité autour duquel cinquante architectes (dont Ugo La Pietra), sculpteurs, peintres et critiques (dont Jean-Clarence Lambert et Joseph Rykwert) sont réunis. Ricardo Porro partage avec Ugo la Pietra une posture expérimentale. L'environnement quotidien, de la ville à l'objet, ne doit plus s'appréhender de façon technique et fonctionnelle mais affective, symbolique et poétique. Réfutant le fonctionnalisme, il remet ainsi en cause les valeurs établies par la société de consommation et choisit la dérision comme c'est le cas pour de nombreux architectes radicaux italiens à l'époque (Archizoom, Letti di sogno), voire même la provocation pour dénoncer l'appauvrissement de la création internationale.

Le programme inclut huit cent lits répartis en petites maisons de 60 m2 intégrées aux oliveraies en terrasses et à la pinède. Le plan masse dessiné par Porro lui-même tire parti du relief naturel du site et s'inspire du film d'Antonioni, *Zabriskie Point* (contestation étudiante, libération sexuelle, critique de la société de consommation) et d'une peinture d'Arcimboldo pour figurer un homme sortant de l'eau dont chaque partie du corps participe à l'organisation spatiale du village : la tête accueille l'administration, l'estomac abrite le restaurant, les espaces sociaux se logent dans les mains, les intestins dessinent un labyrinthe au centre de la place. Un amphithéâtre se loge dans le pubis tandis que le quai dessine un organe génital à la fois féminin et masculin. Le symbolisme de Porro s'exprime à l'intérieur



FIG 77 et 78 : Photographies de la maquette du Village de vacances. Vela Luka, île de korcula, Croatie. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

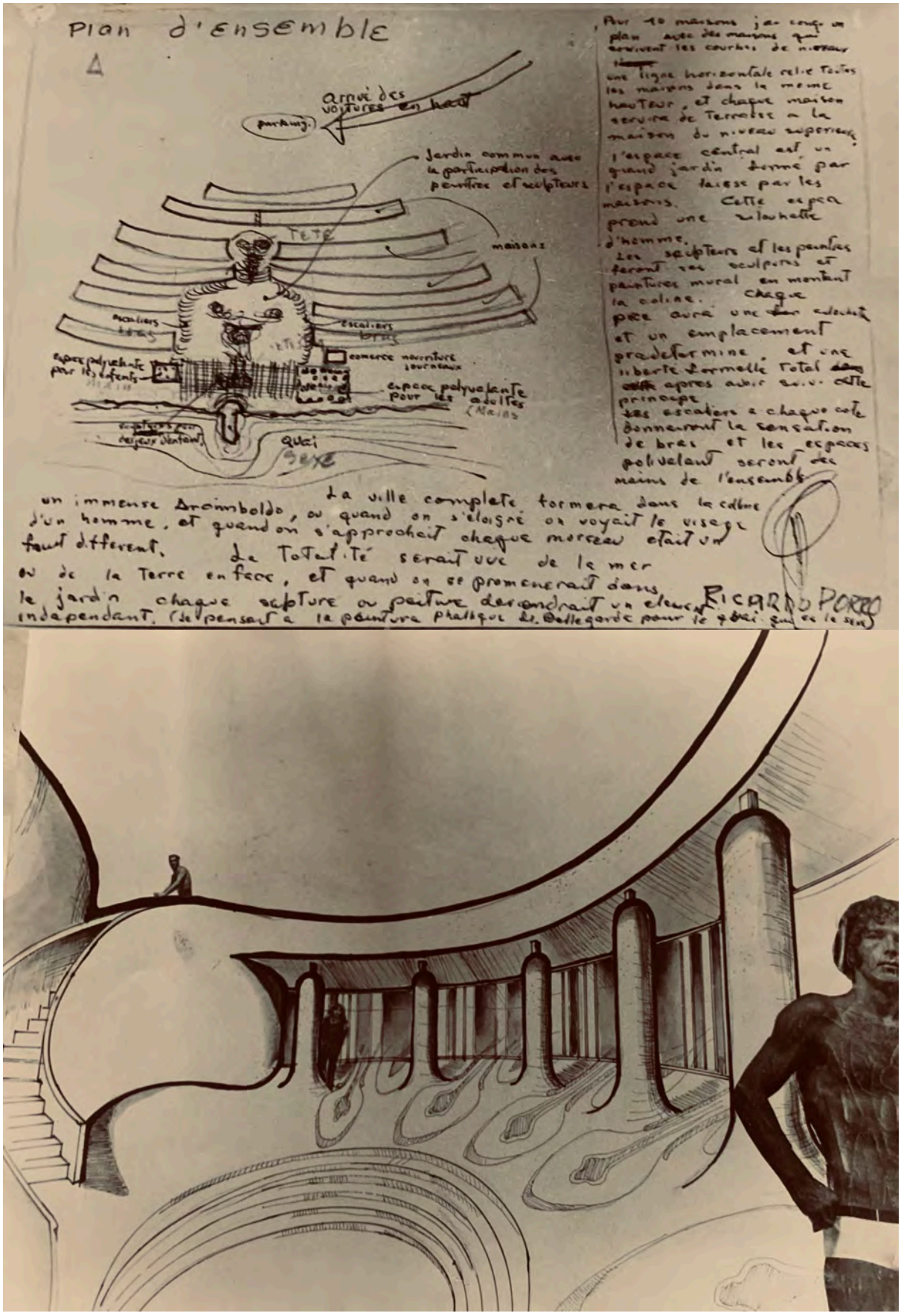


FIG 79 et 80 : Plan d'ensemble. Ricardo Porro explique sa démarche de « ville complète », architecture, sculpture, peinture (il évoque la peinture phallique du peintre Claude Bellegarde dont la rétrospective a lieu la même année au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris). Perspective d'ambiance. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* G.Porro.

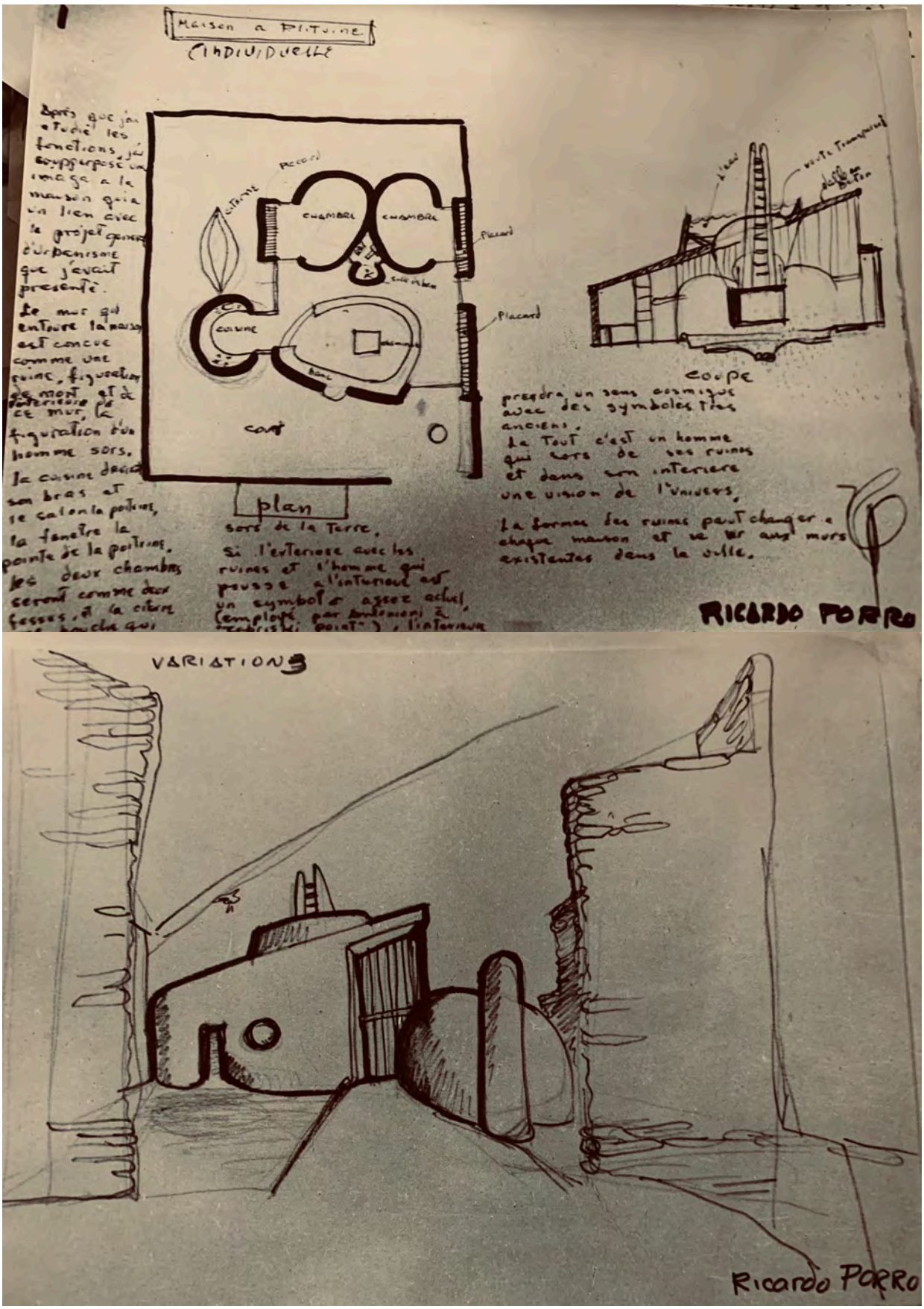


FIG 81 et 82 : Croquis et Perspective d'une petite maison individuelle. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

des espaces de chaque habitation : l'architecte projette une âtre de cheminée en forme de nombril, dont le conduit s'enchâsse dans un pis de vache, symbole d'abondance [FIG 80,81,82]. Son projet est singulier, délirant et sa dimension monumentale, critique les espaces étroits et stéréotypés dans lesquels nous vivons. Le critique Josip Skunka avance que l'approche de Vela Luka « a le courage d'échapper à l'uniformité qui fait rage et infecte notre Adriatique [280]». Grâce à cette approche interdisciplinaire et expérimentale ainsi que de ses recherches dans le domaine des Beaux-Arts et de l'Architecture, les *Rencontres Internationales d'artistes de Vela Luka* offrent de nouveaux modèles de création basés sur l'innovation et la liberté[281].

Les étudiants Guy Rumé (École spéciale), Jean-Jacques Petton (École spéciale), Philippe Blanchard (IAUS Strasbourg), l'architecte David Bigelman (La Havane), l'aident : Bigelman, Petton et Blanchard pour la mise au point, Guy Rumé pour le projet d'une petite maison avec le peintre Claude Belgarde[282]. Philippe Blanchard reconnait que les étudiants n'avaient jamais « travaillé à un projet de développement urbain associé à la forme du corps humain ». Pour Guy Rumé, Il s'agit, à partir d'un tableau ou d'un dessin du peintre, d'imaginer une petite maison qui a la forme d'une ampoule. C'est le seul moment où Porro demande à Guy Rumé de faire un projet et non de participer à la mise au point.

À cette époque, Ricardo Porro côtoie Philippe Boudon qui fera par la suite souvent partie des jurys de diplôme de ses étudiants de Strasbourg. Celui-ci publie l'ouvrage *Sur l'espace architectural*[283] cette même année et publiera *Architecture, Architecturologie*[284] en 1975. Boudon s'emploie à montrer que l'architecture de Ricardo Porro a bien un modèle, qu'il définit comme une référence, celui de la figure humaine [FIG 83,84,85]. Il avance avec Richard Quincerot, Jean-François Bompart, Jacky Moncuit et Michel Nicolas, dans un rapport final financé par le CORDA[285] intitulé *Les modèles dans la conception architecturale* que « le terme de modèle attire de façon irrésistible l'idée de copie » et que « c'est sur les modèles et leurs emplois assimilés à des copies de bâtiments que porte la principale critique formulée à l'encontre de l'enseignement de l'architecture tel qu'il était construit depuis les Unités pédagogiques ». Ce point de vue apparait aux auteurs « particulièrement réducteur ». L'enseignement de l'architecture

---

[280] Darco Fritz, « 1968–1972 International Artists' Meetings in Vela Luka », *Oris* n°111, 2018, pp. 148-151.

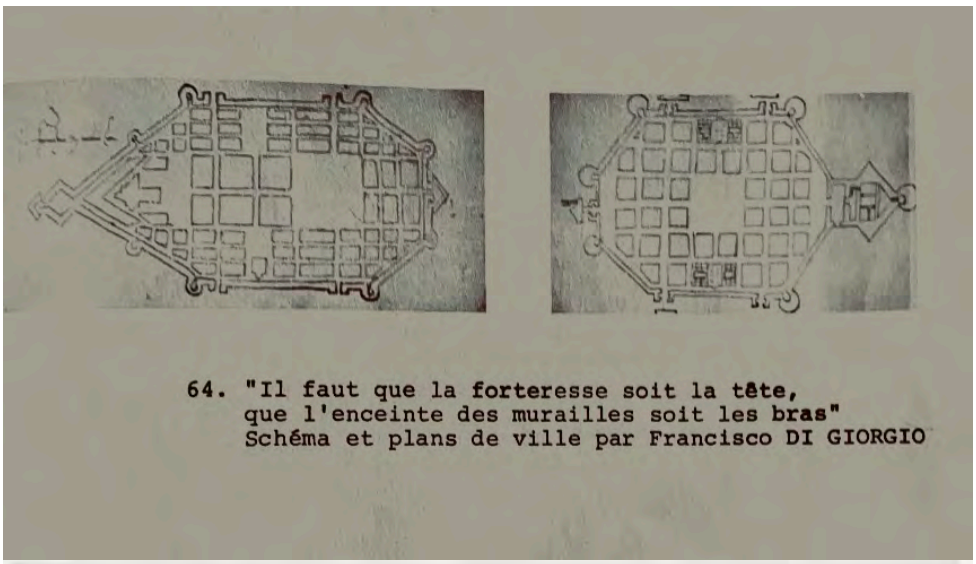
[281] Voir à ce sujet l'article de Georges Boudaille, « Un essai d'interaction totale », *Les Lettres Françaises*, 17 février 1971. Gilles Dorflès, Une utopie à réaliser, Milan, Mai 1971.
Zipper Jean-Philippe, Bekas Frédéric, L'architecture vitaliste, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986, pp. 83-84.

[282] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Guy Rumé. Giuli/Rumé, Tome III. Les citations suivantes sont issues de la même source.

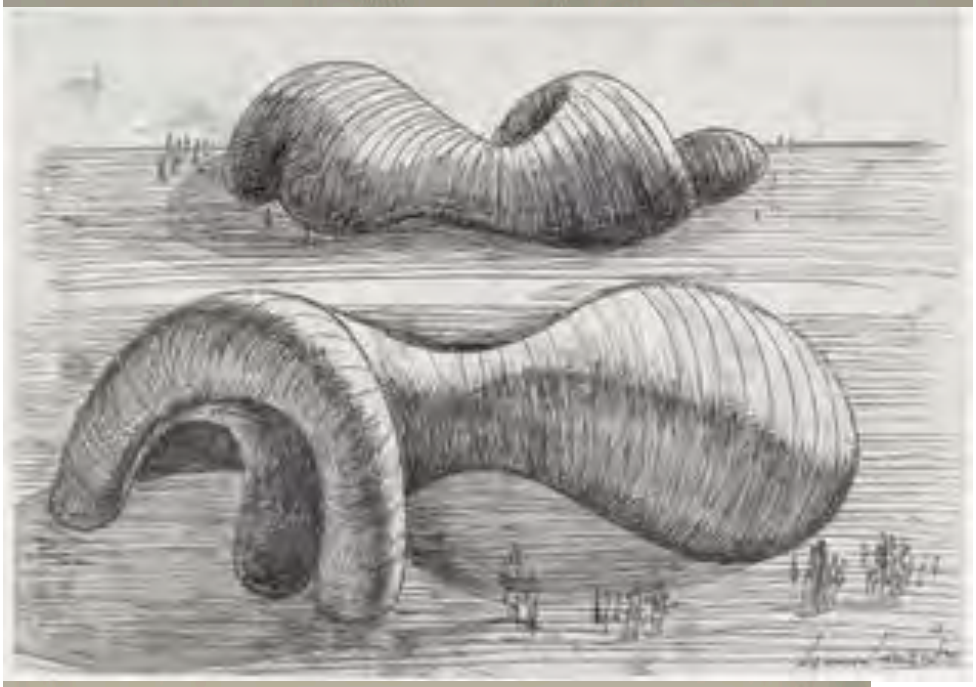
[283] Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural,* Dunod, Paris, 1971.

[284] Philippe Boudon, *Architecture, Architecturologie*, AREA DGRST, 1975.

[285] Richard Quincerot, Philippe Boudon, Jean-François Bompart, Jacky Moncuit, Michel Nicolas. Les modèles dans la conception architecturale. [Rapport de recherche] 0034/76, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy; Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement (CEMPA); Secrétariat d'Etat à la Culture. 1976. Les citations suivantes sont issues de la même source.



64. "Il faut que la forteresse soit la tête,
que l'enceinte des murailles soit les bras"
Schéma et plans de ville par Francisco DI GIORGIO



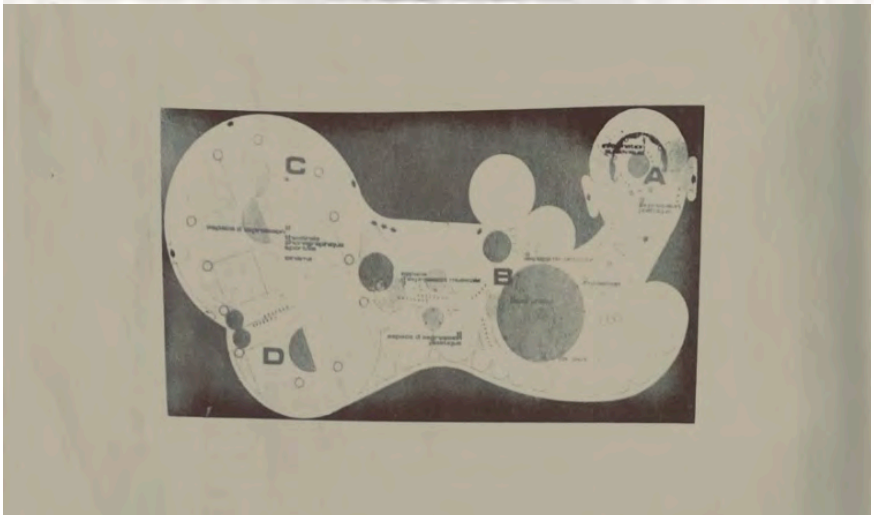


FIG 83 : Plan de ville de Francesco Di Giorgio. Source : Richard Quincerot, Philippe Boudon, Jean-François Bompart, Jacky Moncuit, Michel Nicolas. Les modèles dans la conception architecturale. [Rapport de recherche] 0034/76, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy; Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement (CEMPA); Secrétariat d'Etat à la Culture. 1976. FIG 84 et 85 : Dessins de modèles organiques. Même source.

met en cause « un foisonnement de modèles qu'il s'agisse de maquettes, d'objets dont on s'inspire, de processus de conception qui se perpétuent, de théories à appliquer, de doctrines dans lesquelles on s'insère, d'édifices convoqués pour construire une typologie ». Les utilisations de modèles apparaissent ainsi diverses. Si certains architectes s'accordent à dissimuler qu'ils emploient des modèles, cette attitude est celle qu'adopte Ricardo Porro qui a souffert durant sa formation des cours dispensés à La Havane lors desquels il était demandé aux étudiants de copier des bâtiments du passé. Son aversion du modèle vient sans doute de là. Alors que Boudon pense que l'on peut concevoir aisément que « l'emploi d'un modèle aide à la formalisation d'un projet », il constate également que les architectes manifestent « une grande méfiance vis à vis du modèle » qu'ils considèrent « comme concurrent de la liberté individuelle du créateur ». Il considère a *contrario* que l'architecte doit dialoguer avec le modèle à l'instar d'architectes comme Venturi « qui acceptent de reconnaître qu'ils emploient des modèles et recommandent cet emploi dans leur doctrine ». Les modèles sont pensés par Boudon « non comme des outils mais comme un ensemble de questions ».

L'approche de Boudon qui concerne « la conception architecturale désignant l'ensemble des caractéristiques spécifiques communes aux activités de projets diverses réalisés par les architectes » précise la diversité des modèles : tout bâtiment ou forme auquel on se réfère au cours d'un projet, tout modèle constructif, modèle de mise en oeuvre des matériaux, de composants de l'espace (par exemple le rectangle, la cellule…), de conception géométrique, modèle culturel (vision du monde), socio-culturel (le patio…), de perception de la ville, modèle sémantique, décoratif, fonctionnel, modèle de rapport d'un bâtiment à son site, etc…

Le rapport montre également des différences fondamentales entre fonctionnements de modèles et emploie « la distinction entre syntaxe et lexique pour l'analyse des divers éléments mis en jeu dans le fonctionnement d'un modèle ». Cette distinction a trouvé une application importante pour décrire « la façon dont une référence intervient dans un projet ». Dans certains fonctionnements, la référence est retenue « soit pour sa valeur lexicale soit pour sa valeur syntaxique ». Les auteurs retiennent par exemple « la valeur lexicale du *moucharabieh »* et « la valeur syntaxique d'un texte d'Alberti et de Di Giorgio sur l'homme et sur l'architecture ». La référence du *moucharabieh* vaut essentiellement en tant qu'élément lexical, « ses relations syntaxiques avec d'autres objets co-présents n'étant pas retenues » puisque « le reste du travail de conception échappe à la référence de départ ». Dans le texte de Di Giorgio cité dans un article de Françoise Choay intitulé « La ville et le domaine bâti comme un corps » et datant de la même époque (1974), l'image du corps est utilisée pour le dessin de plans de villes. Choay avance qu' « il apparait, à la base de la convocation comme référence au dessin d'un plan de ville, une métaphore globale qui est susceptible de gagner également les parties de la ville [286]» FIG . Mais les auteurs considèrent que « le corps humain ne devient une référence possible du projet d'une ville que pour autant que l'on rapproche les deux termes, la ville et le corps », ce qui entraine dans l'ordre du lexique

[286] Françoise Choay, « La ville et le domaine bâti comme corps dans les textes des architectes théoriciens de la première Jen naissance italienne », Le dehors et le dedans, *Nouvelle Revue de psychanalyse,* 1974, n°9, pp. 239-281.

toute une série de correspondances et que ce serait surtout « en tant que dispositif syntaxique que vaut le corps comme référence au projet d'une ville dans le texte de Di Giorgio ». Dans d'autres fonctionnements, la référence parait au contraire « opérer à la fois par sa valeur syntaxique et sa valeur lexicale ». Le fait que l'architecte utilise pour faire le projet « une référence posée comme analogue » ouvre une possibilité de jeu entre valeur syntaxique et valeur lexicale ». Le lexique viendrait se substituer à l'édifice dont on fait le projet. Resterait alors « la syntaxe qui échapperait à l('analogie ou non ». Dans le cas du texte de Di Giorgio, « la référence apporte au projet une configuration syntaxique ». Ainsi, syntaxe et lexique seraient tous deux nécessaires pour définir un objet et opéreraient comme un jeu entre les termes de l'analogie posée, un objet donné et un objet projeté ».

Le rapport de recherche sur les modèles dans la conception architecturale illustre ce fonctionnement en recourant au cas du projet de village en Yougoslavie de Ricardo Porro. L'aspect général du site suggère l'image d'un homme sortant de l'eau. Partant de ce constat, les auteurs précisent que l'architecte admet « comme référence déterminante la figure humaine, en commençant par la situer avec précision sur le terrain ». Cette référence informe le projet à un niveau général, « le travail constituant à substituer aux parties de la figure humaine des parties du programme, par associations, l'administration prenant la place de la tête, le restaurant celle de l'estomac, les services sociaux celle des mains, etc… ». Le produit final est présenté sous la forme d'une maquette où la disposition et la forme des bâtiments composent une forme humaine parfaitement reconnaissable[287]. Comme dans le cas de Di Giorgio, les auteurs avancent que « la figure humaine possède une valeur syntaxique » et qu' « en substituant au site géographique la silhouette d'un homme, les points stratégiques de l'espace sont définis les uns par rapport aux autres comme les parties de la figure humaine entre elles ». Mais les auteurs retiennent également la référence pour sa valeur lexicale puisque « les éléments implantés prennent la forme des composants de l'homme » et avancent qu' « à la différence de Di Giorgio, l'administration ne prend pas seulement la place de la tête, elle en prend aussi la forme ».

Les auteurs arguent ensuite que « la particularité de ce modèle est qu'il apporte toutes les réponses aux questions qu'il est possible de se poser pour la réalisation du projet ». L'administration est « une tête lexicale » mais la « tête lexicale » est aussi « tête syntaxique ». La particularité du fonctionnement est que « l'articulation du lexique et de la syntaxe, telle qu'elle existe dans la figure humaine, sert à articuler les décisions sur le projet ». Le modèle fournit « un cadre fermé », qui contient « en ferme toutes les solutions possibles à tous les problèmes possibles, valeur syntaxique et lexicale se renvoyant l'un à l'autre ». Le rapport expose des similitudes entre ce projet et celui de *La Vénus de Chicago* de Bernard Quentin dont l'analogie définit la forme globale à l'intérieur de laquelle sont disposés les éléments du programme.

La question des modèles contient une problématique qui envisage les transformations qui permettent de passer du modèle à la copie, d'une référence aux bâtiments produits à partir d'elle, qui

[287] Le projet est publié dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°162, p.84.

envisage des niveaux de conception. Elle consiste à appréhender les relations entre références et caractéristiques. Chez Porro, la référence est « hors d'échelle [288]» puisque « la figure humaine n'est pas isolée d'un contexte spatial défini et vaut en tant que paradigme global du macrocosme et du microcosme » et que la référence n'est pas convoquée pour une raison particulière « comme l'exemple pris du moucharabieh qui répondait au problème de s'abriter du soleil ». Ce qui opère le rapprochement est une analogie : « le site est assez suggestif. Cet endroit de l'île de Korkula est chargé de mythes. On dit que l'île a été colonisée par les argonautes ». L'idée de faire un géant mythique ne provient pas d'un problème particulier que la référence peut résoudre mais d'une analogie entre la lecture que fait Porro du site et les discours qui s'attachent souvent à la figure humaine, point de rencontre du macro et du micro, de la maison et du cosmos. C'est précisément pour cette raison que le site fait penser aux géants et aux mythes que l'on adopte la figure humaine en jouant sur la taille de l'homme (échelle symbolique dimensionnelle) et sur ses significations (échelle sémantique). Cependant, les auteurs pensent que l'on peut douter du fait du choix d'une échelle sémantique, lorsqu'« on lit que l'adoption de l'homme a pour objectif de donner un sens pratique à tout le projet » et qu'en isolant la référence, on ne rompt pas avec d'autres échelles que celles avec lesquelles on veut précisément jouer ». La référence de Ricardo Porro n'a pas d'échelle mais constituerait un système de proportions, au sens où le définit Philippe Boudon, d' « un espace de référence clos ». Elle n'est pas distincte de la caractéristique finalement adoptée mais se réduit à « une formule qui fait le travail pour vous ».

Conclusion est faite par les auteurs que « chez Ricardo Porro, la référence et susceptible d'aider à la définition d'un projet en assurant un découpage de la conception par niveaux, en même temps que la relation que ces niveaux entretiennent dans le projet ». La référence, en limitant les problèmes du projet, permettrait de les résoudre tous. Or, l'architecte, selon les auteurs, peut séparer pour la formaliser une partie du projet à un certain niveau, sans qu'il y ait un ordre dans les niveaux de conception. Il est pertinent de penser que Ricardo Porro pousse la ressemblance à la référence qu'il choisit (la figure humaine) très loin. Il opte pour un écart très faible entre sa référence et les représentations du projet qui englobent la référence en son entier. Depuis les écoles d'art de La Havane, il propose des projets de plus en plus figuratifs. En réponse à la critique du fonctionnalisme, il s'inspire des idéaux humanistes de la Renaissance de l'architecte Francesco Di Giorgio et d'un peintre excentrique et maniériste de la Renaissance, passionné par l'architecture, Arcimboldo – qui associe plantes, fruits, animaux et objets afin de former des tableaux anthropomorphes — que les surréalistes proclament précurseur de l'art moderne. Les réponses de Ricardo Porro, empruntent d'humanisme , pétries de figuration, proposent une organisation sociale idéale basée sur une conception, on est au début des années 1970, libertaire de la vie.

---

[288] Voir à ce sujet Philippe Boudon, *Echelle(s),* Economica, 10 juin 2002. Les citations suivantes sont issues de la même source.



FIG 86 : Maquette du projet de la Maison des Jeunes à Vaduz. Guy Rumé a participé à l'élaboration de cette maquette. Source : FRAC Orléans (Don de Ricardo Porro).

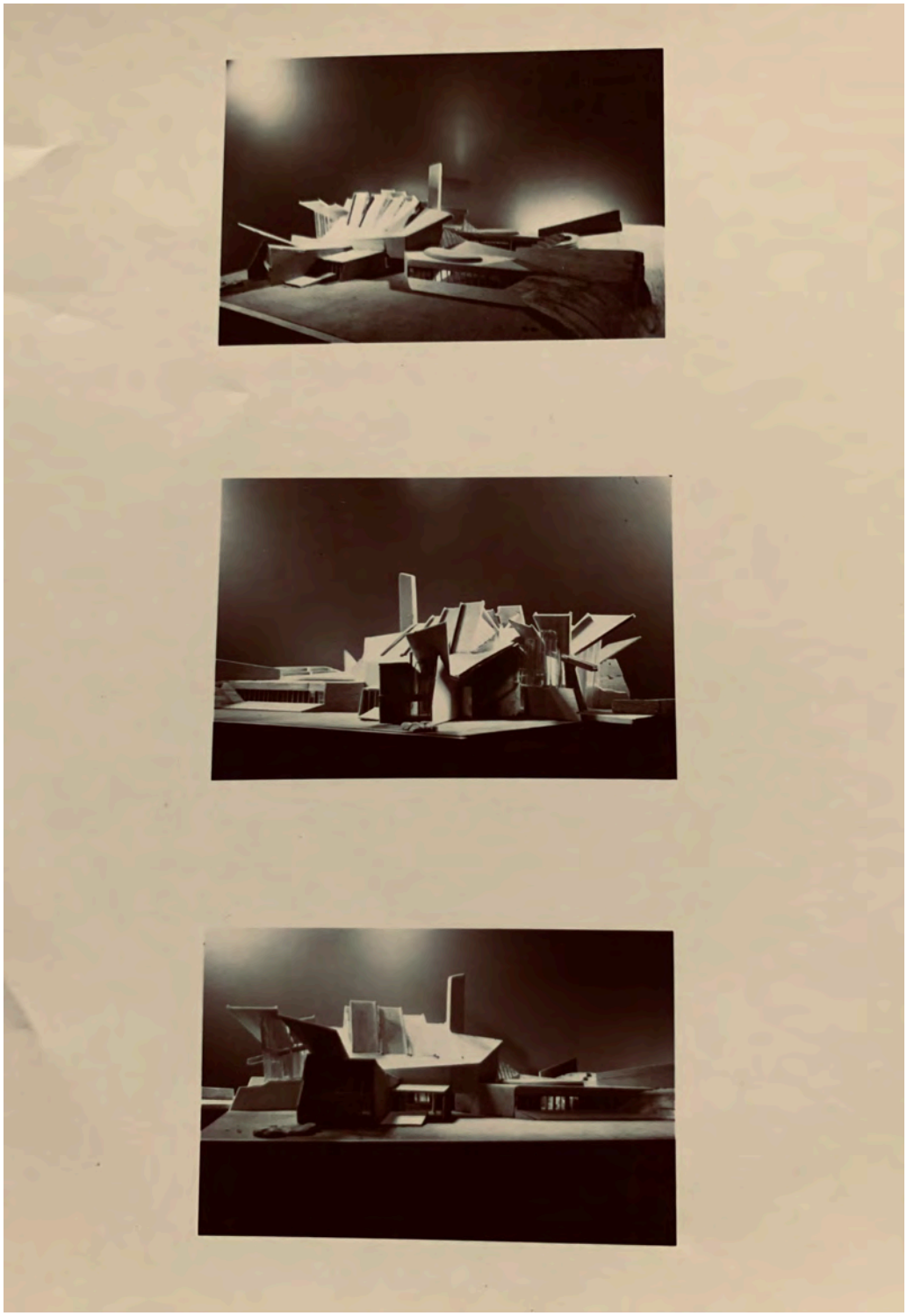


FIG 87 : Photographies de la maquette. Source: Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

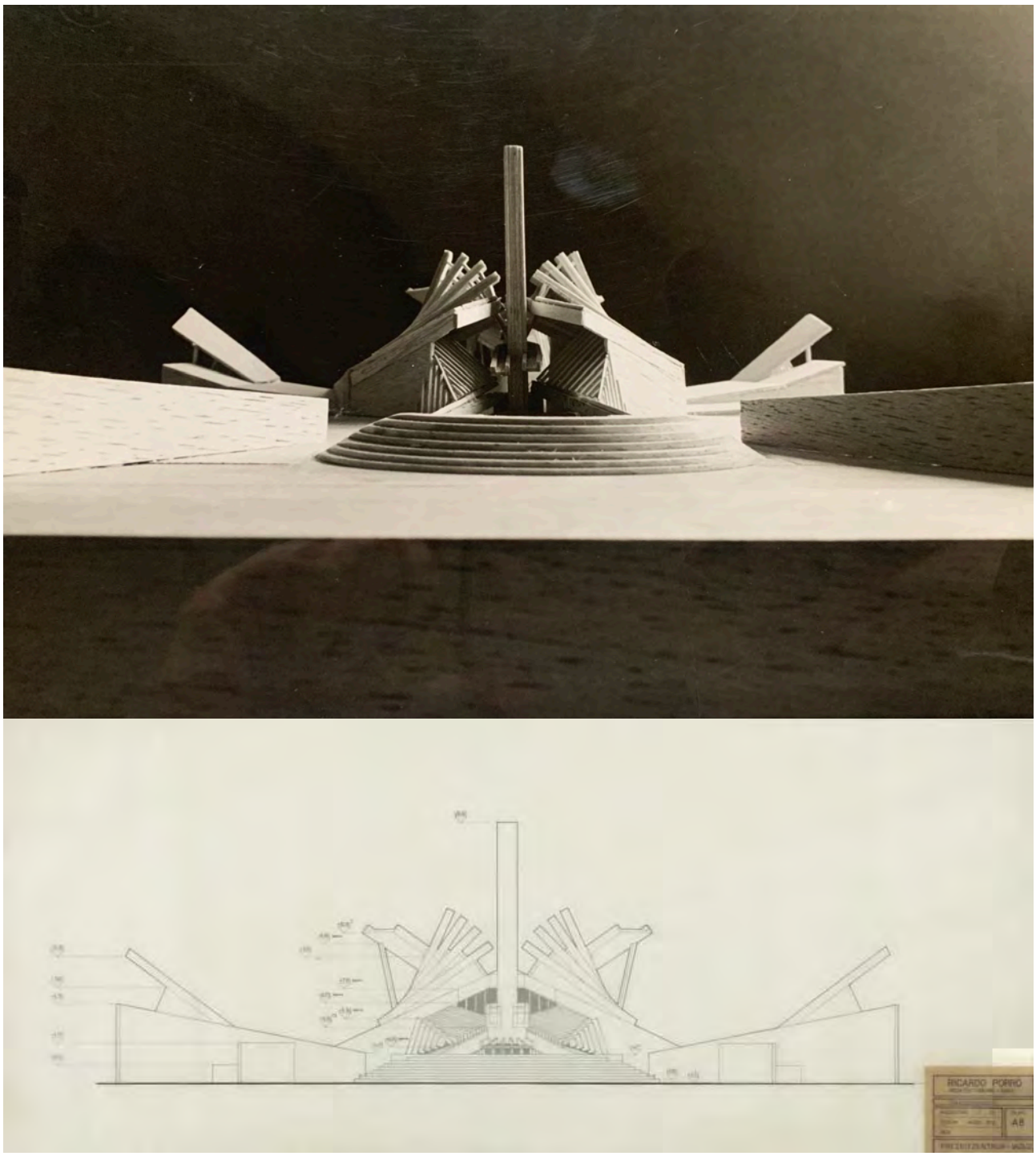


FIG 88 et 89 : Photographies de la maquette et façade avant. Source: Archives personnelles de l'architecte. Courtesy Gabriella Porro.

Dans le même temps, en 1972 et tout en suivant la construction du chantier du Centre d'Art de Vaduz, Ricardo Porro projette une Maison des Jeunes dans la même ville auxquels participent deux étudiants de l'École Spéciale. Guy Rumé, qui parle allemand, aide à la maquette et Marivi Ugarte à la mise au point. Ricardo Porro tente d'évoquer l'explosion de la jeunesse et le romantisme de ce moment de révolte que représente cette période pour la jeunesse, juste après les événements de Mai 1968 [FIG 86,87,88,89]. À cette fin, Il choisit encore pour ce projet d'utiliser la figure humaine, ici un jeune homme, mais cette fois-ci de façon plus stylisée, les formes du corps étant simplifiées. Le bâtiment représente littéralement un corps qui éclate. Ricardo Porro se confie à Patrice Goulet en 1979 à l'occasion d'un entretien sur ce projet :

> Mai 1968, c'est un phénomène d'explosion de la jeunesse…le programme est extrêmement simple, il y avait une grande salle polyvalente où tout doit se passer, avec une cheminée, avec un foyer, une petite salle de jeux qui pouvait servir comme scène, pour une petite salle de théâtre, des grands ateliers, des ateliers où on pouvait tout faire. Le terrain se situait dans un parc tout à fait à côté du Rhin. La rue était plus haute que le terrain, c'est-à-dire trois mètres plus haut. Le bâtiment devait se placer dans une vallée qui est la vallée du Rhin, avec des montagnes très hautes des deux côtés, il y avait la possibilité que le bâtiment soit vu d'en haut… Dans ce contexte là, j'ai organisé ces espaces avec le meilleur sens fonctionnel qu'on puisse trouver mais je me suis rendu compte qu'on pouvait superposer une image importante à cette architecture, c'est l'image d'un jeune homme dont la poitrine explose, vole et ses mains aussi… la cheminée contribuait à donner cette espèce de chose agressive, sexuelle, presque, du jeune homme. En même temps, il y avait les toits dans la partie de la grande salle polyvalente qui sautaient et qui donnaient cette sensation de la poitrine qui s'ouvrait et de la tête qui devenait comme des ailes. C'est l'endroit où se trouvent les ateliers. C'est-à-dire que le tout était une expression romantique qui est l'autre coté de notre époque, à coté de la société de consommation. Ce côté va de Mai 1968, Bande à Madère, Palestiniens, Brigades Rouges et cette jeunesse qui éclate sans un but précis, qui est un espèce de mouvement de retour plutôt au romantisme, le meilleur romantisme de Von Kleist, de *Michael Kohlhass*, tout ce côté romantique excellent du dix-neuvième siècle, qui est assez curieux, où la société de consommation était à son point culminant. Voilà je crois que justement ce projet est l'expression de cet éclatement dont je ne crois pas qu'il y ait eu une autre expression à notre époque… Je dois dire comme aspect technique, que tout le toit, parce que c'était une construction très économique, tout le toit est monté sur place, pas les murs mais le toit, c'est-à-dire que tout le bâtiment était extrêmement économique, sans aucun problème[289]…

De fait, la préoccupation essentielle de Ricardo Porro porte sur l'humain, sa situation dans le monde contemporain, ses contraintes. Partant de ce concept, chaque urbanisme, architecture, objet de la vie quotidienne, sculptures et peintures doivent être signifiants. Un village inspire l'humanisme et favorise l'épanouissement de l'art, une architecture évoque la révolte et l'explosion de la jeunesse à partir de 1968 (la crise), un siège mémorise le corps d'une femme sécurisante, de nombreuses sculptures et peintures réalisées à cette époque montrent un Janus protecteur représentant le passage initiatique. Il n'y a donc pas que dans son architecture que Ricardo Porro emploie l'analogie de la figure humaine. Au début des années 1950, Il avait déjà créé quelques sièges pour son emploi personnel à dominante courbe et d'autres pour ses connaissances havanaises. En rupture avec l'approche fonctionnaliste du design, il confère à ses créations une dimension symbolique qui dépasse les questions d'utilité et d'usage. En témoigne son fauteuil *La Mamma.* créé en 1972 [FIG 90,91,92], siège qui sera exposé à

[289] Voir à ce sujet l'entretien mené par Patrice Goulet de Ricardo Porro en 1979. Goulet/Porro, Tome III.



FIG 90 : Photographie du Fauteuil « *La Mamma* » dans l'atelier de Ricardo Porro. Source : Photographie de l'auteure. 2019.

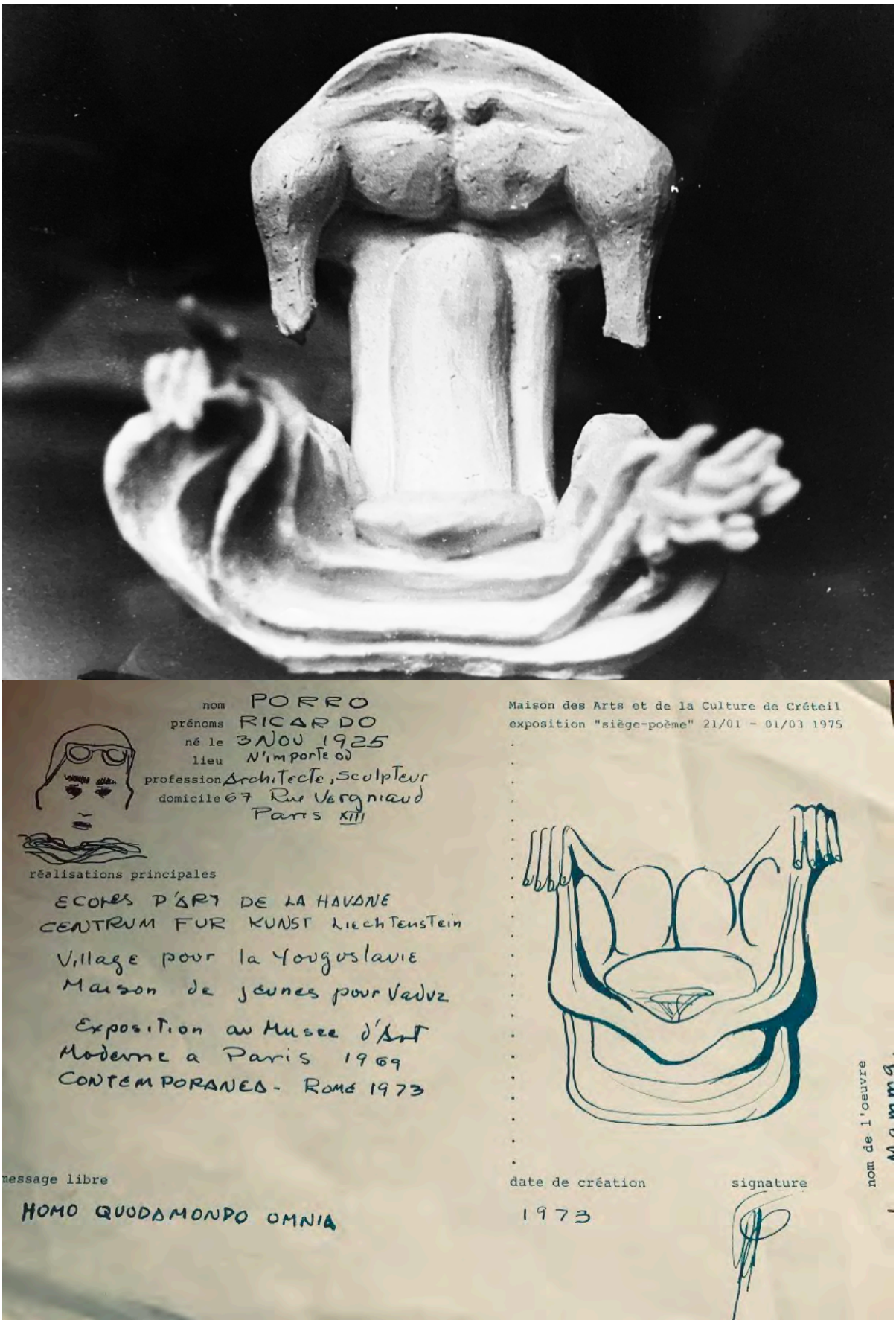


FIG 91 : Photographie du prototype. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 92 : Curriculum Vitae affiché lors de l'exposition à la Maison des Arts de Créteil. Source ; Archives personnelles de l'architecte . *Courtesy* Gabriella Porro.

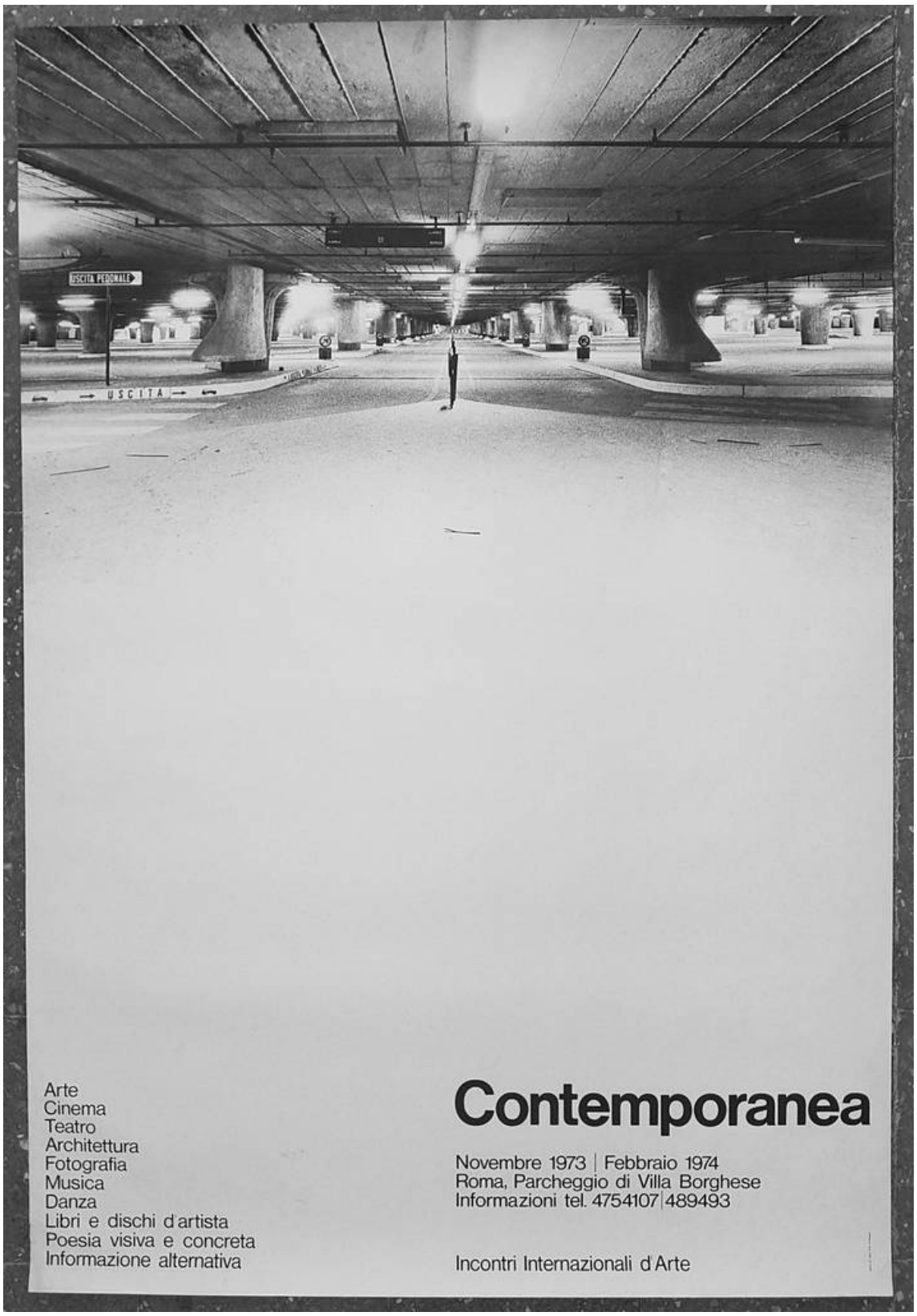


FIG 93 : Affiche de l'exposition Contemporanea à Rome. Source : https://gerhard-richter.com/fr/exhibitions/contemporanea-1976





FIG 94 : Siège « *La Mamma* » de Gaetano Pesce. Source : gaetanopesce.com
FIG 95 : Maquette du Projet des Halles de Gaetano Pesce. Source : gaetanopesce.com



FIG 96 : Affiche de l'exposition Exposition siège-poème, maison des arts, créteil, 21 janvier - 1er mars 1975 / maquette: gérard ifert (1929-), Maison des arts (Créteil) (commanditaire), Imprimerie Hofer (Gentilly) (imprimeur). Source : https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/fulldisplay.

Rome et à Paris parmi les plus grands designers du moment[290] [FIG 92,93,96]. Il n'est pas le seul à employer ces formes anthropomorphiques. Le designer Gaetano Pesce crée au même moment son fauteuil *La Mamma.* Tout comme Porro, il s'agit pour lui de réinventer le monde sensible à l'aide d'une approche figurative et surprenante et tout comme le projet de village à Plitvine de Porro, Pesce proposera pour le quartier des Halles un peu plus tard en 1979 une maquette d'urbanisme à « figure humaine » [FIG 94,95].

Cependant, on peut noter que les formes anthropomorphiques des projets de Ricardo Porro peinent à se retrouver dans les projets de ses étudiants à Strasbourg même s'ils adoptent un principe organique générateur du projet. Jusqu'à présent, seul Henri Dreysse propose ce modèle qui est davantage un modèle de figure animale afin de créer une architecture vitaliste. En 1973 a lieu un autre concours international pour l'Opéra de Sofia qui sera le projet de diplôme d'Henri Dreysse dont le titre est évocateur : « l'architecture en tant que spectacle. Projet pour le Concours International de l'Opéra de Sofia »[291] [FIG 97,98,99,100]. Le mémoire d'Henri Dreysse véhicule la pensée de son maître :

> La tendance actuelle de répétition des mêmes formes vidées de toutes significations fait que l'architecture perd son pouvoir émotionnel… Mon attitude est en réaction contre l'anonymat et la tristesse actuelle, appelés à tort fonctionnalisme, contre ces bâtiments-outils pour un homme-machine. Que l'architecture parte d'un souci de fonctionnement est incontestable et indispensable, qu'elle en reste là est regrettable. Mon attitude est de faire une architecture plus vivante, partant d'un principe organique, qui ne soit pas une machine froide mais un organisme contenant en lui-même son principe générateur, art plus vital que mental, plus expressionniste et baroque, de manière à créer un monde de sensations et de sentiments, se traduisant au niveau du vécu par un spectacle. C'est dans cette perspective que j'ai abordé le sujet[292].

---

290 Voir à ce sujet le catalogue d'exposition CONTEMPORANEA Incontri internazionali d'arte. 1973-74. 574p./pl. Bilingual Italian-English texts. Profusely illustrated. Softcover. 22.5x21.3 cm. Sections: Art, Cinema, Theater (and Performances), Architecture and Design, Photography, Music, Dance, Artist books and Records, Visual and Concrete poetry, Underground information. Art: Cane, Griffa, Tuttle, Opalka, Palermo, Buren, Marden, Ryman, Stella, Manzoni, Klein, Newman, Reinhardt, Flavin, Judd, Andre, Lewitt, Morris, Castellani, Lo Savio, Haacke, B.& H. Becher, Baldessari, Darboven, Agnetti, Burgin, Wilson, Kawara, Art & Language, Weiner, Prini, Barry, Dibbets, Huebler, Kosuth, Bochner, Fulton, Heizer, De Maria, Long, Christo, Baumgarten, Sonnier, Anselmo, Boetti, Pascali, Merz, Fabro, Serra, Nauman, Paolini, Lüthi, Pisani, Gilbert & George, Acconci, Broodthaers, Kounellis, Beuys, Vostell, Chiari, Watts, Spoerri, Vautier, Brecht, Maciunas, Kaprow, Pistoletto, Richter, Rosenquist, Oldenburg, Hamilton, Segal, Lichtenstein, Warhol, Testa, Schifano, Tinguely, Arman, Dine, Twombly, Rotella, Johns, Rauschenberg... Architecture: Texts and works by: Gruppo Sturm, U. La Pietra, L. Binazzi et UFO, Anonima Design, C. Guenzi, E. Bona, A. Ferrari, P. D. Eisenman, P. Sartogo, F. Raggi, R. Dalisi, E. Sottsass Jr., A. Branzi, A.R.C., Salz der Erde, G. Pettena, R. Abraham, Archizoom, L. Moretti, **R. Porro**, R. Krier and Siemer and Siwik, A. Rossi and G. Braghieri, F. Lesák, W. Pichler, K.H. Krings, G. Pesce... Exibition November 1973 - February 1974, Rome, Parcheggio di Villa Borghese. Historical exhibition, in which the totality of the contemporary avantgarde has participated.
Et aussi Lonardelli, Luigia. "Contemporanea: An Exhibition in an Underground Car Park." *Art Journal*, vol. 77, no. 1, 2018, pp. 7–29. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/45142689. Accessed 30 Oct. 2023.
Ce siège anthropomorphique qui lui rappelle sa grand-mère et qui devient sa « madeleine de Proust » sera également exposé à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil début 1975 pour l'exposition *Siège-Poème,* exposition organisée par le metteur en scène Jean Negroni. Dans cette exposition présentée à Paris puis au Québec et à Tokyo, le siège de Ricardo Porro côtoie des œuvres d'Arman, de César, de Magritte, de Man Ray, de Matta et de Vasarely.

291 C'est également en 1973 qu'est inauguré l'Opéra de Sydney de l'architecte Jorn Utzon.

292 Henri Dreysse, *L'opéra de Sofia*, Mémoire de fin d'études, IAUS, Strasbourg, juin 1974.





FIG 97 : Soutenance de diplôme d'Henri Dreysse en 1974. Ricardo Porro est à l'extrême droite, le directeur de l'école à gauche. Source; Archives personnelles d'Henri Dreysse.
FIG 98 : Maquette en carton du projet pour l'l'Opéra de Sofia . Diplôme d'Henri Dreysse. 1974. Source : Archives personnelles de l'architecte.

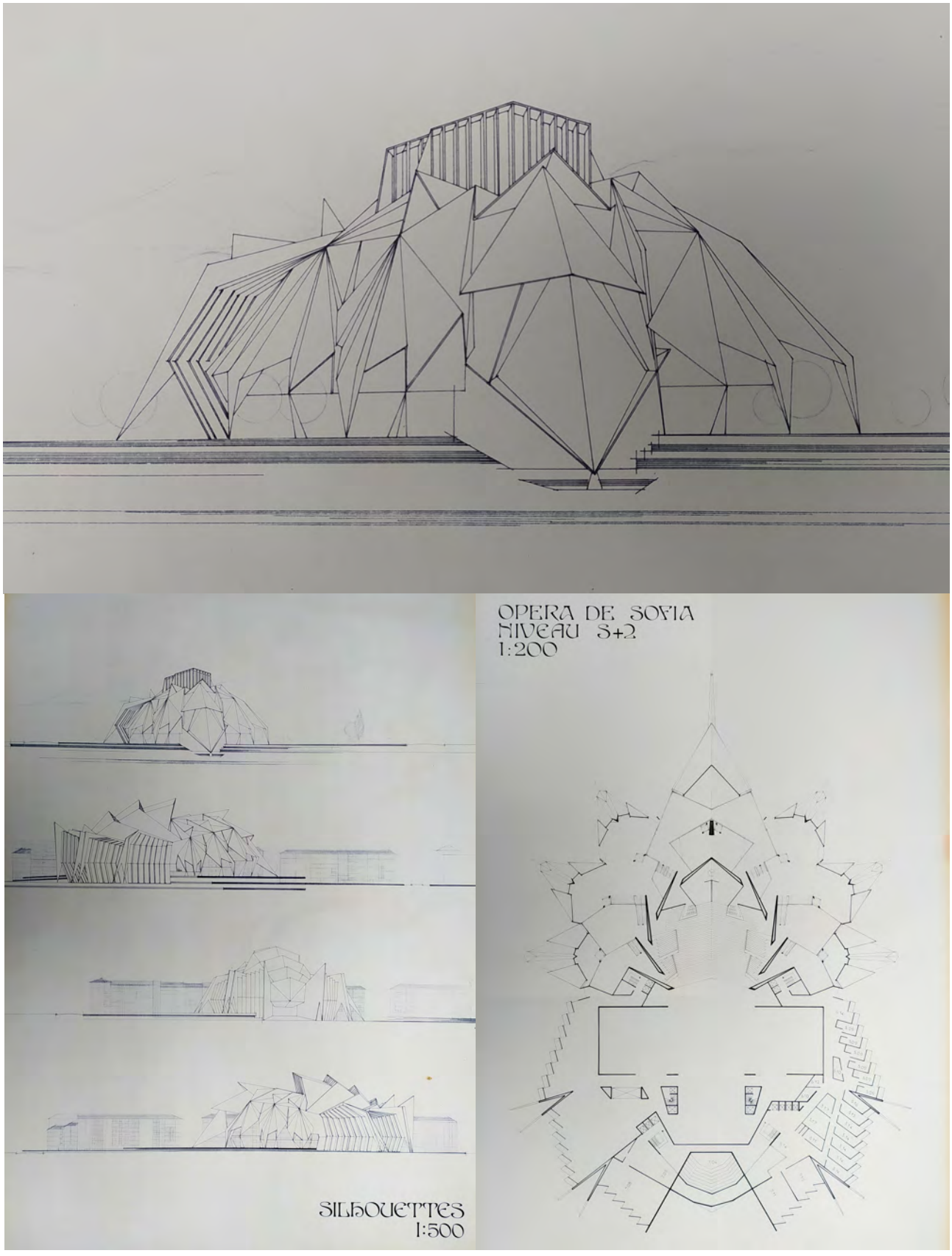


FIG 99 : Façade (1:200) et silhouettes (1:500) Source: Archives personnelles d'Henri Dreysse.

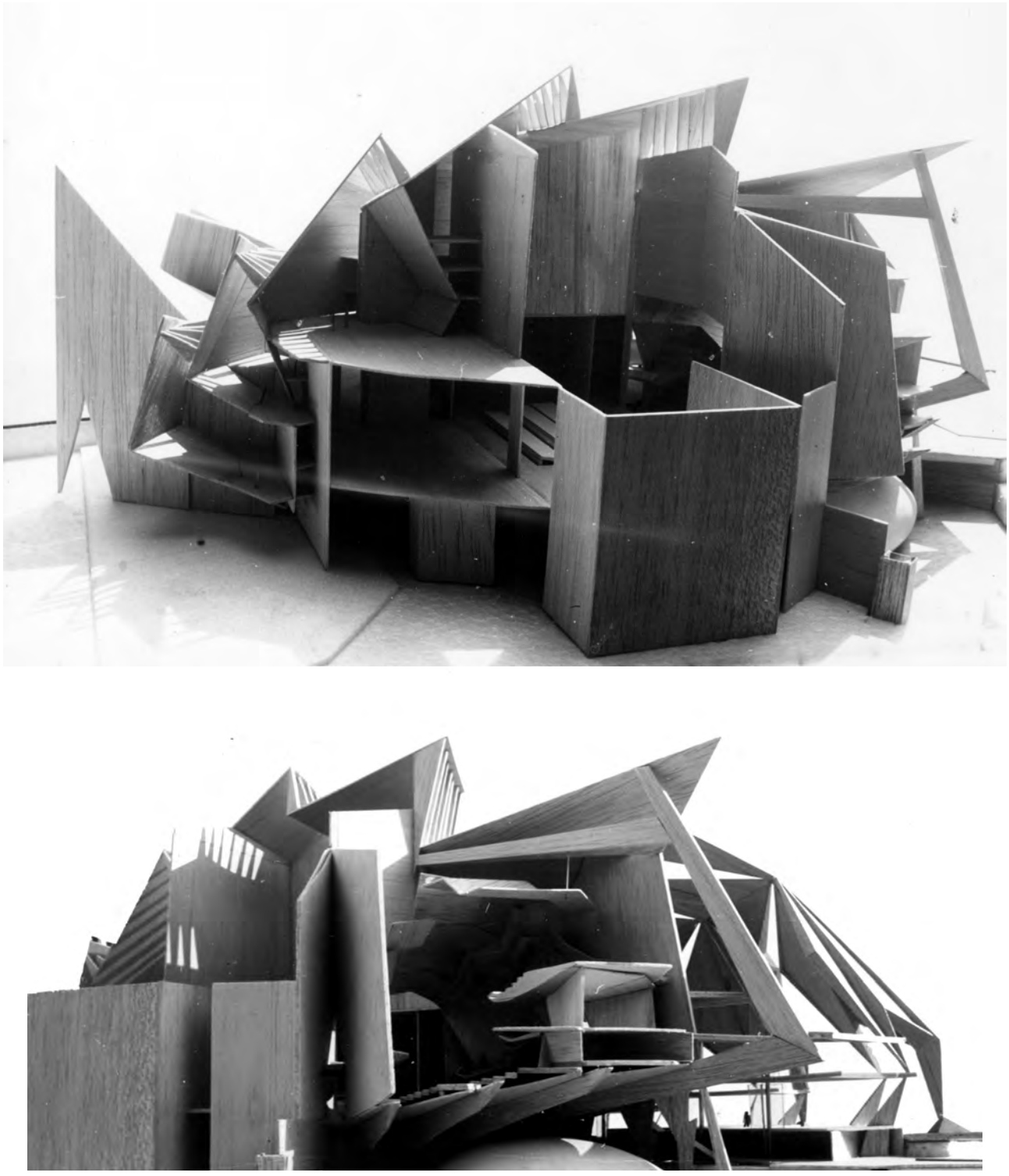


FIG 100 : Maquettes en balsa du projet pour l'Opéra de Sofia. Source : Archives d'Henri Dreysse.

Certains aspects du contenu enseignés par Ricardo Porro en cours magistral d'Histoire sont appliqués dans ce projet. La signification immédiate (contenu immédiat) du projet est nommée « le décor » et la signification médiate « l'action » (contenu médiat). Le projet montre l'image d'un monstre étrange descendant de la montagne jusqu'à la ville, figure choisie afin d'incarner « l'image extérieure de l'angoisse » et de donner « le sentiment de l'homme dans le théâtre du monde actuel ». Ce monstre arachnéen est le symbole d'une main qui étouffe une forme d'expression spontanée au profit d'un art officiel. Dreysse tente de faire percevoir tout ceci de manière sensible, « en jouant sur le conscient et l'inconscient » et « davantage au niveau des impressions que de la figuration ». Il ne nie pas un certain expressionnisme, dont il convient qu'il est sans doute « la projection de son narcissisme ».

Quand Ricardo Porro joue dans son projet de Centre pour Beaubourg avec une image d'administration qui dégringole écrasée par deux mains, une « ziggurat » de dix étages dont la maquette ressemble étrangement à *La Tour de Babel* vue par Pieter Brueghel l'Ancien au seizième siècle, Dreysse utilise lui l'image d'un monstre tel celui de Kafka dans *La Métamorphose* afin de montrer l'angoisse générée par la frustration de ne pas pouvoir créer librement. La pensée utilisée, les termes employés – signification, contenu, réaction, machine, organique, principe générateur, expressionnisme, baroque, sensations, spectacle – dans le mémoire de Dreysse montrent combien l'étudiant est alors imprégné du monde et de la pensée son maître[293].

V.III Une réinterprétation organique du concept d'unité de voisinage

Relativement isolé et contesté à l'IAUS – il est exilé politique d'un pays communiste et certains enseignants ne le comprennent pas juste après 1968[294] – Ricardo Porro qui s'entend avec l'architecte et enseignant Marc Roman[295] participe avec d'autres enseignants [FIG 101], à l'exercice *Villages* initié par Annelise Gérard, géographe et dont la thèse portera sur l'unité de voisinage[296]. Cet exercice mène à des études analytiques de différents sites, propose une méthode de confrontation entre représentations cartographiques, photos aériennes à différentes échelles et une interprétation des informations, de représentation des réalités géographiques. Le rendu sous la forme d'un dossier d'étude comprend des

---

[293] Après le diplôme, Henri Dreysse part en coopération au Maroc. Il revoit Porro par la suite lorsque celui-ci s'associe à Renaud de la Noue au début des années 1980. Il continue de participer à des concours comme celui de l'École Navale Royale du Maroc à El Jadida dans les années 1980, celui de la prison de Strasbourg (1983) avec Porro, Jean-Vendelin Krummenacker et Jean-François Dechoux. Porro qui porte ce dernier projet se retire du concours à la suite d'un désaccord avec Krummenacker. Le fils de Dreysse, Alexandre travaille chez Porro qui encadre son diplôme soutenu à UP8 en 2003 et l'accompagne à Cuba afin de réaliser un film sur son architecture cubaine.

[294] C'est le cas de René Tabouret dit « Tabou », professeur de construction, à cette époque considéré comme le directeur n°2 et qui se liguera contre Ricardo Porro. Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteur d'Yves Ayrault au Tome 3 et celui mené par Patrice Goulet le 16 mai 1981 retranscrit par l'auteur en Tome 3.

[295] Marc Roman, architecte et enseignant à l'IAUS (1932-1989).

[296] Annelise Gérard. *Quartier et unité de voisinage dans la pratique urbanistique française 1919-1973*. Publication de l'unité pédagogique d'architecture de Strasbourg, janvier 1980. Voir au Tome 1 les sources de l'enseignement de Ricardo Porro.

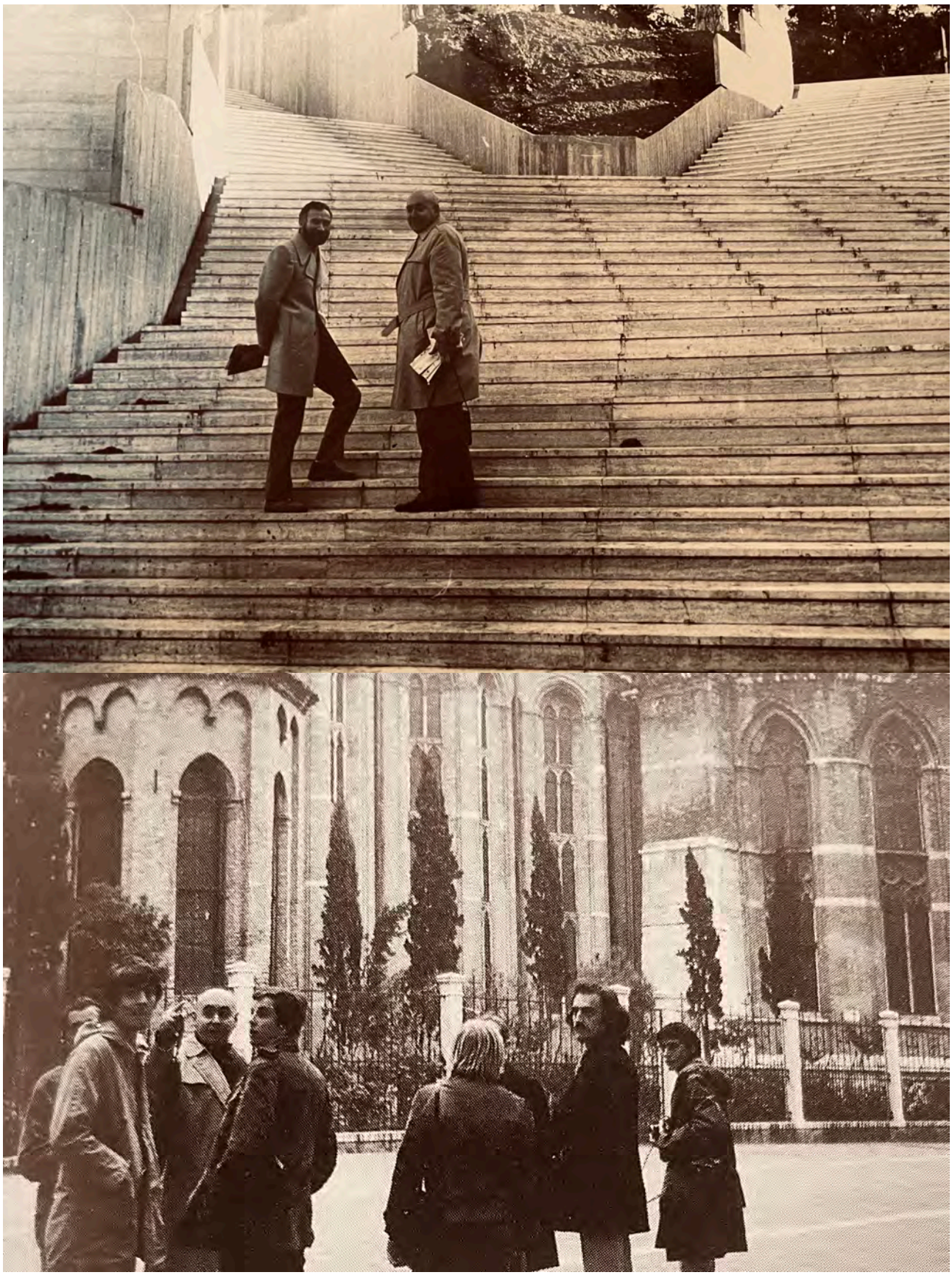


FIG 101 : Ricardo Porro et l'enseignant et architecte Marc Roman. Débuts des années 1970. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

FIG 102 : Ricardo Porro et ses étudiants à Venise en novembre 1973. Source: Collection particulière de Françoise Laroche. Une expérience commune qui a permis aux étudiants de faire connaissance

documents visuels, graphiques, des photographies, des cartes, des coupes et leur analyse ainsi qu'une synthèse figurative du site du village en terre glaise[297].

À partir de cette méthode analytique, Ricardo Porro impose de nouveau le travail sur maquette et le dessin d'architecture à l'IAUS de Strasbourg sous la forme d'un atelier vertical où les étudiants sont en lien avec les années supérieures. Ils réalisent une esquisse urbaine sur un territoire choisi, connu, répertorié et visité, puis travaillent les logements collectifs et les équipements. Ricardo Porro propose à ses élèves de traduire par une forme plus ou moins expressive témoignant d'une approche organique, un contenu choisi, condition *sinequanone* du projet d'urbanisme et d'architecture. Les maquettes sont d'abord réalisées en terre glaise – même si certains étudiants préfèrent à Strasbourg le liège – pour plus de malléabilité puis en balsa. Cette méthode est appliquée en suivant un concept et en le réinterprétant, celui de l'unité de voisinage issu des études sociologiques de l'École de Chicago aux États-Unis et développé en France dès 1945[298].

Les étudiants traitent tout d'abord le projet d'une unité de voisinage de ville nouvelle au nord de l'agglomération strasbourgeoise, subdivisée en « unités de vie », terme utilisé afin de remplacer celui d' « Unité d'habitation » [FIG 103]. Les unités de voisinage comptent chacune des immeubles de logements [FIG 104,105], des maisons individuelles, des commerces et des écoles. Chaque groupe d'étudiant doit concevoir « un plan d'ensemble et chaque étudiant travaille sur un édifice plus ou moins important suivant son niveau »[299]. Le concept d' « Unité de voisinage » encore appliqué au début des années 1950 suivant les préceptes de la Charte d'Athènes avait été remis en question ou plutôt reconstruit par Bruno Zévi, Franco Albini et Ernesto Nathan Rogers lors de l'école d'été des CIAM à Venise en 1951. La reconstruction de ce concept devient indiscutablement une des sources de l'enseignement de Ricardo Porro mais il s'agit bien d'une réinterprétation depuis ce que Walter Gropius lui a enseigné en 1949 à sa venue à La Havane en optant pour l'approche plus organique initiée par les italiens Bruno Zévi et Franco Albini. Ricardo Porro a déjà participé à un projet de concours pour les unités de voisinage de *La Havana del Este* en 1955 avec Franco Albini et celles de *Valera* et de *Maracay* à Caracas avec Carlos Raoul Villanueva en 1958[300].

La reconstruction du concept d'unité de voisinage qu'opère Ricardo Porro est à l'opposé de la tendance fonctionnaliste même si elle prend en compte bien évidemment et de manière précise les données fonctionnelles. En effet, Ricardo Porro donne tout d'abord à ses étudiants une grille d'équipements sur laquelle ils doivent s'appuyer en atelier et qui provient de l'Agence d'Urbanisme de l'Agglomération Strasbourgeoise. Celle-ci détermine le nombre d'équipements en fonction d'un nombre d'habitants et les surfaces à prendre en compte pour chaque équipement qu'il soit sanitaire,

---

297 Voir à ce sujet l'ouvrage d'Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *op.cit.*

298 Voir à ce sujet le Tome I qui concerne les sources de l'enseignement de Ricardo Porro.

299 Voir à ce sujet en annexe l'entretien d'Henri Dreysse mené par l'auteure le 15 juin 2021. Giuli/Dreysse, Tome I.

300 Voir à ce sujet le Tome I.



FIG 103 : Photographie de la maquette d'Henri Dreysse. Projet de ville nouvelle au nord de l'agglomération strasbourgeoise. Source : Archives d'Henri Dreysse.



FIG 104 : Maquette d'un projet d'unité de voisinage pour le projet de ville nouvelle. Source : Archives Henri Dreysse.



FIG 105 : Maquette d'un projet de logement pour l'unité de voisinage. Source : Archives personnelles d'Henri Dreysse.

social, scolaire, sportif, ou culturel ainsi que les espaces verts [301][FIG 106 et FIG 107]. Ce qui montre la reconstruction du concept, c'est qu'il convoque l'urbanisme de Venise – à l'opposé d'une ville issue des principes de la Charte d'Athènes – ville qui le passionne et pour laquelle il a déjà esquissé un projet corrigé par Le Corbusier lors de l'école d'été des CIAM à Venise en 1951[302]. À cette fin et pour la première fois depuis le début de son enseignement, Ricardo Porro organise pour ses étudiants en novembre 1973 un voyage à Venise [FIG 102], ville dont la structure médiévale est dotée d'un maillage paroissiale très dense constitué de nombreuses places qui donne une configuration à la fois ouverte et fermée, configuration qui l'inspire puisqu'elle lui paraît plus proche de l'homme et plus organique et lui permet de construire sa méthode d'enseignement. L'organicité voulue se traduit par une méthode d'approche globale :

> Nous allions du global au détail puis revenions au global. Nous passions des unités de voisinage aux équipements, aux logements jusqu'aux meubles, dans le sens d'un tout, dans un discours de globalité.
> Nous étions des équipes de quatre ou cinq et devions plancher sur un projet d'aménagement[303].

À une période de remise en question du modèle des grands ensembles et des principes de la Charte d'Athènes, Ricardo Porro demande à ses étudiants de procéder à la réalisation d'une maquette du site afin de créer ce qu'il nomme des « unités de vie ». Suivant la répétition d'un même module, répétition qui aboutit à une accumulation d'agrégats, des corps de bâtiments – logements, équipements – s'articulent en un arrangement libre et plastique. Dans le projet d'Henri Dreysse [FIG 103,104,105], l'ensemble des bâtiments sont représentés comme une chaîne de remparts à l'intérieur desquels la ville se divise en quartiers, souvent regroupés autour d'un ou plusieurs équipements publics. Cette réponse suit un principe organique, c'est-à-dire que ces unités de vie semblent comme un organisme vivant dont chaque membre est relié mais se suffit à lui-même pour les diverses fonctions qui lui sont allouées. Les unités de vie sont ponctuées d'éléments « phares » qui rythment l'ensemble. Une maquette est réalisée à plus grande échelle souvent en liège, matière somme toute assez malléable mais pas autant que la terre glaise, matériau davantage préconisé par Ricardo Porro. Henri Dreysse – qui utilise le liège – procède ainsi par la superposition de couches successives [FIG 104]. Des maquettes de logements dont la forme est inspirée de ceux de Jean Renaudie à Givors que Ricardo Porro apprécie[304] sont conçues ensuite et dévoilent le traitement d'une architecture intérieure. Tout est pensé de l'échelle du site à celle de la chambre à coucher. Ainsi, Ricardo Porro entend viser le plaisir d'habiter avec la quête de complexité qui est latente dans les projets qu'il attend de ses étudiants. C'est également montrer son

---

301 Archives d'UP6. Source : Archives nationales côte 20110268/6. Cette grille comporte sept feuillets.

302 Voir au Tome I.

303 Giuli/Dreysse, Tome III.

304 Voir à ce sujet l'article d'*Aujourd'hui* dans lequel Ricardo Porro reconnait la valeur de cet architecte. Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », *op.cit*, pp.32-33.

SECRETARIAT D'ETAT A LA CULTURE
UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE N° 6
14, rue Bonaparte - 75006 PARIS

Enseignant : PORRO
Module : GP17

GRILLE D'EQUIPEMENTS

- Administratif
- Commercial
- Sanitaire et social
- Scolaire
- Socio-culturel et culturel
- Sportif
- Espaces verts

JUIN 1972

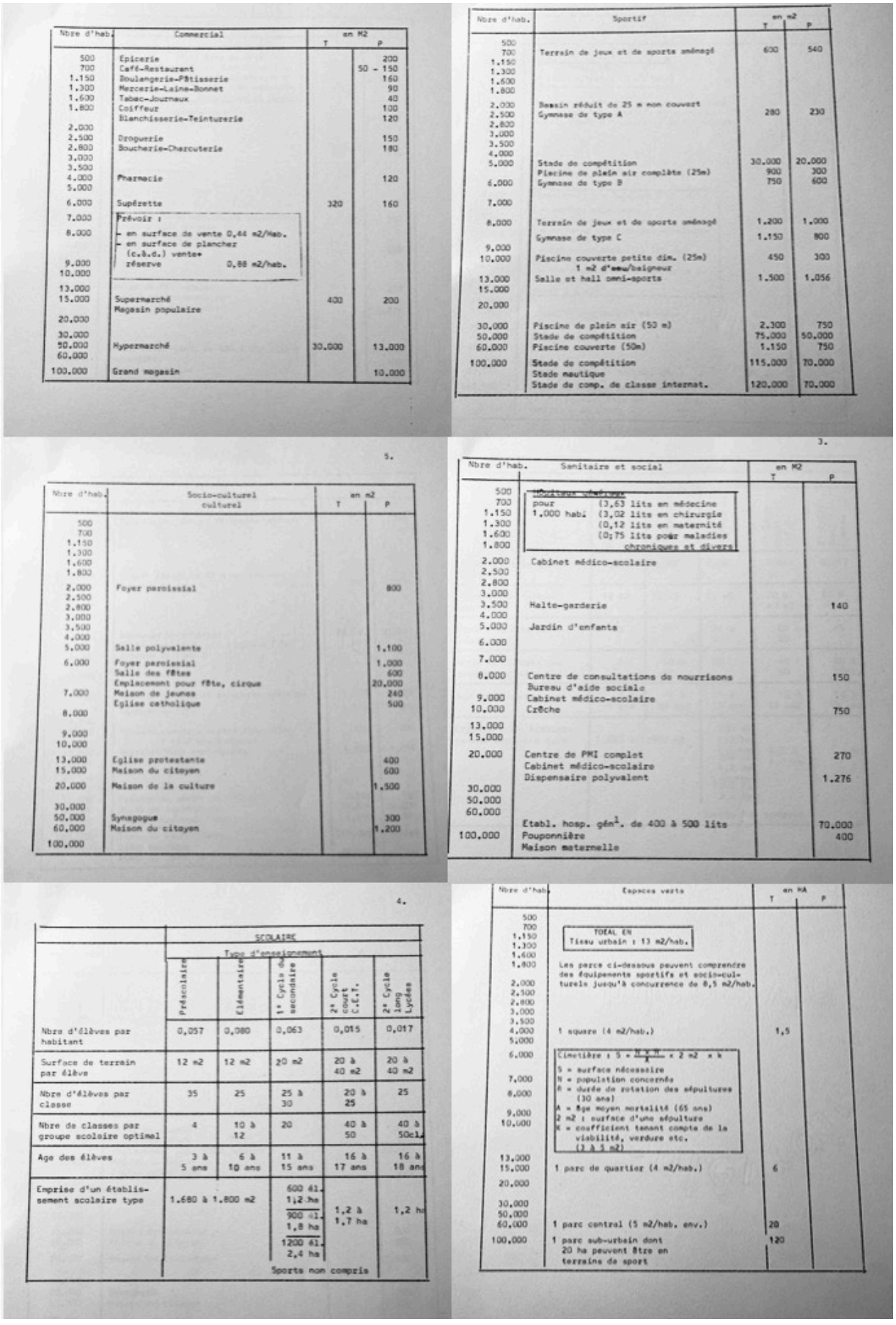
AGENCE D'URBANISME POUR L'AGGLOMERATION STRASBOURGEOISE.

Nbre d'hab.	Administratif	en M2	
		T	P
500	Etablissement postal (en zone rurale)		60
700			
1.150			
1.300			
1.600			
1.800			
2.000			
2.500			
2.800			
3.000			
3.500			
4.000			
5.000	Guichet annexe PTT		400
6.000			
7.000	Recette-perception		200
8.000			
9.000			
10.000			
13.000			
15.000	Brigade de Gendarmerie (7 hommes)		1.000
20.000	Bureau PTT d'attache principal		200
	Centre de paiement de Caisse primaire d'assurance maladie		160
30.000	1 Commissariat de police en ville		400
50.000			
60.000			
100.000			

UNITE PEDAGOGIQUE N° 6
CENTRE DE DOCUMENTATION
N° d'inventaire : alys 128

T = Emprise au sol
P = Surface utile

FIG 106 : Grille d'équipements issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Source : Archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6



Nbre d'hab.	Commercial	en M2 T	en M2 P
500	Epicerie		200
700	Café-Restaurant		50 - 150
1.150	Boulangerie-Pâtisserie		160
1.300	Mercerie-Laine-Bonnet		90
1.600	Tabac-Journaux		40
1.800	Coiffeur		100
	Blanchisserie-Teinturerie		120
2.000			
2.500	Droguerie		150
2.800	Boucherie-Charcuterie		180
3.000			
3.500			
4.000	Pharmacie		120
5.000			
6.000	Supérette	320	160
7.000	Prévoir :		
8.000	- en surface de vente 0,44 m2/Hab. - en surface de plancher (c.à.d.) vente+ réserve 0,88 m2/hab.		
9.000			
10.000			
13.000			
15.000	Supermarché Magasin populaire	400	200
20.000			
30.000			
50.000	Hypermarché	30.000	13.000
60.000			
100.000	Grand magasin		10.000

Nbre d'hab.	Sportif	en m2 T	en m2 P
500			
700	Terrain de jeux et de sports aménagé	600	540
1.150			
1.300			
1.600			
1.800			
2.000	Bassin réduit de 25 m non couvert		
2.500	Gymnase de type A	280	230
2.800			
3.000			
3.500			
4.000			
5.000	Stade de compétition	30.000	20.000
	Piscine de plein air complète (25m)	900	300
6.000	Gymnase de type B	750	600
7.000			
8.000	Terrain de jeux et de sports aménagé	1.200	1.000
	Gymnase de type C	1.150	800
9.000			
10.000	Piscine couverte petite dim. (25m) 1 m2 d'eau/baigneur	450	300
13.000	Salle et hall omni-sports	1.500	1.056
15.000			
20.000			
30.000	Piscine de plein air (50 m)	2.300	750
50.000	Stade de compétition	75.000	50.000
60.000	Piscine couverte (50m)	1.150	750
100.000	Stade de compétition	115.000	70.000
	Stade nautique		
	Stade de comp. de classe internat.	120.000	70.000

5.

Nbre d'hab.	Socio-culturel culturel	en m2 T	en m2 P
500			
700			
1.150			
1.300			
1.600			
1.800			
2.000	Foyer paroissial		800
2.500			
2.800			
3.000			
3.500			
4.000			
5.000	Salle polyvalente		1.100
6.000	Foyer paroissial		1.000
	Salle des fêtes		600
	Emplacement pour fête, cirque		20.000
7.000	Maison de jeunes		240
	Eglise catholique		500
8.000			
9.000			
10.000			
13.000	Eglise protestante		400
15.000	Maison du citoyen		600
20.000	Maison de la culture		1.500
30.000			
50.000	Synagogue		300
60.000	Maison du citoyen		1.200
100.000			

3.

Nbre d'hab.	Sanitaire et social	en M2 T	en M2 P
500	Hôpitaux généraux		
700	pour (3,63 lits en médecine		
1.150	1.000 habi (3,02 lits en chirurgie		
1.300	(0,12 lits en maternité		
1.600	(0,75 lits pour maladies		
1.800	chroniques et divers)		
2.000	Cabinet médico-scolaire		
2.500			
2.800			
3.000			
3.500	Halte-garderie		140
4.000			
5.000	Jardin d'enfants		
6.000			
7.000			
8.000	Centre de consultations de nourrissons		150
	Bureau d'aide sociale		
9.000	Cabinet médico-scolaire		
10.000	Crèche		750
13.000			
15.000			
20.000	Centre de PMI complet		270
	Cabinet médico-scolaire		
	Dispensaire polyvalent		1.276
30.000			
50.000			
60.000			
	Etabl. hosp. gén[1]. de 400 à 500 lits		70.000
100.000	Pouponnière		400
	Maison maternelle		

4.

	SCOLAIRE Type d'enseignement Préscolaire	Elémentaire	1e Cycle du secondaire	2e Cycle court C.E.T.	2e Cycle long Lycées
Nbre d'élèves par habitant	0,057	0,080	0,063	0,015	0,017
Surface de terrain par élève	12 m2	12 m2	20 m2	20 à 40 m2	20 à 40 m2
Nbre d'élèves par classe	35	25	25 à 30	20 à 25	25
Nbre de classes par groupe scolaire optimal	4	10 à 12	20	40 à 50	40 à 50cl.
Age des élèves	3 à 5 ans	6 à 10 ans	11 à 15 ans	16 à 17 ans	16 à 18 ans
Emprise d'un établissement scolaire type	1.680 à 1.800 m2		600 él. 1,2 ha / 900 él. 1,8 ha / 1200 él. 2,4 ha	1,2 à 1,7 ha	1,2 ha
			Sports non compris		

Nbre d'hab.	Espaces verts	en HA T	en HA P
500			
700	TOTAL EN Tissu urbain : 13 m2/hab.		
1.150			
1.300			
1.600			
1.800	Les parcs ci-dessous peuvent comprendre des équipements sportifs et socio-culturels jusqu'à concurrence de 0,5 m2/hab.		
2.000			
2.500			
2.800			
3.000			
3.500			
4.000	1 square (4 m2/hab.)	1,5	
5.000			
6.000	Cimetière : $S = \frac{N \times n}{\theta} \times 2\ m2 \times k$		
	S = surface nécessaire		
7.000	N = population concernée		
8.000	θ = durée de rotation des sépultures (30 ans)		
	A = âge moyen mortalité (65 ans)		
9.000	2 m2 : surface d'une sépulture		
10.000	K = coefficient tenant compte de la viabilité, verdure etc. (1 à 5 m2)		
13.000			
15.000	1 parc de quartier (4 m2/hab.)	6	
20.000			
30.000			
50.000			
60.000	1 parc central (5 m2/hab. env.)	20	
100.000	1 parc sub-urbain dont 20 ha peuvent être en terrains de sport	120	

FIG 107 : Grille d'équipements issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Source : Archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

refus de projets simplistes auxquels il prétend avoir été habitué avec une certaine architecture moderne. C'est en tous les cas en suivant la Théorie de la *Gestalt*[305] ou la psychologie de la forme que les étudiants sont amenés à travailler en respectant cette citation « Le tout est plus grand que la somme des parties ». Cette chaîne organique doit participer à un tout supérieur et ce tout supérieur se trouve être chez Ricardo Porro dans le « contenu », la signification, une condition *sinequanone* au projet.

Ces projets d'urbanisme développés en atelier marquent l'engagement de Ricardo Porro pour la ville et le logement social. Il répond d'ailleurs à un projet composé de deux immeubles de logements situé à Ruel Malmaison aidé par son ancien étudiant de l'école spéciale Guy Rumé[306] et un autre des Beaux-Arts Georges-Henri Ser qui est proche de Bernard Huet. David Bigelman et Henri Ser proposent le projet à Ricardo Porro en 1973 [FIG 110]. Les étudiants de Ricardo Porro à Strasbourg se voient proposer un travail sur la ville nouvelle à l'Est de Brumath et certains choisissent de développer dans le cadre de leur diplôme des études sur ce type de logement[307]. C'est le cas par exemple de Françoise Laroche qui propose deux projets d'immeubles collectifs (unités de vie) inspirés comme l'est Henri Dreysse par ceux de Jean Renaudie à Ivry-sur-Seine [FIG 108]. Le premier projet proposé par Laroche est un projet de logements provisoires destiné à limiter la ségrégation en facilitant dans le noyau ancien le relogement des villes, le relogement sur place des habitants que l'on exile en général sur la périphérie. Laroche se borne à des propositions d'intention. Le second projet [FIG 109] regroupe des logements qui sont organisés autour de services sociaux collectifs. L'ensemble est destiné à former une unité de voisinage, le regroupement de plusieurs unités de vie avec équipements. Il s'agit de mentionner le caractère modulaire des logements proposés, en duplex et triplex sous la forme d'une architecture organique et proliférante. La soutenance se déroule en juin 1974. David Bigelman, Jean Dick, Antoine Pfirsch, Philippe Revault font partie du jury. [308].

---

[305] Du verbe *Gestalten* qui veut dire « mettre en forme, donner une structure signifiante ». On trouve son origine chez Goethe.

[306] Entretien mené par l'auteure de Guy Rumé le 22 juin 2021. Giuli/Rumé, Tome III. À la suite d'un conflit avec Ricardo Porro, Georges-Henri Ser propose un projet de crèche à Guy Rumé toujours situé à Ruel Malmaison ce que Ricardo Porro n'appréciera évidemment pas. Celui-ci considèrera d'ailleurs le projet de Rumé comme « très mauvais » lorsqu'il en prendra connaissance. Ils se perdront de vue et se retrouveront à l'École d'Architecture de Lille où Guy Rumé obtiendra des heures de vacations en 1986.

[307] Françoise Laroche, *Logements sociaux,* Mémoire de diplôme, École d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, Juin 1974.

[308] David Bigelman enseigne au coté de Bernard Huet à UP8 et fait partie du groupe TAU. Jean Dick est enseignant à l'IAUS et a gagné le concours pour la maison d'arrêt a été édifiée en 1987 avec F. Fernsner, C. Grassi, R. Hoernel et G. Valente, auquel ont participé Ricardo Porro et ses étudiants (Henri Dreysse, Jean-Vendelin Krummenaker) Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Jean-Vendelin Krummenker au Tome III. Antoine Pfirsch est un architecte ingénieur ENTS, acteur de la reconstruction à Strasbourg. Architecte-urbaniste. Philippe Revault est un enseignant à l'École d'architecture de Strasbourg (1971-1997).

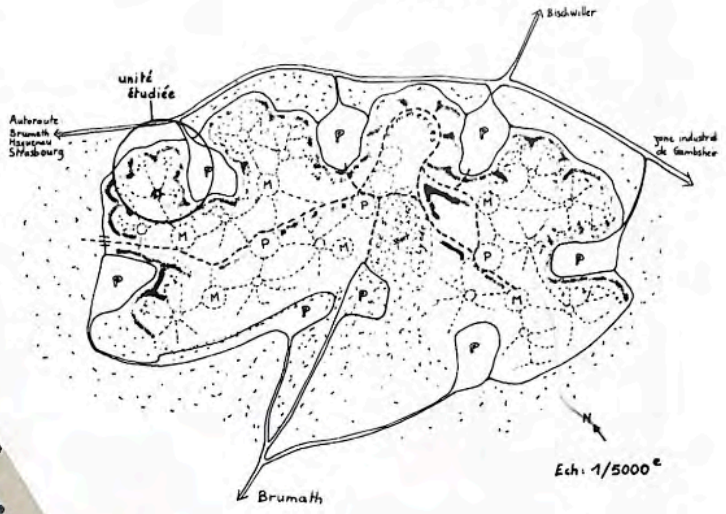
DIPLÔME
UN ENSEMBLE DE LOGEMENTS SOCIAUX

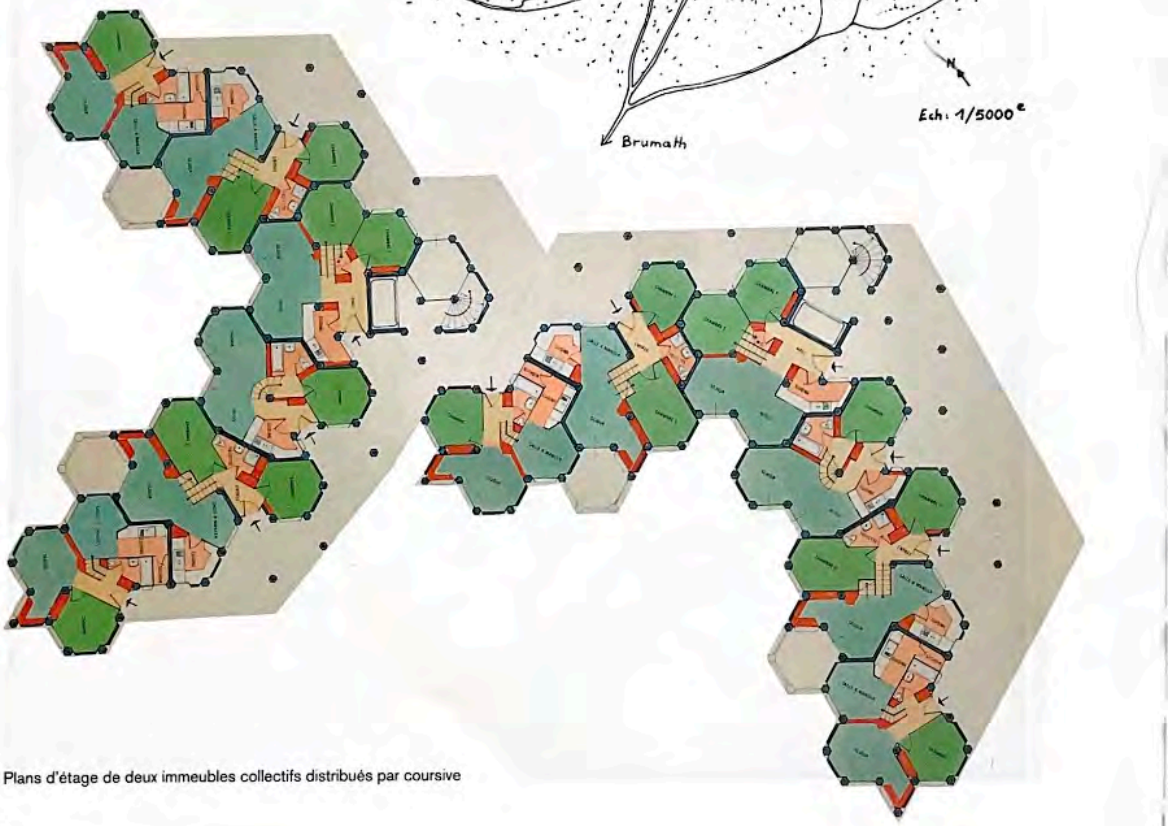
Françoise Laroche, élève de Ricardo Porro
juin 1974

But de l'étude : mettre en évidence certains des problèmes que pose la construction de logements sociaux et essayer de leur apporter des solutions sous forme de projets d'architecture. Travaux qui composent le diplôme :
– le « mémoire préliminaire » [...] comprend un aperçu historique qui permet de situer les conceptions actuelles des projets de logements sociaux par rapport aux réalisations antérieures ; de nos jours, l'un des principaux soucis est d'éviter « la monotonie architecturale des villes neuves et la ségrégation sociale qui y règne » (F. Choay) ;

– le premier projet est un projet de logements provisoires, destiné à limiter la ségrégation, en facilitant, dans le noyau ancien des villes, le relogement sur place des habitants que l'on exile, en général, sur la périphérie ;

- le deuxième projet (ici présenté), est celui d'une « unité de vie », ensemble de logements organisés autour de services sociaux collectifs, dans une agglomération nouvelle (située à l'est de Brumath). Il voudrait améliorer le cadre de vie, en essayant de le rendre plus humain et plus agréable.





Plans d'étage de deux immeubles collectifs distribués par coursive

202

FIG 108 : Diplôme de Françoise Laroche « Un ensemble de logements sociaux » Unité de voisinage et plans des logements. Source : Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *D es Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg*, Volume 2, Dessins, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p 202.



FIG 109 : Diplôme de Françoise Laroche « Un ensemble de logements sociaux » Maquette et plans des logements. . Source : Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *Des Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* Volume 2, Dessins, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p 203.

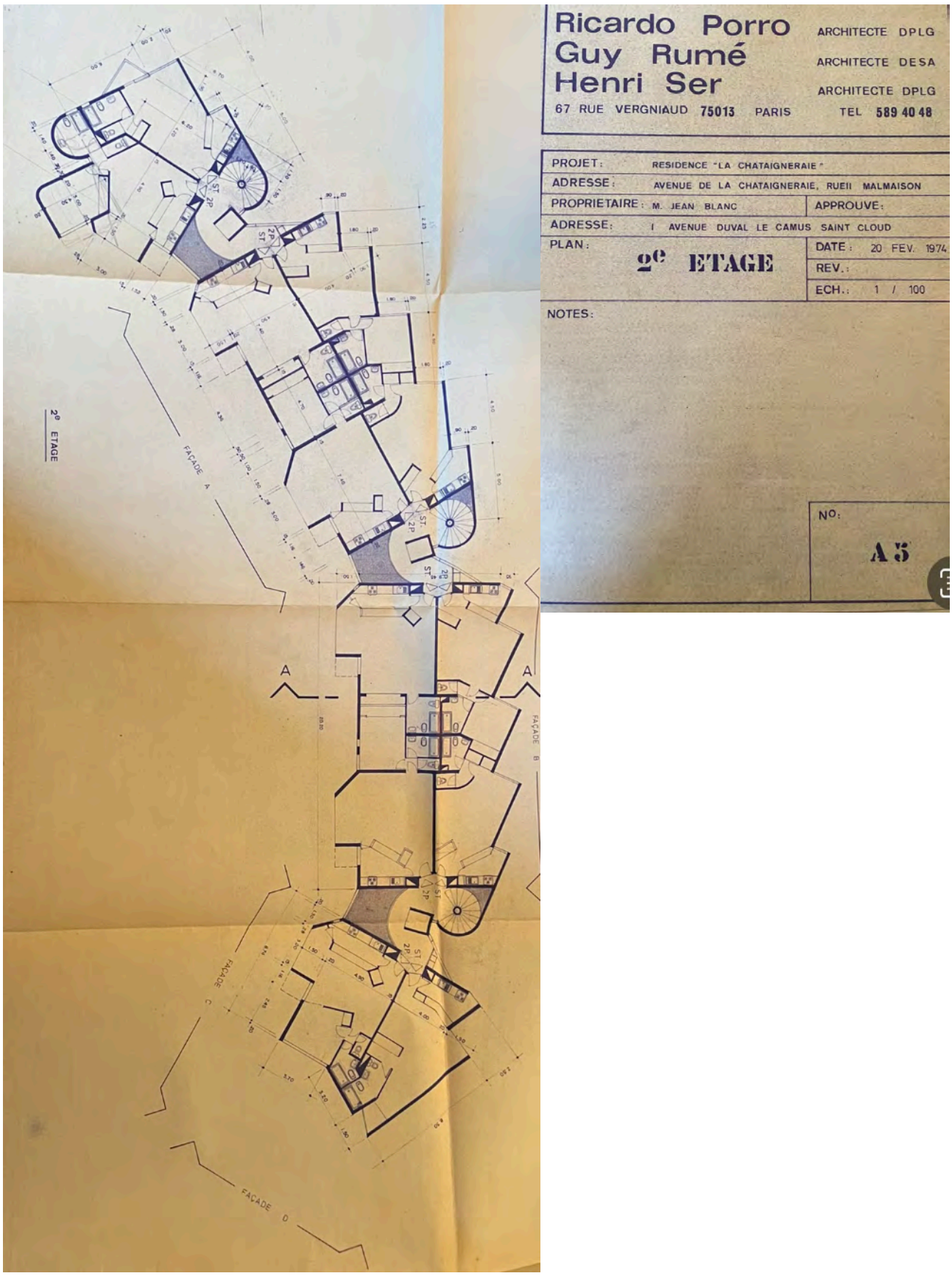


FIG 110 : Projet de logements de Ricardo Porro, Henri Ser et Guy Rumé. Ruel Malmaison. 1974. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriela Porro.

Suivant les idées de son Maître, elle remet en question les réalisations pratiques de l'architecture rationnelle[309]. Admettant que la critique est formulée et admise dans la plupart des pays mais pointant du doigt le fait que « les remèdes proposés n'ont pas encore fait leurs preuves », son objectif est d'éviter « la monotonie architecturale des villes neuves et la ségrégation sociale qui y règne » et d' « améliorer le cadre de vie et le rendre plus humain et plus agréable ». L'étude historique développée dans son mémoire permet de situer les conceptions des projets de logements sociaux de l'époque par rapport aux réalisations antérieures. Après une prise de conscience du problème des mal-logés – réactions humanitaires, réformateurs sociaux socialistes et communistes, revendications politiques – elle s'attarde sur les premières réalisations, les cités ouvrières, sur la conception des logements ouvriers et sur l'intégration des logements sociaux dans les projets d'urbanisme (problèmes d'hygiène, méthodes de constructions des groupements d'habitation, grands ensembles, hauteurs, circulations). Depuis cette étude, elle se donne l'objectif d' « organiser les noyaux de vie autour des équipements collectifs », l'élément de base étant « une unité de vie », « associer dans une même « unité de vie » des logements sociaux et des maisons individuelles », enfin « créer pour le piéton des espaces variés à l'échelle de l'homme et pouvant satisfaire une partie de ses goûts ». Au niveau de l'architecture, ses objectifs sont de « mêler des appartements de plans et de standings différents, mais de qualité équivalente », de « fournir à tous les logements les équipements fonctionnels devenus indispensables dans la vie moderne et répartis le plus judicieusement possible dans l'espace disponible », « offrir des pièces de séjour agrandies par un jeu de différences de niveaux », et enfin « de ne pas faire porter les différences de standing que sur des éléments quantitatifs comme des équipements supplémentaires et une surface de plancher ».

Même si l'orientation prise par Françoise Laroche semble conforme aux attentes de Ricardo Porro tout au moins en ce qui concerne la remise en question du logement moderne rationnel, elle ne s'engage pas dans un projet s'articulant avec la théorie esquissée dans ses cours et basée sur les formes et les contenus de l'architecture, approche dans laquelle d'autres étudiants s'engageront.

---

309 Françoise Laroche s'appuie sur Ragon, Gibberd, Riboud et propose une analyse descriptive des logements sociaux projetés ou réalisés, son *corpus* allant des oeuvres de Ledoux à celles d'Owen, Fourier, Müller, Chabert, Garnier, Le Corbusier, Bossom, Powel et Moya, Aillaud, Mies Van der Rohe, May, Candilis, Josic, Woods. Françoise Laroche s'appuie sur des ouvrages généraux comme ceux de Thomas More, Champigneulle, Choay, Christ, Emery, Giedion, Lavedan, Ostrowsky, Pawlowsky, Pevsner, Ragon et d'autres qui pointent les problèmes des logements sociaux comme ceux de Coing, Chombart de Lauwe, Guerrand, Houdeville et enfin Boudon.

V.IV Les premiers tâtonnements d'une articulation théorie/pratique

> Je me permets de souligner que sans l'intervention dans le corps enseignant il y a trois ans de Monsieur Ricardo Porro, ma formation et celle de beaucoup d'autres n'aurait pas été essentiellement théorique, elle l'aurait été purement et simplement. Je formule l'espoir de voir l'occasion donnée à M. Porro de s'exprimer encore et nettement plus quant à l'enseignement dans une école d'architecture[310].

Ricardo Porro enseigne depuis 1965 une interprétation phénoménologique de l'architecture et de l'urbanisme depuis l'histoire de l'art et celles des idées. Or, ce cours théorique qui s'inspire du tableau panofskien n'a jamais été vraiment publié. Certains étudiants articulent pourtant la théorie et la pratique du projet depuis les aspects du contenu développés en cours par Ricardo Porro en l'appliquant au concept d'unité de voisinage. C'est le cas de Gérard Chauvelin[311]qui reconnait que son diplôme est dans la majeure partie de ses aspects « comme l'application d'une théorie ». Il le soutient le 2 juillet 1974 et propose un projet de quartier de 3000 logements industrialisés, pour 15000 habitants, c'est-à-dire une unité de vie dans une unité de voisinage [FIG 111]. Le projet respecte la grille d'équipements publiée par l'Agence d'Urbanisme de Strasbourg » et la façon de le travailler s'appuie largement sur la recherche en trois dimensions par maquettes.

> Le cheminement du projet a consisté à faire à partir d'un avant-projet d'urbanisme tridimensionnel un projet de logements s'y adaptant par la disposition générale des accès, des éclairages, des équipements publics, semi-publics et privés. Cette étude plus précise influence et remodèle l'avant-projet général en y mêlant les résultats plus finement élaborés. Ainsi, l'avant-projet d'urbanisme oriente la partition du groupement en unité de voisinage et unité de vie et précise leur forme spatiale. Il définit les équipements depuis les inter-relations et les relations entre les parties et la forme du tissu urbain[312].

Gérard Chauvelin vise l'optimisation d'une construction par le procédé industrialisé Sceper-Dumez (procédé Variel), par une communication psycho-symbolique de l'utilisateur avec l'espace engendré [FIG 112]. Chauvelin tente ainsi d'examiner les significations en Architecture dans le cadre de l'industrialisation et considère l'Architecture depuis la fonction, la construction, l'économie mais aussi la signification :

---

310 Larbi Bouyad, *Projet d'architecture et d'urbanisme, Mémoire de fin d'études*, Institut d'Urbanisme et d'Architecture, 1974. Larbi Bouayad que Ricardo Porro a suivi passe également son diplôme en novembre 1974. Son mémoire est intitulé « Projet d'architecture et d'urbanisme » et est basé sur un dialogue entre l'orient et l'occident. Le jury est composé de Najm Oud-din Bammate, Directeur de la Division de la Culture à l'UNESCO, de Philippe Boudon, architecte, Jacques Famery, Architecte et Plasticien, Antoine Grumbach, architecte et Ricardo Porro.

311 Gérard Chauvelin (1949-2021) sera associé à Paul Chemetov. AUA. Équipements publics des Halles (1979-1985). La Grande Galerie de l'Évolution (1987-1994). Cité Technique du bâtiment (1978).

312 Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974. Les citations suivantes sont issues de la même source.

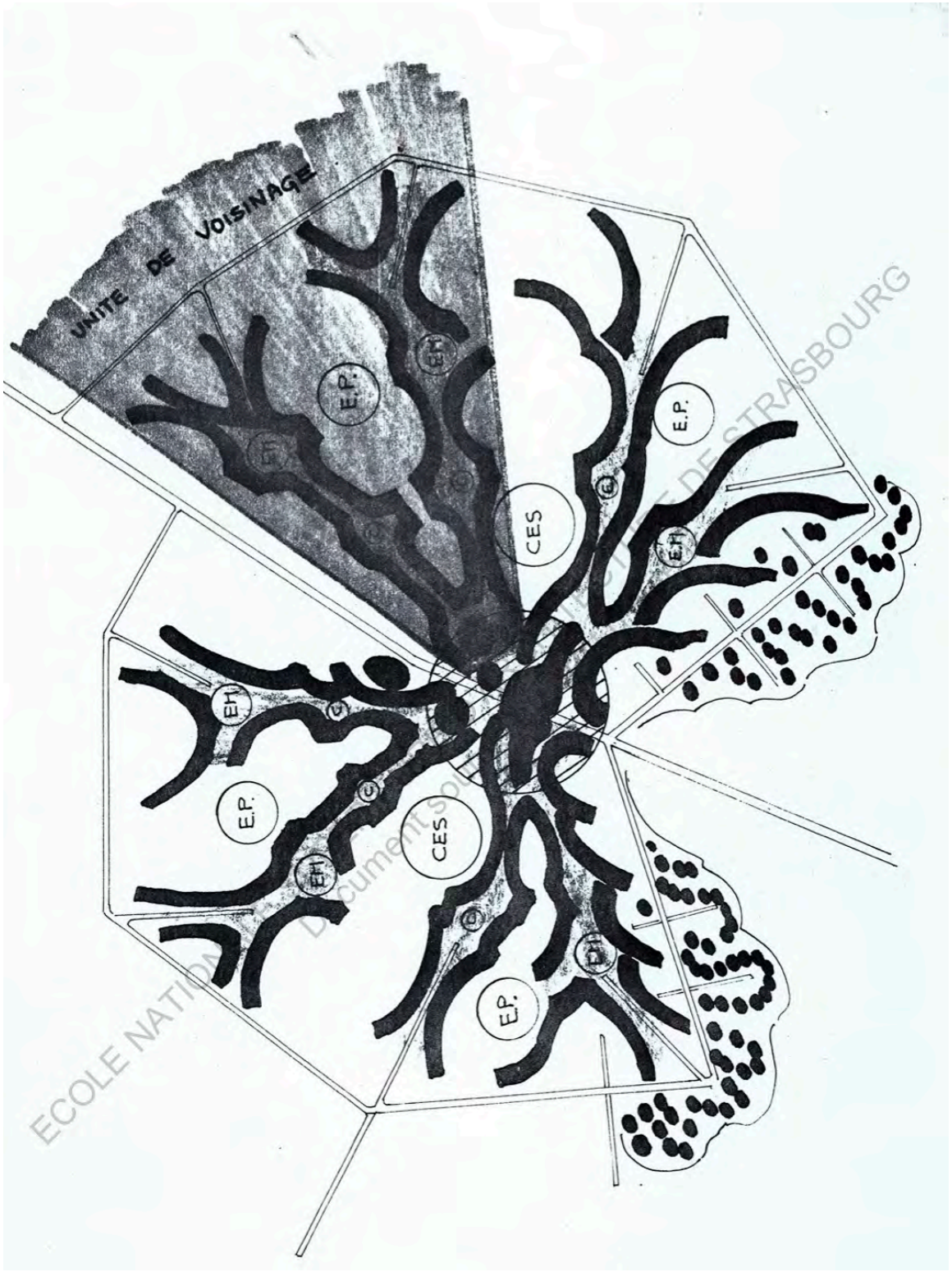
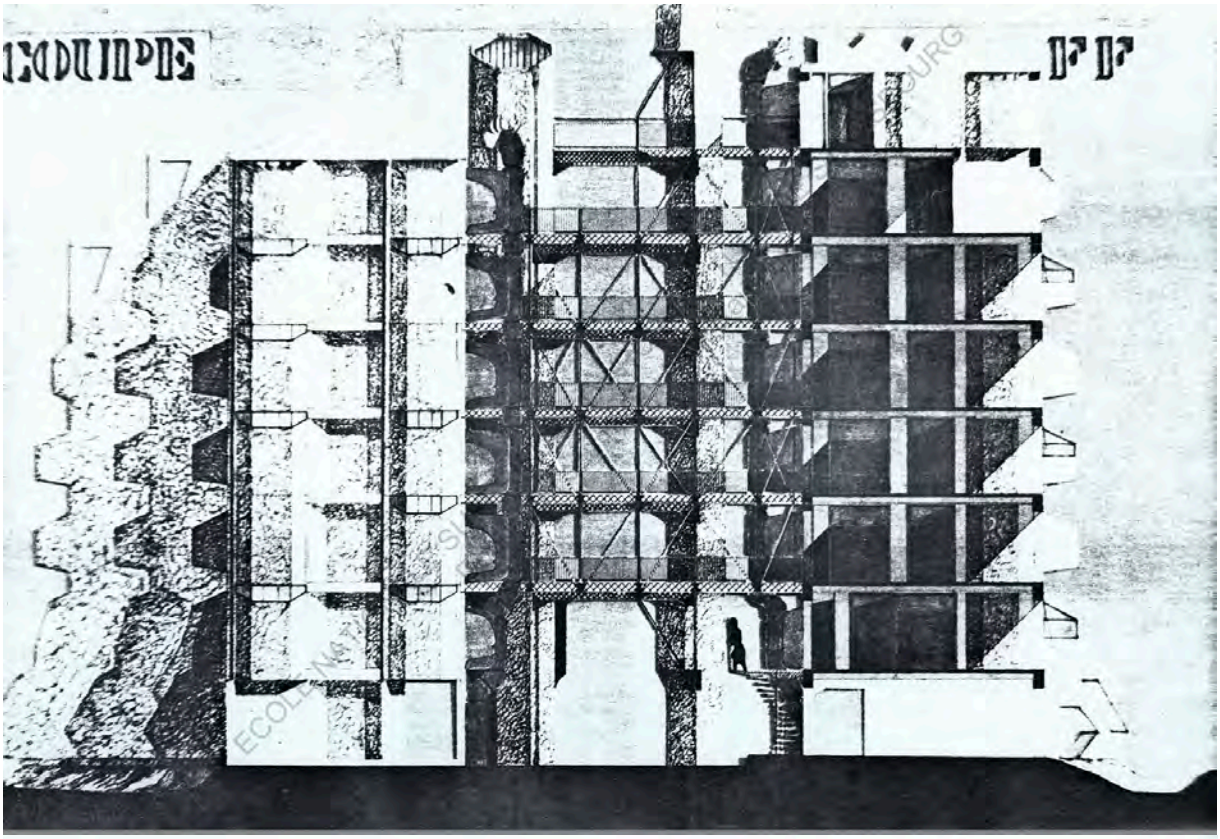


FIG 111 : Unité de voisinage. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.



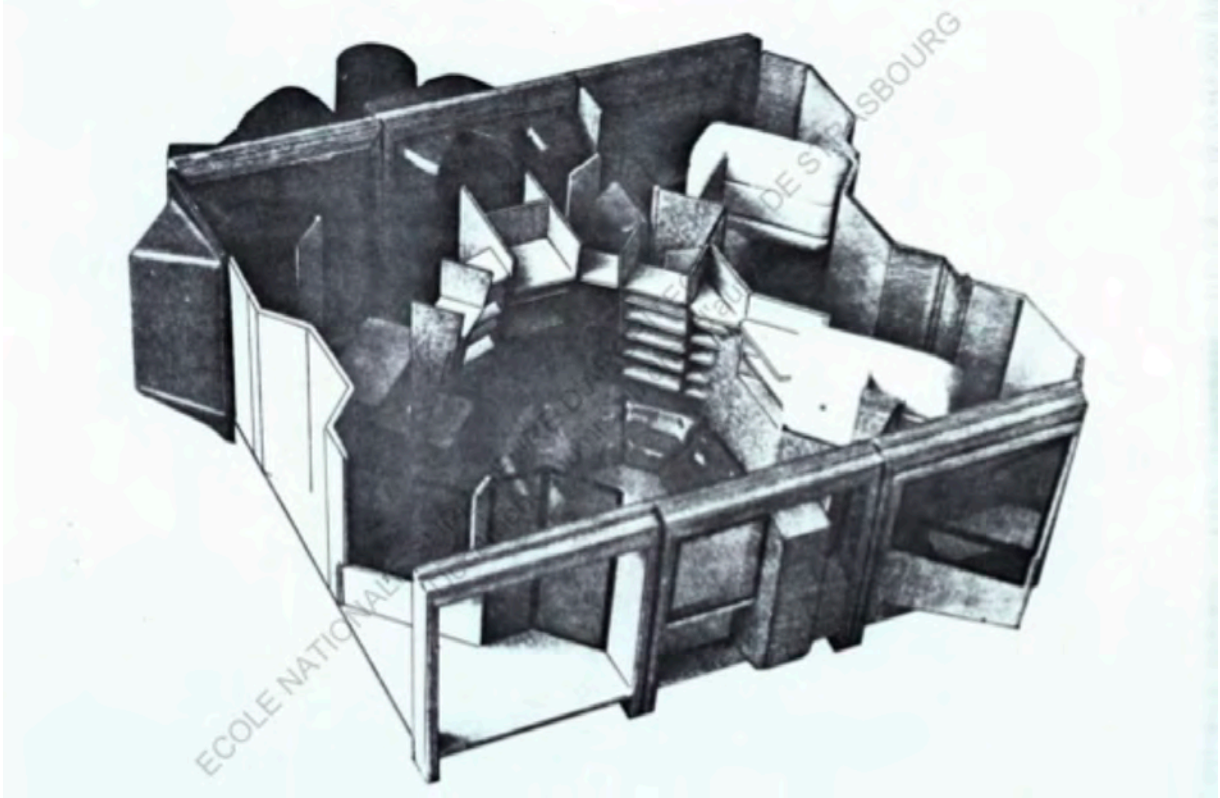


FIG 112 : Coupe des logements. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.
FIG 113 : Perspective de l'intérieur des logements. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.

> De même qu'il n'y a pas d'architecture sans résolution fonctionnelle, il n'y a pas d'architecture sans signification. L'objet, par son jeu de formes, par les contenus archétypes de ses articulations deformes, par l'emploi du temps vécu qu'il crée, se doit toujours de communiquer aux utilisateurs son *contenu médiat*[313].

Chauvelin superpose à son projet une *image,* celle de la croix [FIG 111]. Le centre figure un organisme écartelé dans les quatre directions principales des unités de vie. Cette figuration peut se lire comme un retour au principe humain et naturel « en opposition avec la société décadente et pervertie par la technique, que l'on peut lire comme la manifestation dans ses branches, la manifestation se comprenant comme la représentation du monde en tant que matière et homme ». Cette superposition est travaillée en accord avec les contraintes du programme. Il a volontairement choisi le logement qui est « voué par oppression économique et politique à une architecture minimum se résumant la plupart du temps à un exercice de construction ». Il souhaite conduire un projet d'une façon qui correspondrait « au besoin qu'a le produit industriel d'être « réarchitecturalisé » et pose le problème de l'intervention de l'architecte dans d'habitat social pour lequel il remarque une résistance des moyens conventionnels de construire [FIG 113]. Ainsi, l'approche de Gérard Chauvelin est proche de celle de son maître, approche dont il respecte les concepts et le modèle – celui de l'unité de voisinage – depuis les aspects théoriques comme le *contenu médiat*, *l'image superposée* (le symbole de la croix), *la tradition*, Chauvelin tente de réconcilier l'expression de l'architecture avec un procédé industriel tout en tentant de prouver qu'un tel procédé peut donner des formes expressives et signifiantes.

Chacun de ces étudiants que cela soit Dreysse, Bouyad ou Chauvelin respecte alors la théorie esquissée par leur maître et le modèle de l'unité de voisinage. Depuis un cours basé sur une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine », les projets montrent une dialectique entre une forme et un contenu (signification), une idée représentée par une image possible, image – souvent une référence qui exprime la crise – qui va générer le projet tout entier avec un principe organique générateur articulé par un lexique et une syntaxe. La théorie de Ricardo Porro, bien qu'enseignée, n'a encore jamais été publiée.

V.V Une recherche théorique avortée pour le CORDA : Les aspects du contenu en architecture

1974 est une année importante pour Ricardo Porro puisqu'elle marque également un temps de recherche et témoigne de son positionnement critique – qui ne l'a pas à cette époque? – mais aussi décalé. Cette période à l'école d'Architecture de Strasbourg est caractérisée par sa tentative de la mise en place d'une articulation entre Histoire, Théorie et pratique critique de l'architecture et de l'urbanisme.

L'architecte s'étant déjà exposé au regard des sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond et celui d'autres architectes qui l'ont amené à s'interroger en 1968 et 1969 sur sa pensée théorique définie

313 Gérard Chauvelin, *id.*

comme une « phénoménologie de la conscience architecturale » par Henri Raymond lors des deux Séminaires du RAUC de 1968 et 1969. La principale discussion concernait les messages que peut ou doit (ou pas) véhiculer l'architecture. Henri Lefevre avait reconnu qu'à part Ricardo Porro, peu parmi les autres participants avaient fait l'effort de cette articulation entre pensée théorique et pratique.

Cette fois-ci, I'architecte participe aux Rencontres pédagogiques *Histoire et Théories de l'architecture* du 17 et 20 Juin 1974 organisé par l'Institut de l'Environnement. Ces deux jours sont marqués par un engagement théorique sous la forme de communications de la part de Ricardo Porro, Philippe Boudon, Roland Castro, Antoine Grumbach, François Lautier, Bruno Queysanne; Nicolas Ragno, Claude-Henri Rocquet, Henri Bresler, Spohie Charpentier, Pierre Clément, Jean-Louis Cohen, Groupe Syntaxe (Castex, Panerai, Depaule, Celeste, Raymond), Manar Hammad, Robert Joly, Pierre Lefevre, René Tabouret, André Vaxelaire, Jean-Claude Vigato mais également par des conférences de personnalités étrangères comme Diana Agrest qui donne un titre sadien à sa communication « Les infortunes de la théorie », Mario Gandelsonas, Joseph Rykwert, Manfredo Tafuri et Alexander Tzonis. L'intérêt de ces journées de Juin 1974 est d' « ausculter, avec un peu de recul, l'espérance que portait une volonté commune quelques années avant celle d'une rupture avec « le système des Beaux-Arts »[314] ».

La communication de Ricardo Porro publiée dans un rapport en 1975[315] et intitulée « Aspects du contenu en Architecture » définit l'architecture adaptée à l'homme comme celle qui « ne se définit pas uniquement par le fait qu'elle facilite telle ou telle action quotidienne » :

> Une architecture adaptée à l'homme est une architecture qui l'exprime, dans laquelle l'homme se reconnait. Le bâtiment, la ville lui renvoient une image de sa propre histoire, de ses valeurs et même de ses phantasmes. Si l'architecture qui se fait en ce moment lui est étrangère, c'est qu'elle a cessé d'avoir un sens[316].

Pour Ricardo Porro, il s'agit de « faire l'effort de comprendre les rapports qu'entretient l'architecture avec ses signifiés » et de « tenter de cerner dans les différentes étapes de notre histoire les modalités à travers lesquelles l'architecture a pu être reflet et expression ». Ricardo Porro travaille dans cette direction depuis quelques années. En partant d'oeuvres et de mouvements spécifiques, il tente de dégager « les contenus qui s'y trouvent exprimés ». Cette communication propose d' « analyser les différents types de contenu qui s'expriment en architecture », d' « éclaircir les rapports qui existent entre eux et les niveaux de signification qu'ils structurent », et enfin de « rechercher quelles pourraient être les bases pour une méthode d'analyse de ces contenus ». Ricardo Porro considère que le problème de la signification en architecture doit être l'intérêt des théoriciens, des architectes qui se posent le problème

---

[314] Jean-Paul Lesterlin, Avant-propos du Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974* / Institut de l'Environnement, CEDRA ; Diana Agrest ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975.

[315] Ricardo Porro, « Aspects du contenu », Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; Diana Agrest ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 89-95. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[316] *id.*p.90.

du sens de leur travail et de ceux qui sont chargés de former les nouvelles générations d'architectes et que cela a été le cas pour Mies Van Der Rohe, Le Corbusier ou encore Wright – qui a été plus explicite que les deux autres selon lui – bien qu'ils n'aient pas toujours parlé du contenu de leurs oeuvres. Cependant, Il déplore que « la nouvelle génération ne retienne que le côté formel de l'oeuvre des maîtres du XXème siècle » et que soit faite « une utilisation formaliste d'un langage que les architectes ne domine plus ». Les architectes, oubliant ou niant leur rôle d'artistes, s'évertuent à faire une architecture sans contenu « ce qui est une contradiction dans les termes » alors que « les peintres, sculpteurs, écrivains expriment les vécus importants de l'époque ».

Si certains ouvrages consacrés à l'analyse des contenus mettent l'accent sur « la symbolique d'un type d'expression architecturale » , d'autres montrent « l'oeuvre en tant que structure sociale ». Il lui paraît nécessaire de trouver un cadre d'analyse plus général qui permette une meilleure compréhension des relations entre les différents types de contenu. Cela l'amène à distinguer cinq types de contenu baptisés : *contenu immédiat*, *tradition, persuasion*, *image superposée*, *contenu médiat*[317].

Ricardo Porro donne ensuite une définition de ces cinq aspects du contenu qui permettent à la fois d'interpréter une architecture existante mais également qui deviennent les conditions de possibilités d'un projet. Le premier, *le contenu immédiat*, permet de comprendre la fonction pour laquelle les oeuvres sont destinées. C'est l'identification immédiate du bâtiment. Ce niveau de signification correspondrait en architecture à ce qui est « le *thème* dans la peinture ou la sculpture figurative ». Le second est la *tradition* – d'un pays ou d'une région – dont l'expression apparaît dans certaines oeuvres. Ce sont les constantes formelles en architecture que l'on peut retrouver dans d'autres domaines culturels. Cependant, il précise que ce type de contenu peut apparaître là où il n'existait pas de tradition architecturale déjà formée. En effet, il avance qu'un bâtiment peut exprimer des aspects essentiels d'une tradition qui n'ont pas trouvé jusque là une expression en architecture[318]. Le troisième aspect est *la persuasion*. Ricardo Porro évoque les cas où l'architecture est mise en oeuvre afin d'agir sur l'action ou les croyances de l'homme à travers la création d'une ambiance ou même d'un discours. Ce serait le cas pour l'architecture de Las Vegas où tous les artifices seraient utilisés pour amener le client à entrer dans la salle de jeu et y rester le plus longtemps possible. Le quatrième aspect est *l'image superposée.* Il y aurait *image superposée* là où les éléments de l'architecture sont eux-mêmes image ou symbole d'une autre réalité. Il cite la Cappela Pazzi où le cube représente la terre et la demi-sphère de la coupole le firmament qui présente une image de l'univers créé. Dans d'autres cas, Porro avance que le bâtiment dans sa totalité peut être une image figurative comme c'est le cas pour la Place St Pierre du Bernin ou la Villa Savoye de Le Corbusier. Enfin, Porro livre le cinquième aspect du contenu qui est *le contenu médiat.*

---

317 Ici, Ricardo Porro ne dit pas qu'il fait référence au tableau d'Erwin Panofsky qu'il interprète depuis 1967. Panofsky dans les *Essais d'iconologie* définit les différents niveaux d'interprétation d'une oeuvre et noue une relation dialectique entre l'histoire des formes au courant d'idées des époques concernées.

318 Même s'il ne l'évoque pas, il pense sans doute ici aux écoles d'Art de La Havane et à leur architecture métissée jamais exprimée à Cuba si ce n'est en peinture par Wifredo Lam.

> Une oeuvre peut ou non exprimer directement sa fonction, se rattacher ou non à la tradition nationale. Elle peut ne pas avoir l'intention de persuader ni se prêter à une lecture de symboles. Mais toute oeuvre d'architecture valable est une image puissante de tout un monde social, d'un moment de civilisation. En révélant les problèmes et les phantasmes d'un type de société, ce contenu rattache l'architecture à une époque, à une civilisation bien précise. Tous les autres types de contenu lui sont subordonnés. Dans l'oeuvre d'un Mondrian, les significations ne s'expriment ni par le thème, ni par le symbole. Le fait même de son abstraction est l'expression d'un monde[319].

C'est Antoine Grumbach[320] qui parait le plus proche de la pensée de Ricardo Porro lors de ce séminaire quand il convoque l'écrivain Georges Bataille qui selon lui « fait la démonstration de l'insuffisance du principe de l'utilité classique et d'une représentation du monde strictement économique et dégage le concept de « part maudite » dont la présence ou l'absence pourrait bien désigner celle de l'architecture ». Cette « part maudite » a quelque chose de commun avec deux des aspects du contenu que détaille Ricardo Porro dans sa théorie, *l'image superposée* et *le contenu médiat q*ui concerne tous deux l'architecture parlante, monumentale et symbolique. Grumbach l'explique très bien en arguant que « l'assaut mené par les rationalistes contre la question de l'ornement et du monumental a concédé leur autorité à l'économique et au fonctionnel pour faire signifier la modernité à l'économique ». Selon Grumbach, « le visible, la forme ne seraient reconnus par les institutions que si elles se donnent à voir comme l'expression de la machine ». Or, ce glissement de référents pourrait bien selon Grumbach avoir son fondement dans « une attitude puritaine qui assimile trop vite le social à la critique des dépenses somptuaires ». À un discours freudien qui reconnait que l'essentiel se loge dans « l'inclassable, le hasardeux, les erreurs que le rêve effectue » s'oppose l'affirmation que « la vérité se loge dans la pureté des objets construits ». Or, pour Grumbach, la mise à l'écart des lois de composition classique, du monumental et la condamnation des ornements organisent le domaine bâti « hors de toutes les possibilités d'expressions symboliques ». Prenant exemple sur Haussman et ses compositions et ornements, il argue qu'ils s'ordonnent « autour du projet de quantifier le beau » de même que l'art nouveau et l'expressionnisme allemand témoignent d' « un essai de prouver que les questions de forme ne sont pas hors de la question sociale ». Ainsi, le véritable refus de la différence se joue selon lui « dans l'irruption de l'architecture internationale qui organise l'interdiction de la dépense somptuaire et de la perte » . Poursuivie par le complot surprenant de l'économique et du social, une « part maudite » des constructions peut avoir à faire avec ce que parfois les bâtiments transmettent et qui ressort de l'architecture. Cette « part maudite » rarement présente dans les constructions s'offre comme un objet que l'on aimerait voir nommer par l'histoire et la théorie de l'architecture selon lui. C'est cette « part maudite » qui se met en place depuis le début des années 1960 dans l'enseignement de Ricardo Porro et sa pratique personnelle.

---

[319] Ricardo Porro, *op.cit,* p. 92.

[320] Antoine Grumbach, « À propos d'Histoire et Théorie de l'Architecture », *op.cit*, pp. 71-81.

A contrario, c'est le groupe Syntaxe constitué de Jean Castex, Patrick Celeste, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai et Michel Raymond[321] qui parait le plus éloigné de la pensée de Ricardo Porro. Il considère qu'au cours des débats « la discussion portait presque exclusivement sur les dimensions poétiques, perceptives et fantasmatiques de l'espace en laissant de côté d'autres dimensions importantes, en dépit de ce qu'affirmaient d'autres protagonistes » et que cela opérait « une réduction aussi grave que celles qu'ils dénonçaient ». Ce groupe veut faire entendre une autre voix, opposée ou complémentaire. Son exposé sonne en partie comme une critique aux idées exposées lors de la communication de Ricardo Porro. Le problème de la théorie de l'architecture pour ce groupe ne peut être posé indépendamment de celui de l'histoire de l'architecture – ici il est en accord avec Porro – « dans ses relations avec l'histoire économique et sociale ». Là, ce point reste à prouver pour Ricardo Porro même si l'on sait que sa préoccupation était d'ordre social lors de la construction des écoles d'Art de La Havane, qu'il a du également se prêter aux restrictions économiques et s'y adapter notamment pour les matériaux employés, du fait du blocus américain. Il ne le théorise cependant pas ou pas précisément même si cela entre dans le cadre du *contenu médiat*. Le Groupe Syntaxe ne peut concevoir une architecture « qui prétendrait se limiter à la description d'une évolution des formes sans en marquer les dépendances culturelles et sociales c'est-à-dire considérer l'architecture et la production artistique en général comme un champ autonome obéissant à des règles indépendantes des conditions de sa production ». « L'espace sensible » ne devrait pas selon lui conduire à évacuer « l'approche intellectuelle qui précède la réalisation, la pratique de l'espace qui appartient à l'habitant et non à l'architecte ». La confusion entre espace sensible, espace architectural[322], espace de la pratique pourrait conduire à considérer l'architecture « comme un simple événement plastique et masquer son contenu social et la place dans le processus de conception ». Cependant, le groupe avance que « considérer l'histoire de l'architecture comme le fait Tafuri comme partie de l'histoire du travail – comme par exemple expliquer Palladio en parlant de la révolution agricole de l'Italie du Nord au seizième siècle – ne suffit pas à expliquer l'architecture de Palladio ». Ainsi, il lui semble important de distinguer à l'intérieur d'une histoire sociale différents niveaux spécifiques, celui d'une histoire de la ville et de l'urbanisation mettant en évidence pour chaque période déterminée « le rapport typologie/morphologie urbaine » et leur relation avec le contexte économique, politique et idéologique ainsi que celui d'une histoire de l'architecture mettant en évidence « des modèles spatiaux, des codes syntaxiques et rhétoriques, des solutions formelles ou constructives et leur articulation avec les conditions de production, avec l'idéologie, avec les transformations relatives au développement de la société ».

Le groupe considère que la pratique de l'architecture en pleine transformation ne peut plus se satisfaire d' « un savoir diffus laissant la phase de mise en forme dans un champ aveugle peuplé d'états

---

321 Groupe syntaxe, « Architecture, Histoire et Théorie », *op.cit*, pp. 141-149. Voir également la Revue *AMC* n°34, juillet-août 1974.

322 Ensemble des moyens de conception et de représentation selon le sociologue Henri Raymond.

d'âme ». La théorie de l'architecture doit revêtir un double aspect, d'une part celui d' « élaborer et ordonner les concepts permettant une approche raisonnée du projet, éprouvés dans l'analyse d'oeuvres existantes analyse, théorie, projet, histoire formant un tout indissociable ». Cette approche doit partir de l'espace sur une logique « qui n'exclut pas la poésie et le plaisir mais ne subordonne pas la création aux aléas d'une intuition incontrôlée ». Le groupe considère que l'architecture de Louis Kahn « prouve l'existence d'une telle logique et que celle-ci n'interdit pas d'accéder au monumental ni de provoquer l'émotion ». D'autre part, la théorie doit proposer « une articulation de l'architecture avec les autres domaines de la connaissance » et son insertion dans la société. L'enseignement ne doit plus se réduire « à la stimulation narcissique d'une poétique dont la finalité serait dans la seule jouissance de l'architecte ».

Ce « parti pris » – puisque c'est le titre que donne le groupe à son article dans *AMC* – résonne comme une critique à la théorie de Ricardo Porro qui n'est pas le seul à se pencher sur la communication de l'architecture pensée comme image puisque Mana Hammad du groupe 107 (*Pourquoi une sémiotique de l'architecture?*) considère que l'architecture peut être questionnée d'un point de vue sémiotique puisqu'elle est signifiante et cherche à démontrer que l'architecture fonctionne comme un langage. Gandelsonas, faisant la critique du fonctionnalisme, présente la sémiotique comme « la planche de salut pour toute réflexion à propos de l'architecture » . II ne reste selon lui que la sémiotique pour sortir de la crise. Grumbach et Castro (*D'une langue morte à faire renaître*) déclarent qu'il n'y a pas d'architecture sans signification. Ce dernier avance même : « L'architecture est le lieu d'un paradoxe : donnant à penser avec des images, elle s'invalide d'être construction » et accuse la production des trente dernières années d'être « un visible insupportable ».

Quant à Philippe Boudon[323], il ne croit pas qu'on puisse confondre une sémiologie de l'architecture dont l'objet est la communication, comme c'est le cas de toute sémiologie, avec une théorie de l'architecture qui se donne pour objet l'architecture et non, au premier chef, la communication par ou dans l'architecture, même s'il s'avère que la communication y joue un rôle important. De même, il ne croit pas qu'il faille confondre Théorie et Histoire et attendre de l'Histoire la Théorie même puisée ou ayant sa source dans l'Histoire. Boudon fait la différence entre « l'espace architectural et l'espace architecturologique », résultat final d'un espace de conception. C'est pour Boudon cet espace là qui doit être d'un travail théorique. C'est à cette fin qu'il a proposé comme pertinence d'une connaissance de l'architecture l' « échelle ». Par échelle, il faut entendre un concept théorique qui recouvre la question fondamentale de savoir « à quelle échelle référer un espace architectural en tant que lui ont été données des mesures par rapport à de telles échelles ». L'échelle ainsi posée paraît à Boudon pouvoir fournir la pertinence d'une recherche théorique sur l'architecture. Les proportions ne sont pas les seules échelles à partir desquelles l'espace peut être mesuré. Le but d'un travail serait pour Boudon de dégager ces échelles et d'examiner leurs interrelations. Cette pertinence de connaissance de l'architecture

---

323 Philippe Boudon, « Théorie et Théorie », *op.cit,* pp. 55-67.



FIG 114 : Première de couverture de la revue italienne *Psicon 2/3* . Source : Archives de l'auteure.

correspondrait plus qu'une autre au point de vue de l'architecte. Quand Porro définit cinq aspects du contenu, Boudon les nomme niveaux ou encore « échelles » qui demandent à être définis. C'est en effet à partir des différents niveaux d'interprétation de l'oeuvre d'art chez les historiens de l'art allemands comme Wöllflin et Panofsky que Porro pense sa théorie. Il ne semble pas que cette conception des critères d'interprétation soit erronée mais critiquée davantage par le Groupe Principe ainsi que par Philippe Boudon parce que le choix des critères leur semble insuffisant voire inadapté à l'architecture telle qu'elle se conçoit après 1968.

La recherche effectuée par Ricardo Porro n'est pas retenue par le CORDA mais le texte théorique « Cinq aspects du contenu » sera publié dans son intégralité dans la Revue italienne *Psicon* publiée l'année suivante en Janvier 1975 et intitulée *Dall'espressionismo al razionalismo*[324] [FIG 114]. La Revue dirigée par les architectes italiens Giulio Carlo Argan, Sergio Bettini, Eugenio Garin et Ludovico Quaroni est introduite par l'article de Paolo Portoghesi intitulé *Espressionismo e rationalismo : utopia e sachlichkeit* (Expressionnisme et rationalisme : utopie et *Sachlichkeit*) qui rappelle les intentions des expressionnistes :

> Pour les expressionnistes, l'architecture devait avoir une valeur évolutive permanente et vérifier sa capacité à investir au maximum les problèmes de l'existence. L'expressionnisme comme le gothique tardif et le baroque reste une architecture brisée, un processus qui est resté inachevé avant même d'avoir sombré dans le concret[325].

Le titre de l'article de Ricardo Porro est sensiblement le même que celui qu'il avait proposé pour la recherche du CORDA, *Cinq aspects du contenu en architecture,* aspects qu'il cite dans cet ordre : « *Le contenu immédiat, la persuasion, la tradition, l'image superposée, le contenu médiat* ». C'est la première fois qu'il s'apprête à exposer d'une façon précise ces cinq aspects en s'appuyant sur de nombreux exemples. L'introduction de l'article comme à son habitude est un véritable pamphlet contre l'architecture du mouvement moderne et contre l'enseignement de l'architecture qui règne dans les écoles depuis 1968. Il y dénonce surtout l'architecture qui renonce à signifier et introduit son essai théorique en faisant part de son angoisse. Réitérant sa déception pour le quantitatif qui se déploie au détriment du qualitatif et fustigeant les architectes qui se plient facilement aux exigences du demandeur (politiciens, spéculateurs) « qui n'est jamais le peuple », il y adjoint la complicité de certains professeurs « qui poussent à la déformation des étudiants des écoles d'architecture en leur donnant des justifications sociales ». Ces professeurs supprimeraient « toute culture humaniste » en lui substituant « une pseudo-sociologie » qui en France briderait « la créativité des élèves » dont le langage formel serait « vide, pire encore que celui de l'ancienne école des Beaux-Arts » puisque « ce qu'ils font, ce sont des formes académiques et quand il y a des formes un peu différentes, elle ne signifient pas et tombent dans le formalisme le plus total ». Le message du Bauhaus et de Walter Gropius en particulier représente pour Ricardo Porro « la fin de

---

[324] Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne Psicon, n°2/3, Janvier 1975, pp. 152-169. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[325] Paolo Portoghesi, « *Expressionnismo e razzionalismo : utopie e sachlichkeit* », Revue italienne *Psicon,*n°2/3, Janvier 1975, p. 16.

tout élan individuel et la création d'une architecture facile pour tous en quelques leçons »[326] , Frank Lloyd Wright ayant perdu le combat contre Gropius venu diriger le département d'architecture à Harvard.

À la suite de ce pamphlet, Ricardo Porro propose une méthode interprétative de l'architecture structurée par ces cinq aspects et régie par une enquête historique depuis un *corpus* architectural choisi. Cette méthode apparaît comme une théorie phénoménologique de la conscience architecturale. Elle permet de déterminer les phénomènes qui ont conditionné la conception d'une architecture. Cette méthode interprétative dispensée en cours d'Histoire par Ricardo Porro depuis 1967 s'articule chez Ricardo Porro avec une approche conceptuelle puisque *Les cinq aspects du contenu* deviennent *a priori* les conditions de possibilité de la conception d'un projet d'architecture et d'urbanisme, articulation qu'il a commencé à enseigner à l'IAUS de Strasbourg. De fait, ce qui apparaît au départ comme méthode d'interprétation devient en réalité une méthode de conception dont il ne montre pas encore tout à fait l'articulation à l'occasion de cette publication.

Afin de poser sa méthode d'interprétation, il convoque l'historien de l'art Erwin Panofsky –qu'il cite pour la première fois depuis son premier texte publié sur sa vision de l'enseignement en 1965[327] – dont il reconfigure le tableau iconologique[328]. C'est en approfondissant les démarches d'Ernst Cassirer et sa philosophie des formes symboliques ainsi que l'approche de l'Histoire de l'Art d'Aby Warburg[329] qu'Erwin Panofsky avait créé une science de l'interprétation des images en 1939 développée dans son ouvrage *Essais d'iconologie,* ouvrage que Ricardo Porro a lu en anglais lors de ses études[330], paru en français en 1967. Ce choix référentiel est caractéristique du fait que Ricardo Porro souhaite intégrer une démarche similaire à son enseignement, c'est-à-dire interpréter le sens des formes comme symbole d'une culture que Panofsky avait reconduit grâce à la leçon de Warburg de la sphère transcendantale à la sphère socio-historique. C'est aussi l'occasion pour Ricardo Porro de montrer au même titre que Panofsky que les grandes traditions savantes, notamment la scolastique médiévale et le néoplatonisme de la Renaissance ont joué un rôle prépondérant pour la signification de l'architecture dans l'Occident chrétien et humaniste.

---

326 On sait que Ricardo Porro a été corrigé par Gropius en 1949 et qu'il lui porte rancune parce qu'il lui demandé de faire une « architecture plus tranquille ». Voir au Tome I.

327 Ricardo Porro, « Ricardo Porro», in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 52-56.

328 Voir le tableau dans sa forme définitive de 1955 in Erwin Panovsky, *Essais d'iconologie,* Gallimard, 1955.

329 Cependant chez Panofsky, la notion de symbole prend un accent historique plus accusé. Les tendances universelles de l"esprit humain jouent le rôle d'invariants tout en étant en relation avec les variables de l'innovation artistique.

330 Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Philippe Gresset le 15 juin 2019. Giuli/Greysse, Tome III.

Le premier aspect développé par Ricardo Porro est le *contenu immédiat* qui correspond à ce que Panofsky appelle « la signification primaire ou naturelle[331] », c'est-à-dire extrinsèque par opposition au contenu immanent. L'objet d'interprétation est celui qui saisit les formes, leurs relations et leurs qualités expressives, par identification perceptive mais également par « *empathy* [332]».[333]. Pour comprendre cette signification, le spectateur a besoin de sensibilité mais aussi d'expérience pratique, c'est-à-dire un rapport familier et quotidien avec des objets. Les sources d'interprétation sont d'abord subjectives puis corrigées par un principe régulateur et objectif, l'Histoire des styles c'est-à-dire par une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des objets et événements ont été exprimés par des formes. La description primaire de l'oeuvre implique ainsi que l'on ait plus ou moins consciemment situé cette oeuvre historiquement. Cet aspect de signification panovskien (issu de la pensée d'Aby Warburg) devient pour Ricardo Porro « l'expression de la fonction intrinsèque d'un bâtiment ». En effet, Il transmute le « sujet » d'un tableau (ce qu'il représente mais qui n'en épuise pas la signification) à la « fonction » de l'architecture (la fonction représentée par les formes extérieures du bâtiment mais qui n'en épuise pas non plus la signification) et souligne que *le contenu immédiat* n'est pas une *condition sine qua none* de l'architecture, c'est-à-dire qu'il est possible de ne pas distinguer la fonction de certains bâtiments. Sa méthode interprétative distingue les bâtiments qui dévoilent leur fonction et ceux qui ne la dévoilent pas envers lesquels il émet une critique négative. Ainsi, le *contenu immédiat* détermine le premier point de sa méthode de conception qui est d'exprimer les fonctions d'un bâtiment sur lequel on travaille, condition numéro un d'un projet. La forme extérieure de l'architecture doit chez Ricardo Porro déterminer la fonction interne du bâtiment mais il ne précise pas à ce stade si la fonction dont il parle correspond au message de l'architecture ou à celle de l'usage.

Les trois aspects suivants – la *Persuasion,* la *Tradition* et l'*Image superposée* – correspondent au second aspect d'interprétation du schéma panovskien, c'est-à-dire au sujet secondaire constituant l'histoire des images, histoires et allégories. Ces trois aspects du contenu nécessitent une connaissance des sources littéraires, une familiarité avec des thèmes et concepts spécifiques régulées par l'histoire des types, c'est-à-dire une enquête sur la manière dont ces thèmes ou concepts ont été exprimés par des objets ou des événements. *La persuasion*[334] est un thème très présent dans l'Architecture Baroque, elle l'est également dans l'Architecture gothique et selon Ricardo Porro chez Frank Lloyd Wright. Ce thème témoigne de l'attrait chez l'architecte pour ces expressions architecturales. *La persuasion* emprunte au triangle

---

331 Au sens d'immédiat, de spontané d'où l'aspect *contenu immédiat.*

332*Empathy,* le concept allemand d'*Einfühlung,* correspond à une participation affective qui se fonde sur une communauté d'essence entre les hommes mais spécifiée par une *Weltanschauung* (Kant) conditionnée par l'histoire culturelle et la psychologie individuelle. Voir à ce sujet David Romand. Theodor Lipps (1851-1914), théoricien de l'empathie. D. Romand, J. Bernard, S. Pic et J. Arnaud (dir.). Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant[e-book]., Editions Naima, p. 745-799, 2021. hal-03219315

333 À cette fin, Ricardo Porro s'appuie d'abord sur l'ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wöllflin. Voir cette source importante de l'enseignement de Ricardo Porro au Tome I.

334 L'art de persuader est codifié par Aristote, développé par cicéros et réactualisé par Pascal qui y consacre un traité en 1660.

rhétorique composé de l'*ethos* (émetteur), du *logos* (message) et du *pathos* (récepteur). Elle est liée à l'émotion du spectateur envers une architecture souvent spectaculaire. Dans l'art de la persuasion, il est possible de distinguer différents types de figures rhétoriques comme les figures d'analogie, d'amplification, d'insistance, d'opposition, de rupture, figures présentes dans le *corpus* architectural de Ricardo Porro et dans ses projets. La peinture et la sculpture souvent associées à l'architecture qu'il conçoit contribuent également à persuader le spectateur d'une idéologie religieuse ou politique ou encore à amener les personnes à utiliser un bâtiment de telle ou telle manière.

La *Tradition* véhiculée par une architecture nécessite elle aussi une bonne connaissance des sources littéraires et une familiarité avec les thèmes et les concepts spécifiques liés à l'époque de la construction du bâtiment. Là encore, cet aspect de signification permet une interprétation des architectures que Ricardo Porro soumet à ses étudiants en cours d'Histoire mais il devient pour lui une condition à la conception d'un projet. En effet, à partir d'oeuvres littéraires et philosophiques, picturales et cinématographiques[335], il reconstruit une *tradition* qu'il souhaite inscrire dans les projets de ses bâtiments ou ceux de ses élèves, en prélevant des éléments culturels qui lui semblent représentatifs[336].

L'*Image superposée,* dernier des trois aspects qui constituent selon le schéma panovskien le sujet secondaire correspond à l'image que souhaite donner Ricardo Porro à ses bâtiments, méthode qu'il défend auprès de ses élèves[337]. Ces images souvent tirées de la mythologie grecque véhiculent un

---

[335] Ricardo Porro développe une « phénoménologie de la conscience architecturale » hollandaise depuis ses histoires, histoire politique et histoire de l'art pictural. Il avance que le pays a été construit suivant une planification régionale précise « menée avec un ordre absolu » que l'on peut retrouver dans les tableaux de Pietr Mondrian, Pieter de Hooch et Johannes Vermeer. Le thème privilégié des peintres hollandais est l'intérieur des maisons. Toute la peinture de Mondrian au XXème siècle témoigne selon Porro de « la recherche d'un ordre supérieur, d'un équilibre absolu ». Ce peintre « montre la peinture dans son essence, fuit le désordre, la nature qu'il n'aime pas ». Ce sens de l'équilibre absolu dans une orthogonalité précise est retrouvé dans l'architecture et l'urbanisme hollandais. La base extrêmement structurée des canaux est à l'opposé du plan de Venise qui donne lui « la sensation d'un véritable chaos » tandis qu'à Amsterdam, une structure presque modulaire s'impose à la ville. Les maisons similaires en taille qui rappelle les tableaux de Mondrian ou de Vermeer sont « presque comme des mots à même valeur sémantique ». La tradition hollandaise est reprise et recréée dans le café *De Unie* de Oud à Rotterdam ou encore dans la maison Schroeder à Utrecht. À ce stade et dans cet article issu d'une revue qui s'intéresse à l'expressionnisme, Il est très étonnant que Ricardo Porro ne cite pas encore l'oeuvre de l'école d'Amsterdam, celle de Michel De Klerk, Piet Kramer, Johan Van der May. Bien qu'il parle du plan d'Amsterdam, il ne cite pas Berlage non plus. Or, ces références seront fondamentales chez lui. Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne *Psicon,* n°2/3, Janvier 1975. Traduction de l'auteure.

[336] Ricardo Porro esquisse une « phénoménologie de la conscience architecturale » française depuis la pensée scolastique. La tradition française s'appuierait selon lui sur le problème du rapport entre la raison et la foi, depuis la naissance de la pensée scolastique. Porro convoque une nouvelle fois Panofsky et son ouvrage *Architecture gothique et pensée scolastique* dans lequel il est fait un parallèle entre la *Summa* le livre de scolastique et la structure spatiale de la cathédrale, de façon très précise. Panofsky y parle de l'influence dans la création artistique d'un des principes de la pensée scolastique : « *la manifestatio* ». Porro, rappellant que Saint Thomas disait : « la doctrine sacrée se sert aussi de la raison humaine, non pour prouver la foi, mais pour rendre clair tout ce qui est avancé dans cette doctrine », avance que, depuis la cathédrale gothique, « l'esprit de rationalisme va devenir le principe de l'architecture française ». Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », *id.* Traduction de l'auteure.

[337] C'est sans doute dans le village de Vella Luka que Ricardo Porro vient de projeter que la figuration est poussée à son comble. C'est celle d'un homme mythique sortant de l'eau, « le village marquant la forme de ce géant comme dans un tableau d'Archimboldo ». Les maisons qu'il projette comme un sculpteur sont à « l'image de l'anthropocosmos, à l'extérieur l'homme, à l'intérieur le symbolisme de la terre et du ciel, ce microcosme qu'est l'homme ». Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu »,*id.* Traduction de l'auteure.

discours qui consiste en un récit imagé et qui propose une explication à certains aspects fondamentaux du monde et de la société. Les images transmettent une idée de notions abstraites ou générales sous la forme d'allégories ou de symboles. L'architecture doit être chez Ricardo Porro la représentation de la société, l'expression des tourments de l'homme[338]. Cet aspect véhicule souvent une idéologie politique ou religieuse.

Le cinquième aspect développé par Ricardo Porro est le *contenu médiat*. Si l'on suit le schéma panovskien dont il s'inspire, *le contenu médiat* correspond au troisième niveau de signification, l'iconologie c'est-à-dire à la signification intrinsèque constituant les valeurs symboliques d'une oeuvre. L'oeuvre devient le « symptôme » d'autre chose. Depuis une intuition synthétique, une familiarité avec les tendances essentielles de l'esprit humain, conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung*[339] personnelles, cet aspect du contenu est régulé par l'histoire des symboles culturels ou symboles en général, en enquêtant sur la manière dont les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et des concepts spécifiques. On saisit ce contenu en prenant connaissance des principes sous-jacents qui révèlent les mentalités de base d'une nation, d'une période, d'une conviction religieuse ou philosophique, particularisés par la personnalité de l'artiste[340] mais s'il relève d'intentions conscientes, il renvoie parfois à des valeurs différentes de ce que l'artiste ou l'architecte se propose d'exprimer. Ce *contenu médiat* ou signification intrinsèque de l'oeuvre est un principe d'unification qui explique la manifestation visible et son sens intelligible.

Les méthodes d'approche qui apparaissent comme des méthodes d'enquêtes fusionnent en un processus unique, organique et indivisible. Autrement dit, la description pré-iconographique d'une architecture *(contenu immédiat*) précède une analyse iconographique (*Persuasion, Tradition, Image superposée, trois aspects signifiant l'oeuvre*) qui précède elle-même de l'analyse de la signification intrinsèque ou contenu d'une oeuvre architecturale (*contenu médiat*). Cette progression ternaire chez Panofsky et qui devient

---

338 Ricardo s'attarde sur la symbolique du projet de la Saline de Chaux construite par Ledoux en 1775 : un cercle figure le monde, il est la figuration du soleil entendu comme « coeur du monde » dans les civilisations anciennes. Ledoux montre dans ce projet la dualité « Raison-Nature » et se risque à un équivalent littéraire, celui des *120 jours de Sodome* du Marquis de Sade, ouvrage dans lequel « règne une structure rationnelle très stricte (personnages, conception du château) alors que l'action montre la débâcle, l'horreur, la mort. Sade et Ledoux jouent avec des significations semblables : « l'explosion violente de l'irrationnel à l'intérieur d'une structure rationnelle formée à l'image de la raison ». Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu »*, id.* Traduction de l'auteure.

339Concept de Kant. La mentalité de base d'une nation.

340 Ricardo Porro affirme que *le contenu immédiat* est dans l'oeuvre architecturale « l'expression du moment historique où elle se réalise ». Il soutient qu'aucun des quatre premiers contenus n'est une condition obligatoire pour l'existence d'une architecture : « la Cappella Pazzi ne tente pas de convaincre le spectateur de quoi que ce soit, le projet de Le Corbusier pour les Indes ne suit pas la tradition indienne, la maison carrée d'Aalto encore moins le tradition française. Le seul aspect du contenu qui est une condition *sine qua none* selon Porro est « le contenu médiat ». Une oeuvre architecturale pour lui, même si elle doit être l'expression d'un moment historique, ne doit pas exprimer forcément « la totalité des aspects de ce moment » mais doit chercher à devenir « une image puissante d'un vécu collectif, l'expression sensible de cette idée et ainsi devenir une véritable oeuvre d'art ». Porro déplore que depuis la seconde moitié du XXème siècle, l'architecture devient « la soeur pauvre de la peinture et de la sculpture qui elles expriment de nombreux moments de l'histoire ». L'architecture est soit « vidée de contenus expressifs », soit la répétition des thèmes de la première moitié du siècle. Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu »*, id.* Traduction de l'auteure.

quinaire chez Ricardo Porro s'achemine du plus général au plus singulier et correspond à la description de la *forme* et à l'interprétation du *contenu* de l'oeuvre, entités indissociables tels que l'entend le philosophe Hegel dans son analyse de la création artistique.

Cette théorie phénoménologique que l'on peut également nommer théorie de la conscience architecturale, la phénoménologie étant la science de la conscience, a pour objectif d'observer et de décrire le sens attribué à l'expérience architecturale, à partir de la conscience qu'en a le sujet qui la vit[341]. Ricardo Porro en suivant cette démarche qui vise à comprendre le phénomène architectural en saisit l'essence du point de vue de la conscience qu'il en a. Il porte un intérêt aux bâtiments qui dévoilent leurs fonctions d'usage mais également de message (*contenu immédiat*), les bâtiments qui par leur architecture persuadent l'utilisateur d'une idéologie politique, religieuse (*persuasion*), les bâtiments qui montrent une tradition la plus souvent figurative et/ou vitaliste (les temples égyptiens, grecs et romains, les églises gothiques, l'architecture baroque, l'Art nouveau de Gaudi, Guimard, Horta), qui matérialisent une idée par une *image superposée* la plus souvent métaphorique (des monuments, églises, chapelles mais aussi des utopies réalisées comme la Saline de Chaux de Ledoux). Ainsi, la plupart du temps, certaines architectures deviennent un point d'appui à une critique sous-jacente et négative du fonctionnalisme ou d'une architecture de laquelle n'émane aucun message ou aucune poésie.

La théorie phénoménologique de Ricardo Porro avait semblé réductrice et souvent subjective à certains autres intervenants des Rencontres pédagogiques *Histoire et Théories* en 1974. C'est le cas de René Tabouret, professeur de construction à l'IAUS de Strasbourg[342] qui, même s'il ne nomme pas explicitement Ricardo Porro, désapprouve cette démarche interprétative et pour qui ni l'objet projeté, ni l'objet réalisé ne sont des données immédiates[343]. Les décrire serait pour Tabouret adopter un point de vue particulier, celui d'une personne et réducteur puisque l'on peut se demander quels aspects sont retenus. Dans les écoles d'architecture se formeraient selon l'ingénieur des « écoles » qui ont un recours privilégié à l'appréciation subjective du concepteur. Celui-ci irait « dans le passé jusqu'à trouver répondant à ce qu'il est et interpréter à son aune les formes d'un autre temps, en voyageur solitaire ». Il jugerait même « l'espace-pour-les-autres comme un espace-pour-lui » et n'aurait d'autre ressource pour apprécier un lieu en projet « que de s'y projeter ». Il y aurait même « une sorte de clôture narcissique entre ses représentations imaginées et les objets élus de sa culture ou ceux qu'il crée ». Si l'architecte veut parler pour d'autres de ce qu'il fait, il serait amené à un discours doctrinal. À défaut de rencontrer

---

341 Jean-Paul Sartre et Merleau-Ponty avaient vu dans ce retour aux choses mêmes le point de départ d'une nouvelle philosophie, l'un des courants majeurs du vingtième siècle dont le fondateur Husserl était à la fois scientifique et philosophe.

342 Philippe Klein, étudiant à Strasbourg de 1978 à 1984 témoigne : « Avant l'arrivée d'Yves Ayrault, René *Tabou*, ancien candidat communiste à la mairie de Strasbourg, était quasiment un directeur *bis*. De nombreux enseignants latino-américains étaient réfugiés du fait des dictatures de droite de leur pays. Ricardo Porro qui avait quitté Cuba était ostracisé. Ceux d'entre nous qui se hasardaient dans des démarches formelles passaient pour d'affreux réactionnaires. Alors que la vraie aile droite qui existait aussi n'était pas là ».

343 René Tabouret, « Une théorie de quoi et pourquoi faire? », Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 197-215. Les citations suivantes sont issues de la même source.

l'homme dans sa multiplicité contradictoire, l'architecte ferait ainsi « les questions et les réponses ». Tabouret propose l'approche architecturologique qui étudie le chemin et repère, avec les échelles, les relations entre les éléments descriptifs de l'intervention de l'architecte[344]. Il souhaite réintroduire dans le fait architectural l'homme pour qui l'on construit. L'approche phénoménologique de Ricardo Porro confronte la signification intrinsèque d'une oeuvre architecturale avec celle d'autres oeuvres picturales, littéraires, philosophiques et cinématographiques qui lui paraissent historiquement liées. Ce qui l'intéresse, ce sont les intentions, les motivations même inconscientes, tout ce qui préside aux oeuvres architecturales et les structure, ce qui relie celles-ci aux faits de culture, en quelque sorte en les décryptant au moyen d'une méthode panofskienne réinterprétée. Les phénomènes culturels à la naissance de l'oeuvre architecturale deviennent chez Ricardo Porro les conditions *sinequanone* de la conception d'un projet.

Après cette recherche pour le CORDA et sa publication dans la Revue *Psicon* en Janvier 1975, Ricardo Porro subit de plus en plus la véhémence de professeurs de l'IAUS. Une grève éclate.

V.VI Un collectif bientôt orphelin

Sentant les contestations et la grève arriver, Ricardo Porro avait désiré ne pas laisser en souffrance un bon nombre de ses étudiants et avait suivi au moins quatre diplômes, ceux de Dreysse, Laroche, Chauvelin, Bouyad. Il était déjà en proie à de nombreuses difficultés. Alors que son fils est gravement malade[345], qu'une grève s'est déclenchée à l'IAUS, il s'apprête à démissionner[346]. Le collectif constitué à Strasbourg était proche de l'architecte qui montrait une grande personnalité, témoignait d'une empathie très forte et leur faisait souvent la cuisine, créant une atmosphère très affective et un rapport maître-élève[347]. L'architecte n'était pas malheureux dans son atelier et avait d'excellents étudiants « pour qui il se sacrifiait énormément et qui le considéraient comme un excellent enseignant »

---

344 Tabouret vient de participer à un rapport de recherche avec J.Guillerme et Philippe Boudon, qui donnera lieu à la publication d'un ouvrage *Figuration graphique en architecture. 1, Projet et figuration* / Philippe Boudon, Jacques Guillerme, René Tabouret ; [publié par la] D.G.R.S.T. [Délégation générale à la recherche scientifique et technique, et par l'] A.R.E.A. [Atelier de recherches et d'études d'aménagement], Paris, 1975.

345 Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Jean-Claude Léonard le 10 janvier 2019. Giuli/Léonard, Tome III. Leonard suit ses cours d'*Histoire de l'architecture* et l'atelier en 1974 et début 1975. Jean Robein est lui en quatrième et cinquième année. Lorsque Porro démissionne, Léonard veut quitter Strasbourg pour aller chez Bernard Huet à UP8. Porro le met en contact avec l'architecte cubain David Bigelman, très cultivé. Huet et Bigelman encadrent son diplôme mais Léonard, reconnaissant, travaillera plus tard sur trois projets de Porro comme petite main. Les citations suivantes sont issues de la même source.

346 Voir à ce sujet la lettre de démission issue du dossier administratif de Ricardo Porro. Archives nationales côte 20010434/1 (non reproductible).

347 Voir à ce sujet au Tome III l'entretien d'Yves Ayrault mené par l'auteure le 7 décembre 2020. Giuli/Ayrault, Tome III. Il avance que « certains « gauchistes » traite Ricardo Porro de « putain de gourou » » et qu'il existe alors trois courants dans l'école : « les marxistes bavards, les ringards traditionalistes et les moderno-bavards ». Les citations suivantes sont issus de la même source.

mais, très en but aux critiques, il doit s'opposer à la position centrale de René Tabouret à tous les niveaux d'enseignement.

Le débat est très rude. L'école traverse une crise idéologique et sociologique. À peine sortis de 1968, certains se plaignent d'avoir « tout et n'importe quoi à l'école ». C'est l'époque où les sociologues entrent dans les écoles d'architecture et c'est un moment très discursif « ce qui amène à se soucier moins de l'architecture ». Les grèves sont courantes depuis la rentrée 1968 jusqu'à février 1975. Il existe un vrai conflit politique mais également des jalousies. Yves Ayrault[348], qui deviendra directeur après Etienne de Cointet en 1976 mais qui côtoie Ricardo Porro au moment de son départ raconte que « certains enseignants sont alors terrifiants de bêtise et de violence et lancent une pétition contre l'architecte cubain ». Pourtant, Porro aura une influence en Alsace/Moselle « puisque de nombreux édifices montreront sa filiation[349] ». Ce sera le cas pour des bâtiments de Jean Robein, de Jean-François Dechoux et de Jean-Vendelin Krummenacker[350]. Au moment de son départ – Fernando Montès démissionne également – en mars 1975, Ricardo Porro recommande Gaetano Pesce qui sera son successeur. Dès lors, la vision de l'architecture à l'école change complètement et s'éloigne de la généalogie de l'architecture vitaliste. Gaetano Pesce donnera une plus grande liberté à ses étudiants à la différence de Ricardo Porro qui demandait leur entière adhésion[351].

De fait, une partie des élèves se sent orpheline après le départ de Porro. Jean-Claude Léonard, recommandé par son maître, part pour UP8 chez Huet et Bigelman, Amine Kabbaj pour UP6. Les autres, ceux qui n'ont pas pu soutenir cette année-là, restent et se dispersent chez Chemetov. Etienne de Cointet dira plus tard : « je pense à tous ceux et celles qui ont été exclus et blessés dans leurs espérances ou simplement dans l'exercice de leur travail, enseignants, étudiants et personnels administratifs [352]». Les enseignants exclus par l'équipe en place ont la garantie de leur transfert dans l'UP de leur choix.

---

348 Voir à ce sujet en annexe l'entretien d'Yves Ayrault mené par l'auteure le 7 décembre 2020. Giuli/Ayrault, Tome III. Les citation suivantes sont issues de la même source.

349 D'après Yves Ayrault, les architectes marxistes n'ont eu aucune influence dans cette région.

350 Ricardo Porro qui le suivra est le président du Jury de son diplôme en 1976 sur un bâtiment de bureaux à Strasbourg respectant un thème expressionniste. Krummenacker soutient « un mois après le décès d'Heidegger ». Rudolf Kutzli fait partie du jury. Ayrault devait faire venir Gottfried Boehm. Après les études, Krummenacker travaille sur le concours de la maison d'arrêt de Strasbourg initié par Robert Badinter en 1983. Il a des appuis à la DDE. Lui et Porro y répondent avec Jean-François Dechoux, Henri Dreysse et l'artiste Franck Wohlfarht, « peintre proche du travail du peintre Francis Bacon » et se fâchent. Krummenacker est sans doute l'architecte dont les projets auront été les plus proches de ceux de Porro. Il reconnaitra lors de l'entretien avoir eu le syndrome de Stockholm. Voir l'entretien de Krummenacker mené par l'auteur. Giuli/Krum, Tome III.

351 Voir à ce sujet au Tome III l'entretien mené par l'auteure de Jean-Vendelin Krummenacker le 25 juin 2021. Les citations suivantes sont issues de la même source. Jean-Vendelin Krummenacker travaillait sur un projet d'école maternelle sur Strasbourg et a obtenu la note 1 pour avoir changé d'idée en cours de route sans son consentement. Porro donnait alors la note 1 ou 2 ou 3.

352 Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *op.cit*, p. 264.

V.VII La fortune critique du Centre d'Art de Vaduz en 1975 : de l'approbation au scepticisme

Après l'expérience difficile de l'écriture de son essai théorique[353], Ricardo Porro quitte l'IAUS en mars 1975 alors qu'a lieu l'inauguration du Centre d'Art de Vaduz [FIG 115] dont la fortune critique sera considérable. L'histoire de la réception du Centre se déroule en deux temps : l'année 1969 correspond à la soutenance de diplôme de Ricardo Porro à UP3 et à la réception du projet par le jury[354] – projet qui n'a pas été accepté à l'unanimité du fait de la résistance de Jean Castex – et 1975 marque la fin de la construction du bâtiment qui a duré six années.

Projet le plus caricaturalement éloigné des écoles d'Art de La Havane en tant que commande sociale, ces années de conception et de réalisation ont été marquées par de nombreux changements et l'architecte a du s'adapter à de nouveaux usages puisque le bâtiment est passé de bureaux avec un grand hall d'exposition à un centre où se succèdent les expositions temporaires. L'édifice est complexe et montre une opposition entre le léger et le lourd, entre l'aérien et le corporel (l'immatériel et le matériel) traduite en matériaux de construction et filtrée à travers une série de formulations littéraires, allant des souvenirs de légendes liées au *genius loci* jusqu'aux références (ironiques) et l'actualité contemporaine (le Liechtenstein vu comme siège des empires financiers). Tout se combine pour former une métaphore complexe au centre de laquelle se trouve l'or, compris non pas tant comme matériau mais comme fonction symbolique de comportements historiques et psychiques. Ce bâtiment est donc construit avec deux matériaux de base, qui déterminent non seulement les composants plus spécifiquement matériels de la construction, mais aussi les composants spatiaux et fonctionnels. Le premier matériau, celui des murs en brique simplement enduits de blanc délimite les zones inférieures et latérales, divisées en pièces de petites dimensions, principalement des bureaux, tandis que le deuxième matériau qui est métallique détermine la partie centrale et émergente. La matière principale est modelée de manière à suggérer l'image des doigts d'une main semi-fermée. Entre ces doigts, du verre doré réfléchissant et de l'aluminium anodisé doré définissent deux enveloppes spatiales concentriques qui s'ouvrent et explosent. L'espace d'exposition dans lequel se déroule l'activité principale du centre est un environnement complexe, divisé en plusieurs niveaux interconnectés, très transparent, ouvert sur le paysage. L'enveloppe extérieure constitue l'invention la plus surprenante et ressemblant à une cascade de stalactites dorées descendant de deux rails qui entourent le volume du bâtiment. Cette frange dorée est mobile et les profilés en aluminium qui la composent sont articulés aux rails de manière à pouvoir

---

353 « ça a été vraiment quelque chose d'atroce, sur le problème de la signification de l'architecture, c'était terrible. Je savais très bien ce que j'avais dans la tête mais passer au papier, comme ça, c'était atroce; et puis mon langage est très très laid, ça ne va pas, je peux parler mais je ne peux pas écrire…. » . Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'Or du Rhin, centrum for Kunst à Vaduz Liechtenstein, entretien avec Ricardo Porro », Revue *AMC*, mai 1975, p. 63.

354 Voir page 117 de ce Tome.



FIG 115 : Photographie du centre d'art et de son architecte. L'image qu'a voulu donner Ricardo Porro à ce projet correspond à trois doigts qui frottent une énergie dorée. Le *contenu médiat* est la représentation du néo-capitalisme, un hommage à la culture germanique et à l'or du Rhin, l'opéra de Wagner, à Nietzsche et son géant qui descend de la montagne, et à la connaissance (Prométhée). Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

osciller sous la pression du vent. Cependant, les charnières seront par la suite bloquées et le mouvement empêché suite à une injonction des autorités locales.

La réception du bâtiment en 1975 est partagée. Alors que Pierre Joly[355] dans la Revue *L'oeil* et Alberto Ferrari dans la Revue *Casabella*[356] [FIG 116] approuvent et encensent le bâtiment et la démarche conceptuelle de Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard interpellent Ricardo Porro lors d'un entretien publié dans la Revue *AMC* [357] sur les limites de l'image expressive en architecture. Pour Joly, l'architecture du centre serait avant toute chose une image poétique « dont la signification est assez riche pour englober les mythes qui sont présents dans la mémoire du lieu » et représenterait « l'anti-Bauhaus » . Ainsi, le sens du bâtiment ne se limiterait pas « aux règles pratiques du bon usage même si Porro y met tous ses soins ». Cette architecture serait très éloquente et montrerait la sensualité dont l'art contemporain semble si cruellement dépourvu, même lorsqu'il se dit « corporel » et que « seule une architecture vivante peut se prêter au changement alors que les architectures exactes que nous avons appris à produire sont mortes avant d'avoir vécu ». Pierre Joly s'interroge tout de même sur son usage.

Pour l'historien Alberto Ferrari dont l'article de la Revue *Casabella* est intitulé *« Le signe et le sens comme vertu et comme engagement »*[358], la disparition et la réapparition du code corporel dans la structure communicative de l'architecture ne sont pas des événements insignifiants et « la présence ou l'absence de ce code parmi les outils utilisés par les architectes travaillant à notre époque mériterait d'être soigneusement étudiée ». Ferrari considère qu'il est possible de dire que Ricardo Porro est l'homme qui applique les méthodes surréalistes[359] et présente dans le domaine de l'architecture, « ce matériau linguistique et cette structure de communication spécifiques au mouvement surréaliste des arts figuratifs ». Les connexions grammaticales et syntaxiques des bâtiments (entre les bâtiments, entre les espaces intérieurs et extérieurs, entre les différents ouvrages de finition et la charpente) recherchent « la réalité supérieure des associations jusqu'alors négligées ». La transmission des communications de l'architecture ne suit pas « le principe de l'effort minimum, par réductions successives, mais au contraire, elle se fait par amplifications croissantes, presque par vagues et spirales successives ».

Ferrari souligne que le renoncement des artistes à la corporéité n'est « ni total ni unanime ». En même temps que l'expérience du *Bauhaus* et la fondation d'un art et d'une esthétique liés au monde de

---

355 Pierre Joly, « Centre d'Art à Vaduz », Revue *L'oeil*, décembre 1975, pp. 46-49. Pierre Joly (1925-1992) est un photographe, critique, et professeur d'architecture français.

356 Alberto Ferrari, « il signo e il senso come virtu et come impegno », *Casabella,* 397, 1975, pp. 29-41.

357 Voir à ce sujet la retranscription de l'auteure de l'entretien Goulet /Porro, Tome III, 1979.

358 Alberto Ferrari, « il signo e il senso come virtu et come impegno », Casabella, 397, 1975, pp. 29-41. Les citations suivantes, traduites par l'auteur, sont ici de la même source.

359 Un surréalisme davantage lié à Victor Brauner ou Wifredo Lam qu'à Dali.

RICARDO PORRO

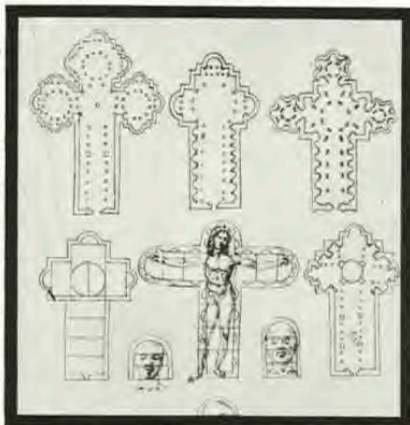
Nel Liechtenstein è stato inaugurato il Centro d'Arte, prima realizzazione europea dell'architetto cubano.

**The Art Centre has recently been inaugurated in Liechtenstein.
This Centre is the first European work of architecture of the Cuban architect Ricardo Porro.**

Alberto Ferrari
IL SOGNO E IL SENSO
COME VIRTÙ E COME IMPEGNO

I progetti e le opere di Ricardo Porro hanno come pregio principale quello di metterci perentoriamente di fronte ad alcune questioni, così radicate negli eventi e nelle cose che insieme formano l'architettura, da costringere ad un lungo cammino chiunque si dia anche per poco la pena di dipanarle.
Per brevità, afferriamo subito il primo bandolo della matassa, e diamogli subito un nome; chiamiamolo "il problema della corporeità". Non si può tentare di descrivere una qualsiasi opera di Porro senza parlare delle figurazioni corporee che egli utilizza come struttura sintattica e semantica della progettazione. Vedremo subito quanto porti lontano questo argomento. Partiamo da un'osservazione che nasce dall'esperienza quotidiana, e diciamo che tanto chi progetta, come chi osserva e descrive delle opere edilizie, adopera continuamente un codice di comunicazione basato in gran parte sull'impiego metaforico di termini che indicano il proprio corpo, o sue parti.
Nel linguaggio corrente si usano spesso espressioni come "piede, fronte, braccio" per descrivere le parti di un edificio. Quest'uso ormai abituale e automatico, ha naturalmente delle profonde radici nella storia dei significati dell'architettura; esattamente come altre terminologie di uso comune derivano da sistemi mitologici, religiosi, scientifici, e così via. Il codice corporeo degli edifici ci rimanda di colpo a tutto quell'immenso filone interpretativo dell'architettura che attribuisce ad essa significato in quanto metafora dei corpi viventi (e del corpo umano in particolare). Sia la cultura classica che quella del Rinascimento contengono teorie delle proporzioni degli edifici, fondate sulle proporzioni del corpo umano, e spunti sintattici, derivanti dalle articolazioni delle membra. Ma anche dove la cultura architettonica è lontanissima da questa impostazione, troviamo che la rappresentazione della vita corporea, animale o vegetale, ma soprattutto umana, entra a far parte dell'edificio: così è per la popolazione di statue che gremisce le cattedrali gotiche e i templi indiani. Il biomorfismo, diretto o indiretto, palese o latente, strutturale o decorativo, ci si presenta dunque, se non come un fatto permanente, certo come un carattere ricorrente, anche in architetture per altri versi assai diverse fra loro.
Se dovessimo attribuire a questo carattere una costante di significato, pur nelle infinite differenziazioni proprie di ciascuna specifica condizione temporale e geografica, saremmo tentati di dire che la figurazione corporea negli edifici funge da tramite fra la coscienza degli uomini, che nella corporeità riconosce appunto una parte di se stessa, e la fredda fisicità del costruito, destinato altrimenti a rimanere estraneo: usato ma non compreso, vissuto ma non amato.
Dunque, la scomparsa e la ricomparsa del codice corporeo nella struttura comunicativa dell'architettura, non sono eventi di poco conto. Dunque, la presenza o assenza di tale codice fra gli strumenti utilizzati dagli architetti che operano nel nostro tempo, merita di essere attentamente indagata. Con questo proposito, diamo un rapido sguardo ad un particolare momento nella storia dell'architettura di questo nostro secolo; precisamente, riandiamo al momento in cui il Movimento Moderno, nell'Europa occidentale, e poi in America, si candida e quindi si afferma come unico interprete culturale dell'industria, contro l'architettura classicista ed eclettica della prima età industriale. Ricordiamo che tale affermazione è preceduta dall'esaurimento dell'esperienza dell' "Art Nouveau", ed è accompagnata dallo spegnersi o dalla riconversione dell'attività degli architetti espressionisti. In altri termini, l'affermazione del Movimento Moderno segue e accompagna la rinuncia degli architetti agli ultimi tentativi di introdurre nel proprio linguaggio qualsiasi riferimento ad un codice comunicativo biomorfico: tentativi compiuti, appunto, da pressoché tutti gli architetti del filone "Art Nouveau" e da alcuni esponenti dell'Espressionismo, come ad esempio lo Steiner nel Goetheanum (soprattutto nella prima versione). Nel momento in cui gli architetti accettano l'industria (e sono accettati da essa), in quello stesso momento rinunciano alla corporeità. In effetti, l'organizzazione industriale della produzione, e la organizzazione della società che ne è conseguita, si sono storicamente istituite in opposizione alla vita del corpo.
L'industria, come ha cosificato i corpi degli operai nella fabbrica, ed ha mercificato i corpi dei consumatori e i loro bisogni nel processo di distribuzione dei beni, così ha degradato l'immagine dei corpi viventi, nella riproduzione in serie di figurazioni grossolane.

La prima rivelazione dei guasti che poteva operare in questa direzione il sistema industriale della produzione in grande serie al minimo costo, venne proprio dalla grande esposizione di Londra; per tutta la seconda metà del secolo XIX, le società industriali più avanzate, con uno spiegamento di capacità produttive mai prima visto, si sono inondate di riproduzioni di forme corporee senza vita, cioè di cadaveri.
Per la sensibilità dei più avanzati rappresentanti della cultura del tempo, l'impatto con la nuova situazione fu un vero e proprio shock. Sappiamo bene che la loro prima reazione fu quella di respingere, insieme con i prodotti,



P. Cataneo: piante di chiese rapportate alla figura umana.



Madura. tempio di Siva.



Kathmandu, uno stupa.

FIG 116 : Article d'Alberto Ferrari. *il sogno e il senso come virtù e come impegno.* Source : *Casabella* 397 de 1975, p. 29.

l'industrie sur le terrain commun de la rationalité, « les surréalistes rejettent des catégories entières de rationalité, d'esthétique, de morale » et le rêve montrent des images du corps peu rassurantes « ni de nature à satisfaire aux règles du savoir-vivre et de la communication facile et superficielle ». Ce sont au contraire des figures qui arrivent déformées et qui échappent à toute tentative d'attribution de significations utilitaires et laissent toujours la question « qu'est-ce que c'est » sans réponse ou destinée à n'avoir que des réponses ambiguës et instables face à ces images. Pour Ferrari, l'ambiguïté et l'instabilité sont d'ailleurs dans certaines circonstances « les seules manifestations possibles de la vie ».

Cependant, alors que les mouvements tendant à saper l'héritage du *Bauhaus* dès le début des années 1960 sont si nombreux et s'inscrivent dans des angles différents, Porro opère de manière presque solitaire par rapport aux grands centres de production et de diffusion de l'architecture contemporaine. De cette position inconfortable, il propose, plus qu'une réflexion critique ou une exception au style international, encore moins une variante régionaliste ou une concession au folklore, mais davantage pour Ferrari une « alternative absolue et totale, qu'il greffe directement sur l'une des bifurcations maîtresses de la culture et de la conscience contemporaine ». Rarement, pour Ferrari, et dans le cas de Ricardo Porro, « une révolution n'a produit un effet libérateur exemplaire sur la personnalité d'un artiste » à tel point qu'il trouve « une situation historique pas très différente de celle contre laquelle les pères surréalistes avaient déchaîné leur aversion ».

Les mutilations que le projet a dû subir pour se réaliser (des sculptures et des inscriptions murales étaient prévues pour souligner certains passages clés de la symbolique complexe du bâtiment) témoignent d'une qualité inhabituelle pour l'architecture et qui semble inhérente pour Ferarri à l'architecture de Porro : « la capacité de provoquer le scandale, de forcer et d'ébranler les mécanismes par lesquels le goût et l'opinion du public accueillent de nouvelles présences dans la ville ». Ferrari trouve en effet significatif que ce public, « complètement narcotisé et passif face à tant de constructions banales et offensantes, qui sont également présentes à Vaduz et ses environs », soit ébranlé et réagisse avec vivacité face « au stimulus contenu dans une construction comme ce Centre d'Art, certes non envahissant en termes de taille et de localisation, et pourtant capable de rassembler en permanence des groupes d'observateurs par la seule force de son image ». L'environnement bâti ne laisse plus indifférent et il peut être à la fois « plus riche, plus complexe et plus libre que ce que nous sommes généralement prêts à accorder ».

À côté de ces deux critiques positives, la revue *AMC*[360] [FIG 117,118,119] dont le rédacteur est Olivier Girard publie un entretien mené par Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard qui a été petite main sur ce projet. Cet entretien évoque l'aspect « signification » du projet et les difficultés, réticences et limites que peut rencontrer l'auteur d'images puissantes en architecture. Il est intéressant et rare puisqu'il évoque, par répercussion, toutes les difficultés rencontrées que cela soit lors des phases de

360 Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'Or du Rhin, *centrum für Kunst* à Vaduz Liechtenstein, entretien avec Ricardo Porro », Revue *AMC*, mai 1975, pp. 63-73. Les citations suivantes sont issues de la même source.

l'or du rhin centrum für kunst à vaduz liechtenstein

entretien avec Ricardo Porro



« The Greatest poet is not he who has done the best, but he who suggests the most, he not all of whose meaning is at first obvious, but he who let you much to think, much to believe, much to complete in your turns».

Whitman cité par Porro

RP. – Je viens de faire en ce moment un essai d'architecture et ça a été vraiment quelque chose d'atroce, sur le problème de la signification de l'architecture, c'était terrible. Je savais très bien qu'est-ce que j'avais dans la tête, mais passer au papier, comme ça, c'était atroce ; et puis mon langage est très très laid, ça ne va pas, je peux parler mais je ne peux pas écrire ... quand est-ce qu'on commence ...

AMC. – Ça y est, c'est déjà commencé.

RP. – Ah, je ne savais pas. Bon ! Si vous voulez on peut commencer par le Liechstentein, non ? Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise un peu, les intentions quand je l'ai fait, ou comment j'ai suivi le travail ? Qu'est-ce que vous pensez que je dois dire ? Par où je commence ?

FIG 117 : Première page de l'article L'Or du Rhin , *centrum für Kunst* . Source : Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'Or du Rhin, centrum for Kunst à Vaduz Liechtenstein, entretien avec Ricardo Porro », Revue *AMC*, mai 1975.

Ce bâtiment essaye de reprendre tout ce qu'il y a de mieux dans la vieille tradition germanique et le recréer ou le continuer dans un langage actuel. C'est la chose la plus générale que je peux vous dire sur le bâtiment.



AMC. – Le client était banquier, n'est-ce pas ?

RP. – Non, pas exactement, c'est un financier qui s'occupe d'affaires, qui a énormément d'affaires, pas tellement un banquier.

AMC. – Les 2 systèmes musée-bureaux de la finance établissent entre eux un rapport trouble. Le client ne voulait-il pas, par le programme qu'il proposait, estomper l'image d'une fonction économique dominante (des bureaux de finance à Waduz, capitale du Liechtenstein) par le renvoi à une présence culturelle ?

RP. – Je ne sais pas, au contraire. C'est important à quel point la fonction du bâtiment et l'image proposée pour aller avec la fonction se mêlent ; c'est-à-dire que les 3 doigts qui s'insèrent dans cette énergie dorée, ça rentre tout à fait dans ce contexte là. C'est-à-dire qu'au lieu de le cacher, il n'a pas voulu, au contraire ; c'est une image qu'il a connu depuis le commencement, et qu'il a tout à fait acceptée, c'est un homme d'une mentalité extrêmement ouverte. Au lieu de s'opposer à ça, il était d'accord. Il y a un des niveaux si on veut de signification de ce bâtiment c'est un peu ce monde des finances, cette image du néo capitalisme actuel. Mais au fond il y a aussi toutes les autres images qui étaient plus importantes pour moi au départ, avec leurs implications un peu promothéennes ... C'est-à-dire qu'il y a des aspects qui se greffent dedans, il y a l'ancien aspect germanique et il y a aussi une image de la finance actuelle. Je crois que dans tout bâtiment, essayer d'exprimer ce qu'on vit dans son monde, c'est une condition sine qua non.

AMC. – L'image de la finance actuelle par exemple dans le rapport entre les bureaux et la partie de la galerie, enfin le rapport se présente alors entre les deux comme une ironie cynique peut-être ?, par l'utilisation de l'aluminium anodisé doré, dans les bureaux, je parle des bureaux de la partie basse, pas des autres, les autres ils sont avec la galerie, dans les bureaux de la partie basse il y a une utilisation de la baie et du profil alu qui rejoint presque le design B.N.P. ?

RP. – Oh ! je ne crois pas.

AMC. – Non mais ironie ou pas ironie, je veux dire c'est l'utilisation du même aluminium doré qui est choisie aussi pour les éléments des verrières de la galerie.

RP. – Oui, mais enfin là ... dans les ongles, la partie des ongles enfin de ces doigts ?

AMC. – Non, j'ai l'impression que ce qu'il veut dire c'est un peu par rapport à la modernité parce qu'il y a dans ce bâtiment un discours sur la modernité, c'est-à-dire qu'il reprend en compte tout un passé culturel, sur l'or alchimique, mais l'or alchimique devient de l'aluminium et du verre qui est verre miroir doré, comme à la Défense.

RP. – Oui, tout-à-fait.

AMC. – Et il offre une image très intentionnelle, pas seulement actualité constructive.

RP. – Oui, mais enfin c'est un rapport à la modernité dans le sens que ce sont des matériaux qu'on peut trouver sur place ; c'est-à-dire que si je pouvais trouver de l'or-or, ça serait fabuleux ... Mais à moi, si on veut, ce qui m'intéresse c'est plutôt la figuration et pas le sens même de la matière que j'emploie. C'est-à-dire que c'est plutôt la couleur dorée brillante de cet aluminium plus la couleur dorée du verre, et qui est un peu transparent, ça veut dire qu'il y a une certaine ... un reflet, une certaine transparence, une ambiguïté n'est-ce pas, qui me crée une image, mais au fond c'est l'image qui m'intéresse, si ça avait été du verre peint, non pardon ! du fer peint, de la peinture, ça aurait donné la même chose.

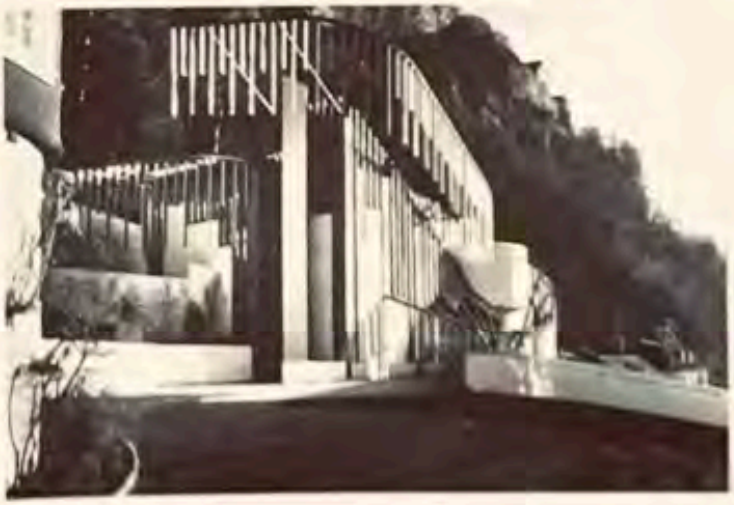


FIG 118 : Éléments métalliques et mobiles de couleur dorée. Source: Revue *AMC*, mai 1975.

Enfin si l'or avait été acceptable au point de vue prix, j'aurais préféré l'or ! Ça coûte un peu cher. Je vous explique plus ou moins le sens général, ce qui m'intéresse, moi, c'est le côté vraiment intellectuel et ce n'est pas tellement la matière qu'on peut employer; avec une matière on peut tout faire, on a tout fait dans l'Histoire.

AMC. – Ça, on peut dire que c'est un premier niveau dans la mesure où c'est l'image que vous voulez donner pour le bâtiment, comme bâtiment posé, l'image des trois doigts et de la cage dorée. Mais il y a une autre chose qui n'est pas du tout au même niveau à mon avis, c'est l'image de l'espace intérieur ; quand vous faites référence aux grandes abbayes d'Allemagne comme lieux de manifestation par l'image de la divinité, et toujours en plus généralement par le doré, dans le musée lui-même, s'il y a reprise en compte de cet élément là, évidemment ça n'est plus une prestation divine. Alors qu'est-ce qu'il y a dedans, qu'est-ce qu'il y a dedans dans le sens ou d'une part il y a des tableaux accrochés et d'autre part c'est un lieu de travail comme un autre ; à la limite, ce sont des bureaux.

RP. – Oui.

AMC. – Alors comment avez-vous abordé ce second niveau de traitement dans l'espace intérieur qui n'est plus objectal ?

RP. – Voilà la chose : dans l'espace intérieur il y avait aussi, il y a des significations qui se greffaient plus clairement pour des tas de causes ... il y avait comme une pluie d'or à l'intérieur ; il y avait des éléments suspendus, des tubes dans tout le plafond ...

AMC. – En plus de la rampe extérieure ?

RP. – En plus de l'extérieur, il y avait des tubes de différentes hauteurs qui donnaient comme une espèce de pluie d'or à l'intérieur ; le plafond était en aluminium ... pas en aluminium, en acier, comme miroir ; c'est-à-dire que ces éléments se reflétaient aussi en hauteur. Et c'est-à-dire que la notion d'or qu'on avait à l'extérieur rentrait dedans. Evidemment, ça coûtait trop cher et alors on l'a supprimé. La deuxième chose, c'est qu'il y avait dans l'escalier au premier niveau une colonne cassée ; dans cette colonne il y avait comme une main et dans le coin, où il y a le balcon, qui fait une pointe, il y avait ce tube qui descendait beaucoup plus. Il y avait la notion dans l'espace interne, du même esprit qu'il y avait à l'extérieur ; c'est-à-dire qu'on passait de ces trois doigts gigantesques qui étaient insérés dans tous ces éléments à l'intérieur. C'est-à-dire que le bâtiment devenait totalité. Evidemment, avec le marque de la main et de la pluie qui vient d'en haut, il y a un espace qui devient plus abstrait, c'est-à-dire que la totalité de cette vision change un tout petit peu. Evidemment, elle se garde toujours parce que dans la partie des bureaux qu'on voit de ce grand espace central, on voit la notion de doigts bien répétés ... Mais, par exemple, de l'autre côté où il y avait la pluie, on sentait que toute la partie énergétique rentrait à l'intérieur et que les doigts étaient vraiment rattrapés. Actuellement,

Ricardo PORRO, Patrice MOTTINI : un musée-galerie-bureaux, une école maternelle municipale. En publiant ainsi très peu de projets, nous pouvons donner à chacun la place nécessaire à un maximum de familiarisation possible entre lecteur, démarche de l'architecte et bâtiment. Dans un premier temps, ces présentations ne subiront aucune ingérence ni extérieure, ni de la revue elle-même : en particulier, pas de critique, qui oriente prématurément la réception. Nous aimerions que les réactions viennent de l'extérieur, et que la formule courrier-réponse concerne ainsi plus souvent les projets d'architecture eux-même.

Ce silence de notre part, surtout pour Mottini (puisque Porro ne monologue pas tout à fait) laisse aussi non énoncé le pourquoi de ces publications. Indiquons cependant que :

– Ricardo PORRO a construit l'école d'art et l'école de dame de La Havane en 1963. Son histoire, assez chargée, l'a amené à comtruire dix ans après le bâtiment que nous présentons ici, le plus caricaturalement éloigné des premiers en tant que commande sociale. En France depuis 1966, il n'a encore rien pu y construire !!!

– Patrice MOTTINI, diplômé d'UP8 Beaux-Arts est un des rares architectes de la dite « quatrième génération » (AA n. 178) à avoir réalisé autre chose que des maisons individuelles privées.





FIG 119 : Dessin de la figuration d'une main comme chapiteau n'ayant pas été construite. Source : Revue *AMC*, avril 1975.

conception et de construction, l'emploi des matériaux pour leur signification ou encore les rapports avec le maître d'ouvrage. Mettant tout d'abord l'accent sur le fait que « les deux fonctions musée-bureaux établissent entre eux un rapport trouble » qui leur semble montrer le souhait de Robert Altman d' « estomper l'image d'une fonction économique dominante par le renvoi à une présence culturelle », il est question ensuite de la signification de l'utilisation de l'aluminium anodisé doré qui à l'extérieur représentent les doigts du géant et est utilisé pour les verrières de la galerie. Ce bâtiment porterait un discours sur la modernité puisque « l'or alchimique devient de l'aluminium et du verre miroir doré comme à la Défense » mais selon l'architecte, le rapport à la modernité se situe dans le fait qu'il utilise la matière pour sa figuration et non pour la matière elle-même : « ce qui m'intéresse, c'est le côté intellectuel, ce n'est pas tellement la matière en tant que telle qu'on peut employer » [FIG 120].

La seconde préoccupation de Jacques Lucan, d'Edith et Olivier Girard est le traitement intérieur de l'espace ainsi que son usage. Ils pointent du doigt les réticences de Robert Altman quant à des éléments trop expressifs ou encore quant à leur coût trop élevé. En effet, alors que la notion de l'or extérieure devait se retrouver à l'intérieur sous la forme d'une pluie d'or avec les éléments d'aluminium galvanisés, cela ne s'est pas fait D'autre part, les trois doigts gigantesques se retrouvaient à l'intérieur de cet espace sous la forme d'une main au bout d'une colonne qui ne s'est pas réalisée non plus. Enfin, les éléments d'aluminium suspendus devaient bouger, or, ils ont été fixés. [FIG 118 et 119]

La troisième critique de Lucan et les époux Girard est que l'oeuvre de certains artistes peut apparaître comme secondaire par rapport à l'objet architectural qui est une oeuvre plastique, « à la fois architecturale et sculpturale » et que souvent l'espace des musées est insignifiant afin de mettre en valeur les oeuvres d'art exposées. En effet, le bâtiment qui devait être au départ un lieu d'exposition d'oeuvres surréalistes et devenu un centre d'art contemporain se veut à l'opposé d'un espace neutre puisque Porro a fait « une oeuvre complète et totale dans tous ses détails » c'est-à-dire que l'intervention de l'architecte se ressent à tous les niveaux. Reconnaissant que le Guggenheim de Wright l'a énormément influencé, il déplore avoir du se plier à ce que les oeuvres occupent pour le moment le hall d'entrée alors qu'il n'était pas prévu comme lieu d'exposition. Dans cet espace central très complexe [FIG 121]était prévue une inscription sur les marches de l'escalier des vers d'un poème de Gherasim Luca intitulé « La maison d'yeux » afin de donner la clé de la compréhension de la signification en architecture et les autres espaces étaient réservés à l'exposition des oeuvres d'art. Le bâtiment devait porter le contenu littéraire surréaliste associé aux oeuvres de « Lam, Max Ernst, Matta, Brauner». Malheureusement, le fils de Robert Altman, devenu directeur du centre, n'a pas désiré exposer ce poème puisque son projet était d'exposer des oeuvres d'art conceptuel. Ricardo Porro considère que son bâtiment est conçu pour des oeuvres qui ont des charges poétiques fortes comme Baldung Grien, Patinir ou encore Bacon. et ce problème n'existe pas pour des « espaces fous » comme « au *Campidoglio* de Michel-Ange ni aux thermes de Dioclétien où se trouve un musée de sculptures » puisque bâtiments et oeuvres sont en symbiose.

Enfin, Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard remettent en cause l'organicité du Centre d'Art qui selon eux n'est pas la même que celle des écoles d'Art de La Havane, « l'espace sculptural étant





FIG 120 : Sculptures de Ricardo Porro Éléments métalliques de couleur dorée. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 121 : Vue depuis le hall d'entrée. Source :Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



FIG 122 : Photographie du site. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

entièrement ramené à l'espace architectural du projet par le Té et l'équerre ». Ils posent la question de savoir si cela est du « aux contraintes de construction ou aux contraintes liées au fait que l'architecte serait à distance, qu'il y aurait un architecte opérationnel » en émettant l'hypothèse qu'à l'école d'art, l'intervention de Porro était « moins divisée par rapport aux autres niveaux d'intervention dans la construction ». En effet, pour les Écoles d'Art, Ricardo Porro avait son bureau sur place. Beaucoup de détails se dessinaient sur le chantier alors que pour le Centre d'Art, « dans un pays aussi technifié » selon Porro, « il faut préciser les choses avant ».

Ricardo Porro admet qu'il y a eu « un débordement assez baroque » dans le bâtiment et montre sa reconnaissance envers Robert Almann « qui a pris un risque pour le faire » et qui « a du se battre contre certains officiels de la ville qui ne le voulaient pas ». Même si quelques-uns l'ont appuyé, « une grande partie de la population le déteste », pire elle le considère « comme une violation de l'endroit » [FIG 122] mais « comme il est apprécié par les touristes et rapporte de l'argent, ils commencent à changer d'avis ». L'inauguration du bâtiment coïncide avec l'arrivée de Ricardo Porro comme enseignant à UP6.

VI Une année blanche : UP6

Ricardo Porro intègre l'UP6 pour trois semestres[361] seulement. Une année blanche à la fois pour lui et pour Amine Kabbaj qui quitte l'IAUS de Strasbourg en mars 1975 pour UP6 afin de suivre son maître. Voici ce qu'il pense de cette époque et de la situation de Ricardo Porro :

> C'était encore la suite de Mai 68 où on reprochait à Ricardo Porro d'être toujours dans un formalisme architectural et non dans le mouvement progressiste de l'époque… On le traitait de réactionnaire. Il avait ''un enseignement plus académique tout en étant visionnaire dans une approche esthétique liée à quelque chose de plus profond, à l'histoire et à la continuité d'une volonté de faire de l'architecte un être humaniste et créatif dans la volonté du confort architectural et de l'insertion d'un mode de vie reprenant les valeurs de la famille et de la communauté[362].

L'enseignant et architecte Fernando Montès comme Ricardo Porro rejoint UP6[363]. Avec Roland Castro dont Porro avance que celui-ci suit « une philosophie de Club Méditérranée »[364], Michel Vernes et Gilles Olive, Montès forme un atelier[365] que suit Patrice Goulet qui en sortira diplômé en 1978 et dont le mémoire porte sur l'architecte américain Frank Lloyd Wright. Ricardo Porro est isolé à UP6 et monte

---

[361] Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure de cette thèse d'un entretien mené par Patrice Goulet le 26 mars 1979.

[362] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteur d'Amine Kabaj.

[363] Voir à ce sujet archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

[364] Voir à ce sujet en annexe la retranscription faite par l'auteur du treizième entretien de Patrice Goulet le 26 mars 1979. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[365] Voir à ce sujet les archives d'UP6. Archives nationales. côte 20110268/6.

un atelier seul[366]. À l'occasion d'un entretien mené par Goulet en 1979, il avance qu'UP6 était « l'endroit le plus diabolique qu'il n'avait jamais vu de sa vie » et que son expérience y avait été la plus détestable ». Il fait abstraction de « quelques camarades » avec qui il s'est bien entendu. Ce qu'il confie à Goulet s'explique par le fait qu'il ne peut, à cette époque, véritablement gérer un atelier compte tenu des perturbations et de l'atmosphère qui règnent dans l'UP mais également du fait de la conception des projets qui n'aboutissent suite à d'interminables discussions, ce qu'il regrette[367]. Considérant que « les événements de 1968 ont permis d'un côté une ouverture mais que d'un autre côté ils ont substitué la sociologie à la culture… », ce serait « un bombardement culturel » organisé selon lui, « d'une façon extrêmement cruelle » à tel point qu'il avance : « J'ai demandé au Ministère qu'on m'envoie dans une école calme, où même le journal *Le Monde* n'arrive pas ».

Il faut sans doute chercher dans l'histoire de cette UP pour comprendre ce qu'il a pu y vivre. Selon Jean-Pierre Le Dantec, Malraux avait laissé chaque école créer son modèle, « ce qui avait permis à certaines UP de continuer le système des Ateliers »[368]. UP6 créée grâce à l'appui de Candilis expérimente de nouvelles manières d'enseigner. Le Comité d'Action la dirige en organisant des assemblées générales continuelles, recrute les enseignants en fonction du programme en cours d'élaboration et « cherche des gens qui soient à la fois des enseignants compétents mais aussi des personnes très contestataires [369]». À partir de 1976, un enseignement de projet d'architecture est enfin à peu près mis au point par de jeunes architectes et prend exemple sur *The Architectural Association* à Londres. Il y a un côté très expérimental qui va progressivement se normaliser. Cependant, UP6 pose un problème à l'Etat puisqu'elle se trouve au centre de Paris à ce moment-là, dans le bâtiment des Beaux Arts. Il y a constamment des grèves, des mouvements divers et cela déborde sur la rue. Une tension à l'intérieur de l'école apparaît entre ceux qui veulent faire un enseignement de projet structuré et d'autres, soutenus plutôt par les enseignants de sociologie qui ont plus ou moins le pouvoir dans l'École à ce moment-là[370]. On est tout près d'une scission mais le gouvernement met tout le monde d'accord en déménageant UP6 pendant l'été, des Beaux Arts à la rue de Flandres. C'est à ce moment-là que Porro la quitte.

Dans les archives d'UP6, il ne reste qu'un seul document daté de juin 1972 qui montre que Ricardo Porro base son enseignement d'urbanisme à UP6 sur une grille d'équipements issue de

---

366 Voir à ce sujet les archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

367 Voir à ce sujet en annexe la retranscription de l'entretien mené par Patrice Goulet le 26 mars 1979.

368 Jean-Pierre Le Dantec, « Naissance d'une école, UP6, La Villette, et maintenant ? », *Le K : revue étudiante de l'école de la Villette* - UP6 n°5, octobre 2014. Les citations suivantes sont issues de la m^me source.

369 *Id.*

370 Voir à ce sujet Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 68*, *op.cit.*

l'Agence d'Urbanisme pour l'Agglomération strasbourgeoise[371]. Cette grille détermine les mètres carrés nécessaires pour les équipements publics, de commerces, d'écoles, de centres médicaux, sportifs et sociaux et enfin d'espaces verts par rapport au nombre d'habitants, c'est-à-dire pour 500 habitants au minimum jusqu'à 100000 habitants. Ce document est une base d'appui quant à l'application du concept d'unité de voisinage, concept moderne que les étudiants de Ricardo Porro interprètent à l'occasion de leurs projets en atelier. Il constitue également un pré-requis afin d'élaborer un programme.

Cette année quasiment blanche, comme le pense Amine Kabaj, est aussi l'occasion pour Ricardo Porro de participer à des concours importants en abolissant les frontières entre son enseignement et les concours auxquels Amine Kabbaj, Jean Robein et Jean-François Déchoux, tous trois étudiants de Strasbourg participent activement comme celui organisé par L'APUR en 1975, un concours d'idées pour l'aménagement des terrains des anciens abattoirs du secteur de La Villette[372] [FIG 123, 124,125]. La Villette doit devenir un domaine ouvert aux parisiens et à la vie publique après la fermeture de ses abattoirs en 1974[373]. L'ensemble monumental de Claude Nicolas Ledoux, la grande halle de l'ancien marché aux bestiaux, la place de la Fontaine rendue aux piétons et les deux pavillons du Second Empire consacrés au théâtre, à la musique et au cinéma seront sauvegardés. Un parc de 15 hectares s'étalant autour des canaux sera créé. Face à l'entrée principale la grande salle (156 000 mètres carrés de plancher) accueillerait diverses manifestations culturelles ou sportives. Au sous-sol, quatre mille places de stationnement peuvent être aménagées. Dans un article du 18 juin 1975, le journal *Le Monde* précise qu'un quartier nouveau est prévu sur une superficie de 31 hectares et dont la hauteur des constructions ne doit pas dépasser huit étages avec « des exceptions à caractère ponctuel de douze étages » et que « 50 000 mètres carrés sont réservés aux équipements sociaux, scolaires et sportifs, 6 hectares aux activités industrielles, 50 000 mètres carrés aux bureaux. Il n'est pas prévu de centre commercial important[374] ». Ricardo Porro et son équipe d'étudiants traitent les équipements publics comme des points forts sur le site qui dialoguent avec la Rotonde de Ledoux, architecte à qui Ricardo Porro donne une grande importance dans son Histoire de l'Architecture[375]. Une unité de voisinage est créée qui

---

371 Voir à ce sujet les archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

372 1975-1978 : Lancement d'études et projets sur le devenir du secteur de la Villette. Que faire de cette friche industrielle ? Jean Sérignan, directeur général de la SEMVI (Société d'économie mixte de la Villette), propose en 1975 un programme de reconversion du site en un vaste parc urbain. En 1977, le président de la République, Valéry Giscard d'Estaing demande une étude pour la réalisation d'un musée des sciences et de l'industrie ainsi que pour l'aménagement du parc. La Grande halle est inscrite à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1979 Jusqu'en 1981, La Villette est en déshérence, elle accueille le Pavillon de Paris où jouerons entre autres les Rolling Stones, des fêtes foraines, un skatepark, etc. https://lavillette.com/page/histoire-et-patrimoine-de-la-villette_a199/1

373 Voir à ce sujet le dossier de l'APUR.

374 https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/06/18/l-amenagement-de-la-villette-un-grand-parc-dans-un-quartier-nouveau_3100451_1819218.html

375 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet le 2 décembre 1978 et retranscrit en annexe par l'auteure au sujet de Claude-Nicolas Ledoux. Goulet/Porro, Tome III.

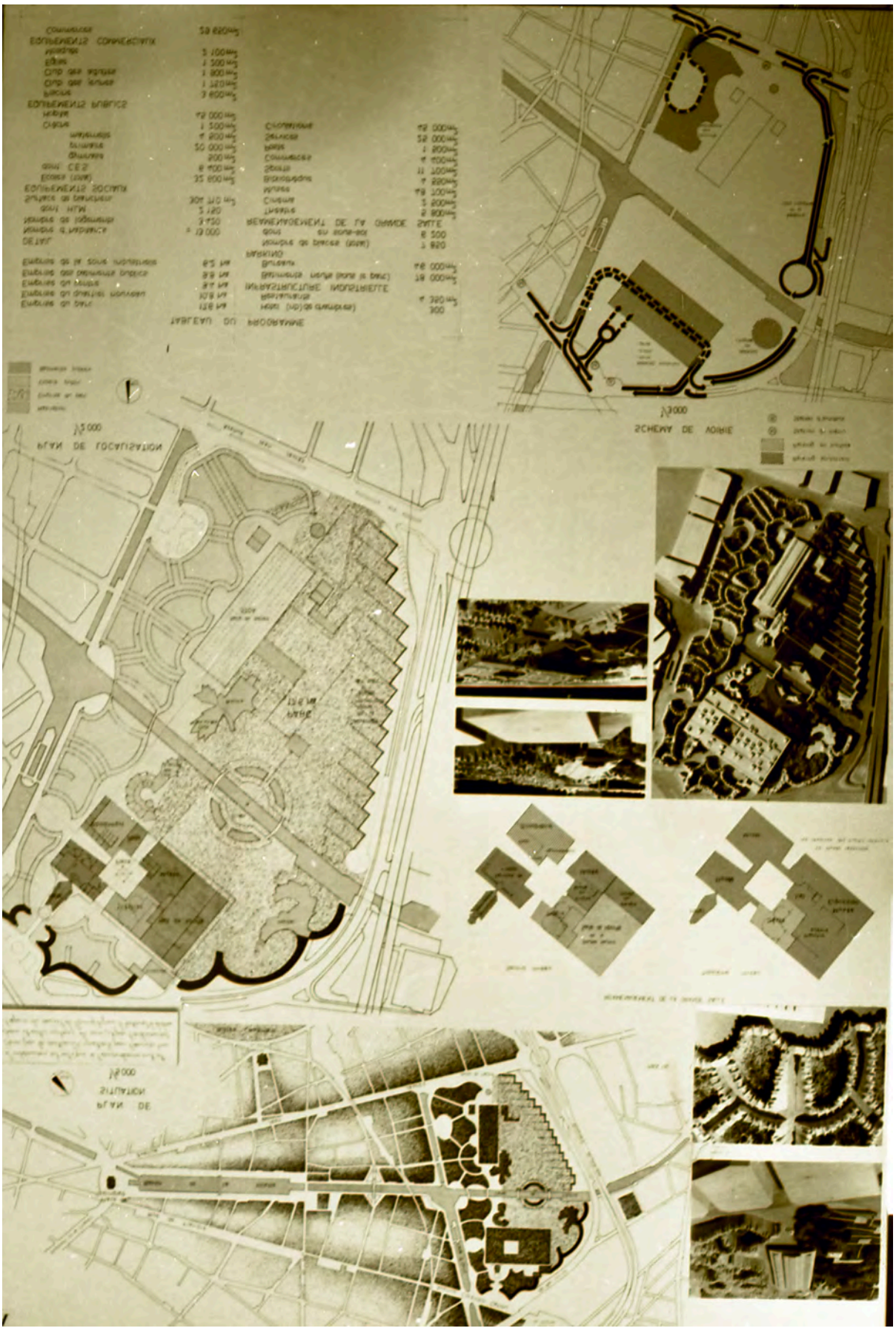


FIG 123 : Planche du concours. Plan masse, photographie de maquette, agrandissement sur une unité de vie. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj.

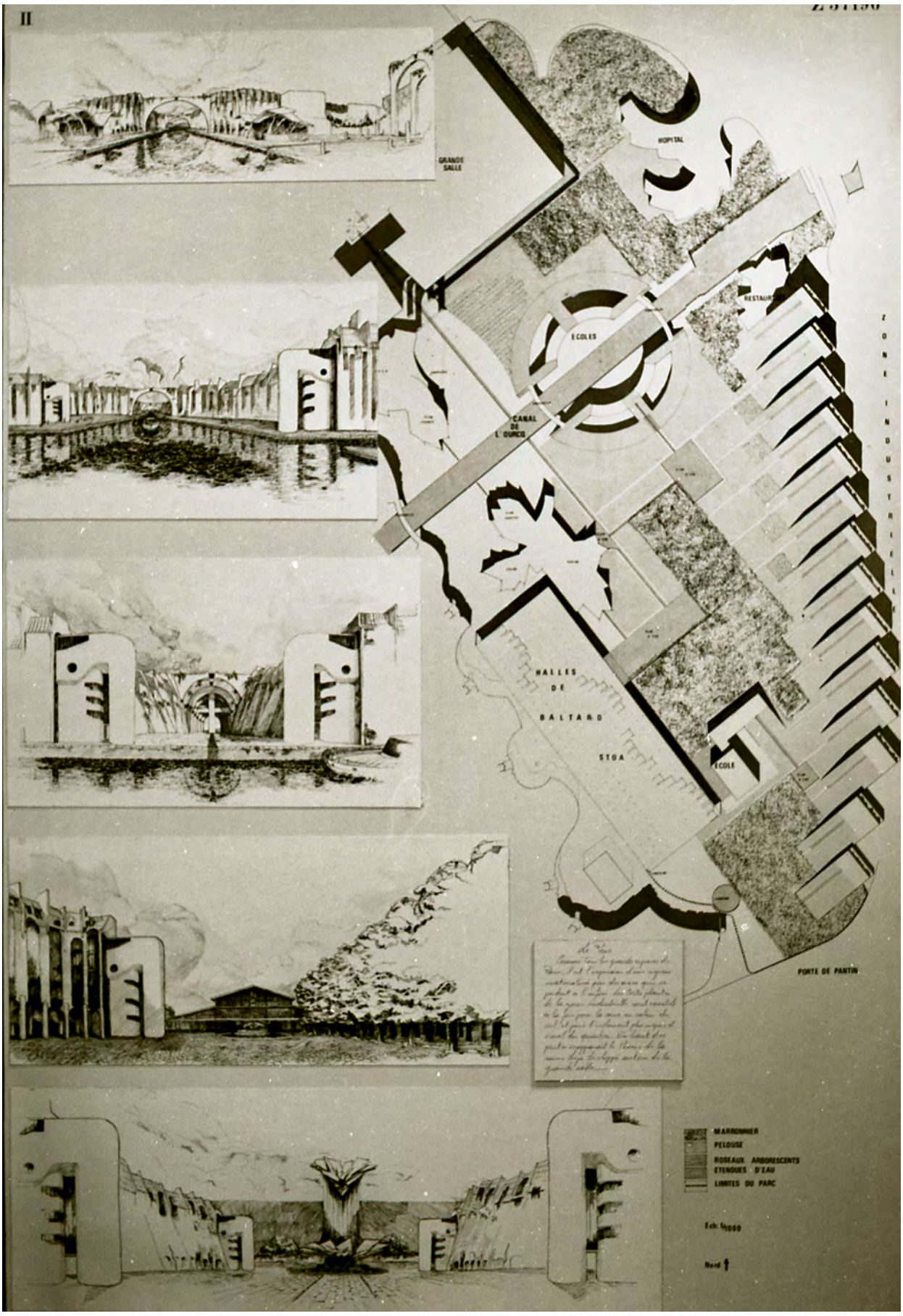


FIG 124 : Planche de concours. Plan masse. Perspectives à main levée. Source : Archives d'Amine Kabaj.

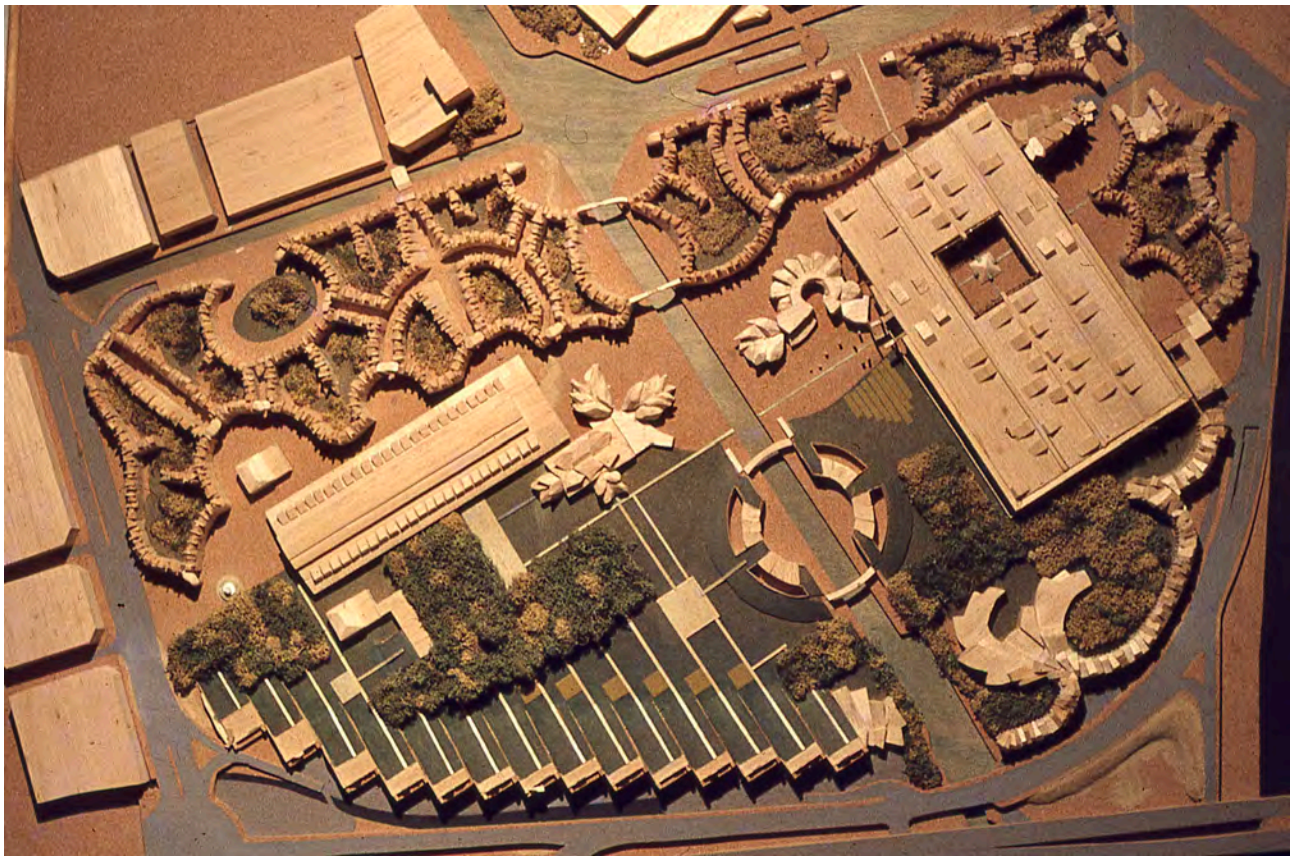


FIG 125 : Maquette du projet d'urbanisme. Source : Archives d'Amine Kabaj.

Ricardo Porro

Anamorfosi architettonica

La distribuzione delle varie componenti spaziali è stata realizzata sulla base di criteri di funzionamento ottimale. A nord-est, poniamo le industrie che fungono da schermo visuale e sonoro. La tecnica di copertura di questi locali permette di considerare la quasi totalità della zona industriale come spazio verde. Verde anche tutto lo spazio compreso fra la Porte de Pantin e il padiglione principale, fra la *halle* di Baltard e i primi contrafforti della zona industriale. L'ovest è riservato alle abitazioni e assicura il legame con i quartieri circostanti. In questa zona, proponiamo un'urbanistica di comunicazione organizzata a partire da un'unità di base di circa 1000-1200 abitanti: l'unità di vita. Questa divisione favorisce i rapporti di vicinato tramite attività comunitarie rese possibili dal raggruppamento di certe funzioni.

La sistemazione del padiglione principale è la ricerca di una visione cosmica del mondo. Sulla piazza centrale, quadrata, s'innalza una piramide, figura simbolica del centro del mondo da cui sgorgano i quattro fiumi. Le facciate interne della piazza sono ricoperte da una struttura in alluminio dorato, formata da elementi lineari verticali e mobili. Questa decorazione è la rappresentazione di una energia dorata, di pioggia d'oro, l'oro come conoscenza e cultura. Le facciate esterne sono realizzate seguendo gli stessi criteri, dando così alle costruzioni l'aspetto di un tesoro. Verso il parco, la strada interna si apre sui propilei in rovina, transizione romantica che ci conduce alle costruzioni del centro concepite come grandi uccelli, volatili giganteschi sul punto di spiccare il volo. Uccelli-presagio. Messaggeri del cielo. Intermediari fra il cielo e la terra. Legame fra il padiglione principale, centro del mondo che racchiude il tesoro della cultura, e la grande *halle*, simbolo del funzionalismo ereditato da un secolo ormai trascorso.

Gli edifici che circondano il padiglione di Baltard sono disposti in modo da disegnare il profilo di una donna incinta, immagine della città-madre.

Anamorfosi architettonica in una proposta che prende in considerazione i problemi di questa seconda metà del secolo. Una volta garantito il buon funzionamento del progetto, perché non permettere che la poesia invada l'urbanistica e l'architettura?

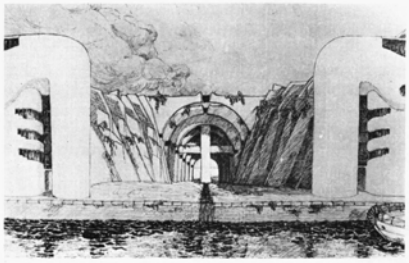
Architectural anamorphosis

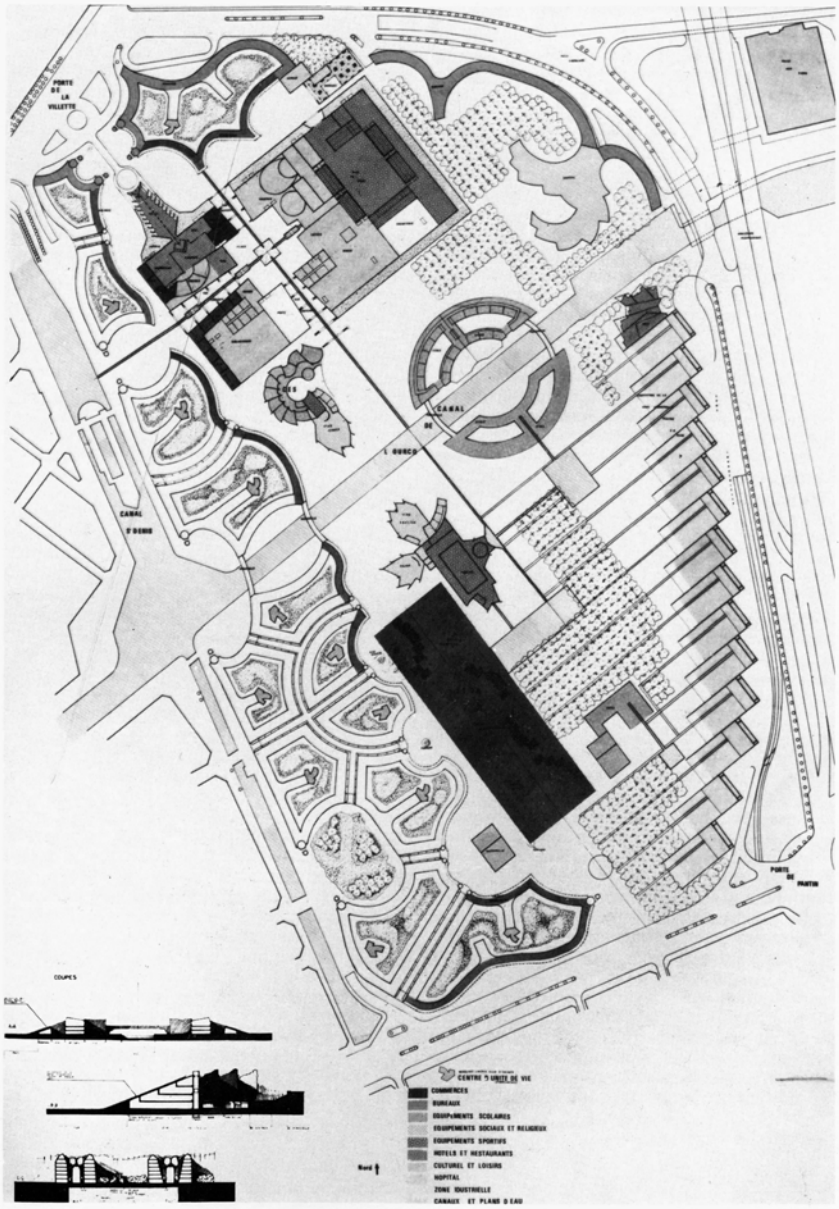
The layout of the different components of the area is based on the criteria of optimum functioning. To the North-East we have placed the industries which act as a visual and phonic wall. Our treatment of the covering of these areas allows us to consider almost the whole of this space as a green belt. Likewise the whole space between the Porte de Pantin and the great hall, between the market of Baltard, the first "outcroppings" of the industrial district.

The West is set aside for dwellings and ensures communication with the surrounding districts. In this zone, we propose an urban structure of communication whose organisation is firstly based on a unit from one thousand to one thousand two hundred inhabitants: the unit of the street. This division fosters neighbourhood relationships through community activities, rendered possible by the reordering of certain functions.

The arrangement of the great hall is an attempt to seek a cosmic vision of the world. In the central square a pyramid will be erected, the symbol of the centre of the world from which gush out the four rivers. The facades on the interior of the square are covered with a gilded aluminium structure, composed of vertical and mobile linear elements. This embellishment is the representation of a gilded energy, of a shower of gold, of gold as knowledge and culture. The outer facades are to receive the same treatment, giving the buildings the appearance of a precious treasure. Towards the park the inner street opens on to ruined gateways, a romantic transition which leads us up to the buildings in the centre treated as huge birds, gigantic flying creatures about to take wing. Birds of presage. Winged messengers, mediating between heaven and earth. A link between the great hall, the centre of the world and enclosing the treasure of the great market, symbol of functionalism as the inheritor of a bygone century.

The buildings bordering the pavilion of Baltard are set out so as to draw the silhouette of a pregnant woman, the image of the mother-town. An architectural anamorphosis in an architectural project which takes account of the problems of this second half of the century. Once the proper functioning of the project has been seen to, why not allow poetry to overwhelm the planning and architecture?





121

FIG 126 : Article intitulé « *Anamorfosi architettonica* » p. 121. Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976. Source : Revue n°13, 1976, pp. 121-122.

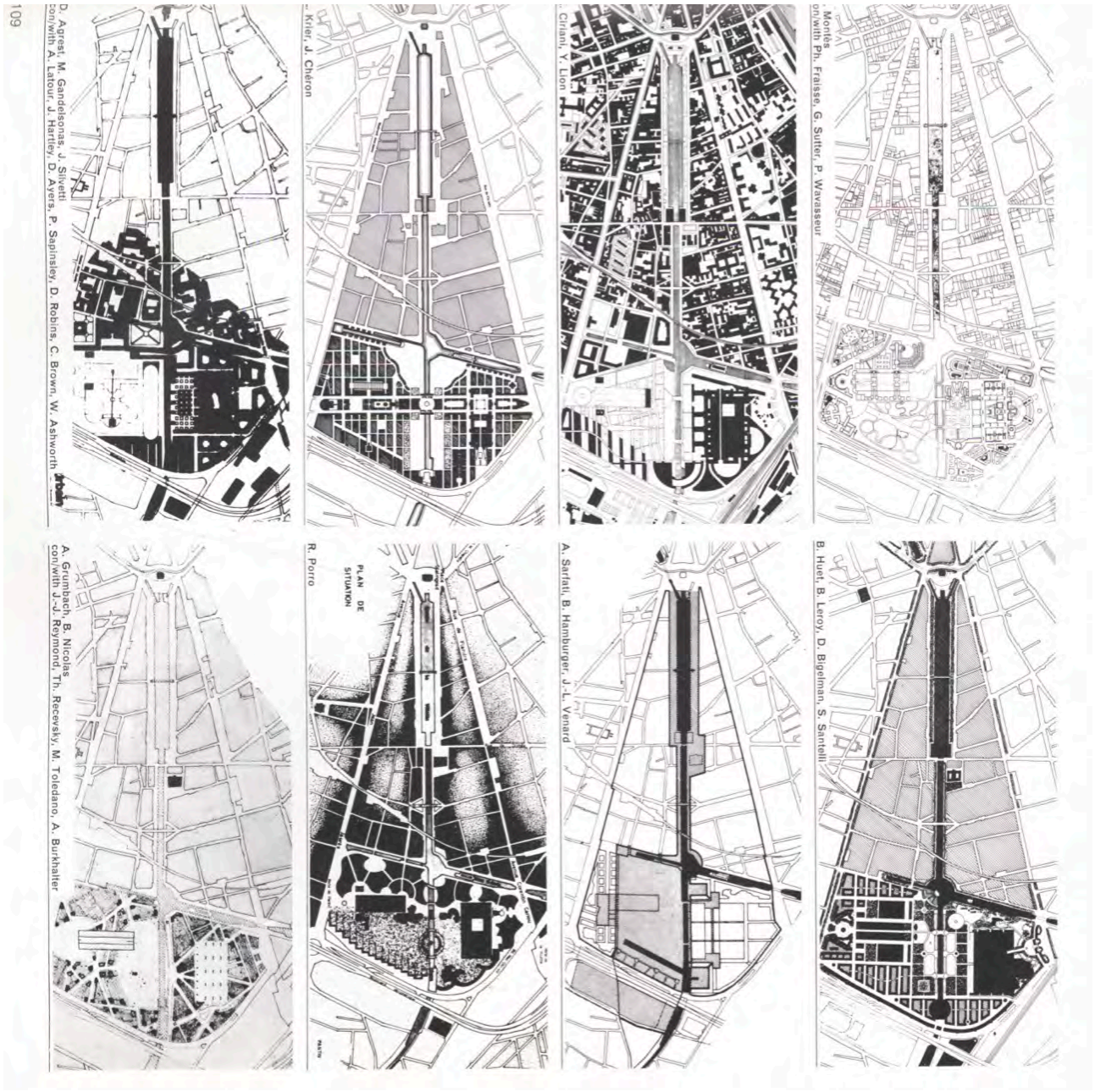


FIG 127 : Présentation des différentes réponses au concours d'urbanisme. Celui de Porro le second en bas en partant de la gauche. Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976, p.109.

qui comprend les logements, les écoles et les commerces [FIG 122] et qui respecte la grille d'équipements conçue par l'Agence d'Urbanisme pour l'Agglomération strasbourgeoise. Cette unité de voisinage est composée d'îlots, ce que Ricardo Porro nomme de petites « unités de vie », reliés entre eux par des entrées accessibles par de petites places. Des ponts piétonniers relient les deux rives du canal d'une unité de vie à l'autre. Il n'y a pas de respect d'une typologie quelconque au niveau de l'habitat par contre si l'on considère l'unité de voisinage comme un modèle, il est ici réinterprété en idéalisant l'urbanisme de Venise avec ses paroisses, ses places, déterminantes pour la structure de ses quartiers.

La Revue *Lotus International* présente en 1976[376] les projets rendus dont celui de Ricardo Porro [FIG 126,127, 128]. L'article intitulé « Anamorphose architectonique » précise la teneur du projet et montre la répartition choisie par Porro et ses étudiants des différentes composantes spatiales, créée sur la base de critères de fonctionnement optimal. Au nord-est, Ricardo Porro place les industries « qui font office d'écran visuel et sonore et dont la technique de couverture permet de considérer la quasi-totalité de la zone industrielle comme espace vert ». Les espaces entre la porte de Pantin et le pavillon principal entre la Halle de Baltard et les premiers contreforts de la zone industrielle le sont également . L'ouest est réservé aux logements et assure les liaisons avec les quartiers environnants. Ricardo Porro avance : « Dans ce territoire, nous proposons un urbanisme de communication organisé à partir d'une unité de base d'environ 1000-1200 habitants : l'unité de vie ». Cette division favorise les relations de bon voisinage grâce à des activités communautaires rendues possibles par le regroupement de certaines fonctions.

Ricardo Porro insiste ensuite sur le caractère symbolique du projet : « L'aménagement du pavillon principal est la recherche d'une vision cosmique du monde ». Sur la place centrale, carrée, il propose l'élévation d'une pyramide, « figure symbolique du centre du monde d'où découlent les quatre fleuves » et de recouvrir les façades intérieures de la place d'une structure en aluminium doré, composée d'éléments linéaires verticaux et mobiles. Cette décoration est la représentation d'une énergie dorée, d'une pluie dorée, de l'or comme savoir et culture – on pense ici aux références culturelles employées dans son centre d'art à Vaduz . Il imagine des façades extérieures réalisées selon les mêmes critères, donnant ainsi aux bâtiments l'apparence d'un trésor et vers le parc, une route intérieure qui s'ouvre sur les propylées en ruine :

> Une transition romantique qui conduit aux bâtiments du centre conçus comme de grands oiseaux, des oiseaux gigantesques sur le point de prendre leur envol, messagers du ciel, intermédiaires entre ciel et terre, lien entre le pavillon principal, centre du monde qui renferme le trésor de la culture, et la grande Halle, symbole du fonctionnalisme hérité d'un siècle désormais révolu[377].

---

376 Ricardo Porro, « Anamorphose architectonique », Revue *Lotus International* n°13 de 1976. Source : Revue n°13, 1976, p. 121.

377 *Id.*

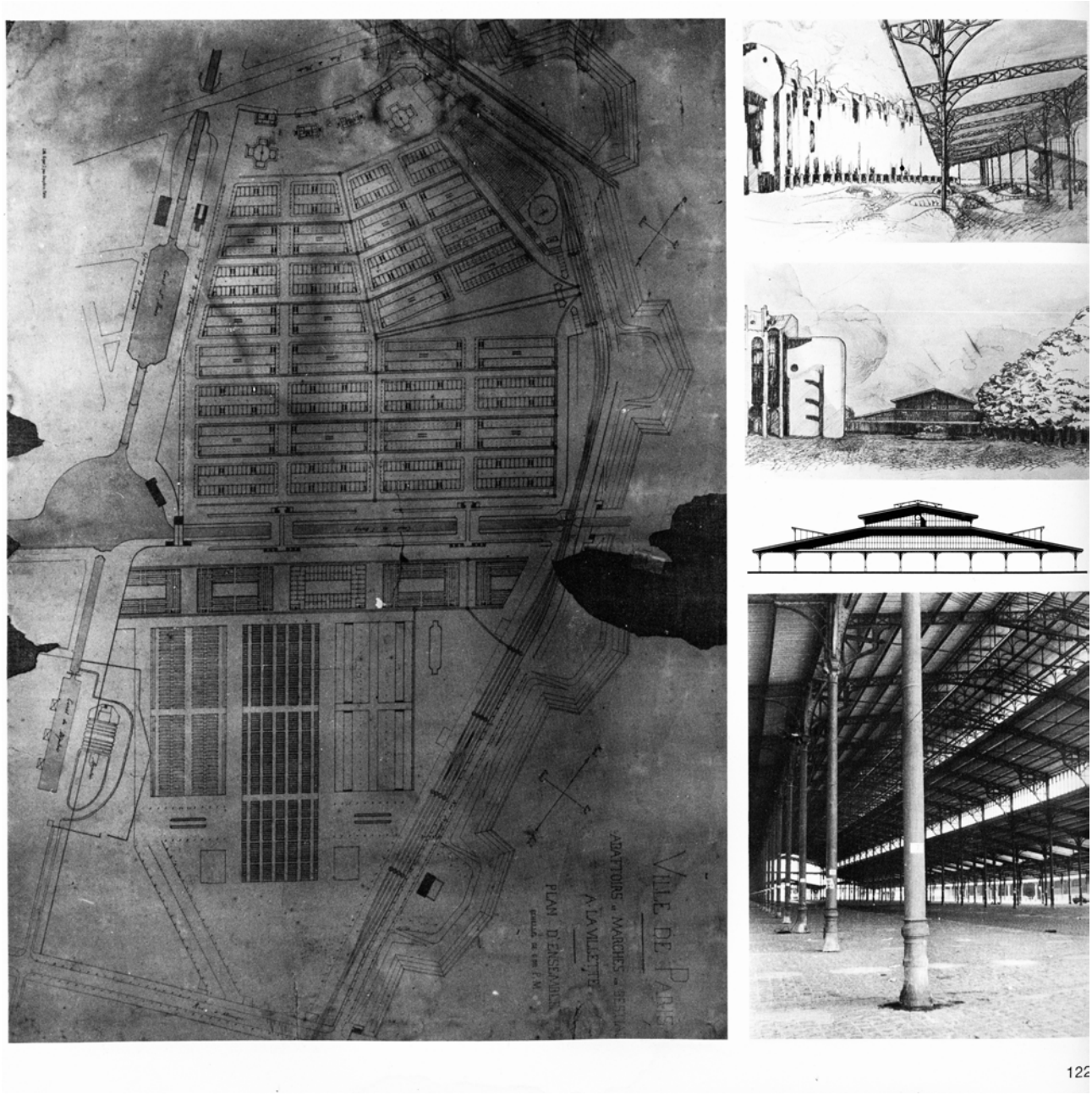
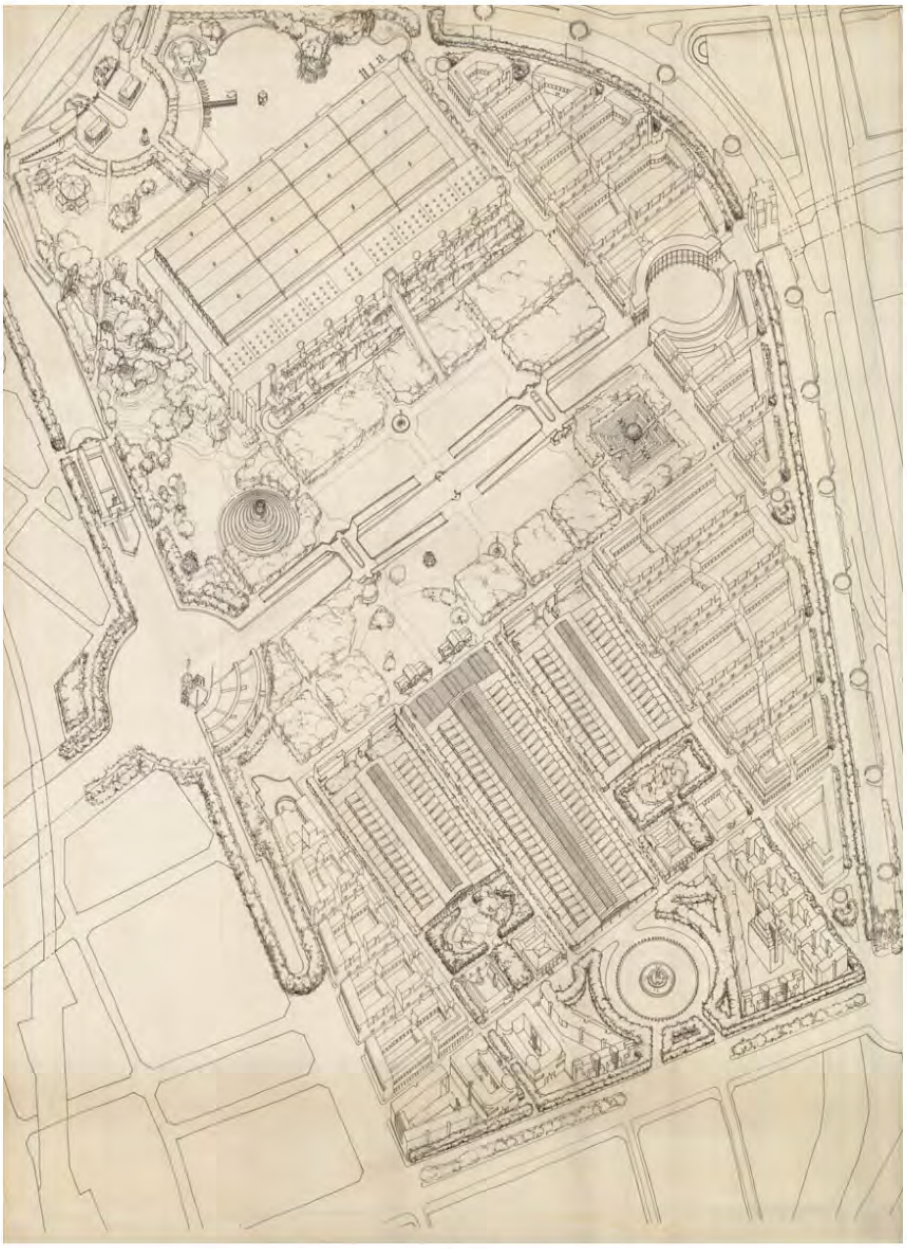


FIG 128 : Ricardo Porro, « Anamorphose architectonique ». Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976, p. 121.



1976. Concours pour l'aménagement du secteur de la Villette, Paris 19e
Bernard Huet, David Bigelman, Bernard Le Roy et Serge Santelli
Axonométrie

Le projet reçoit le 3e prix pour la conception du parc et des espaces verts.
Autour d'un grand jardin central le long du canal et dans le respect des principales structures existantes, le quartier est conçu comme un manifeste urbain. Des séries de rues conventionnelles avec gabarits et alignements sont ainsi créées dans l'esprit des extensions d'Amsterdam par Hendrik Petrus Berlage (Amsterdam Sud, 1917-1925).

120,3 x 81 cm
Encre sur calque
© Fonds Bernard Huet. SIAF/Cité de l'architecture & du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle

FIG 129 : Proposition de Bernard Huet, David Bigelman, Bernard Leroy et Serge Santelli. Source : @Fonds Bernard Huet. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XX^{e} siècle.

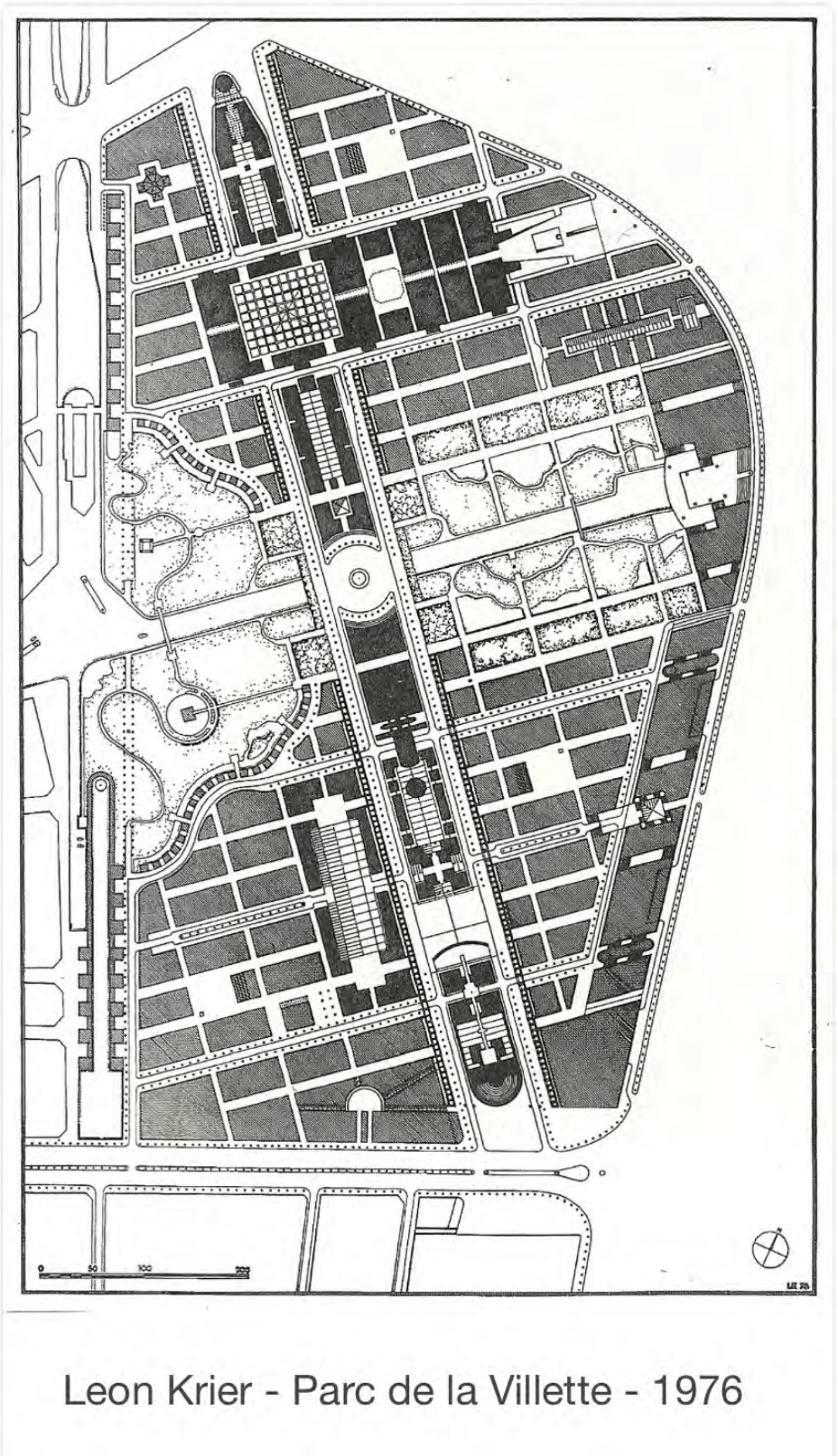


FIG 130 : Projet de concours de Leon Krier pour l'aménagement des terrains des anciens abattoirs de La Villette (1976), ParisSource : Jacques Lucan, « Langage de la critique, critique du langage », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* [En ligne], 24/25 | 2009, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 09 septembre 2025. URL : http://journals.openedition.org/crau/309 ; DOI : https://doi.org/10.4000/crau.309

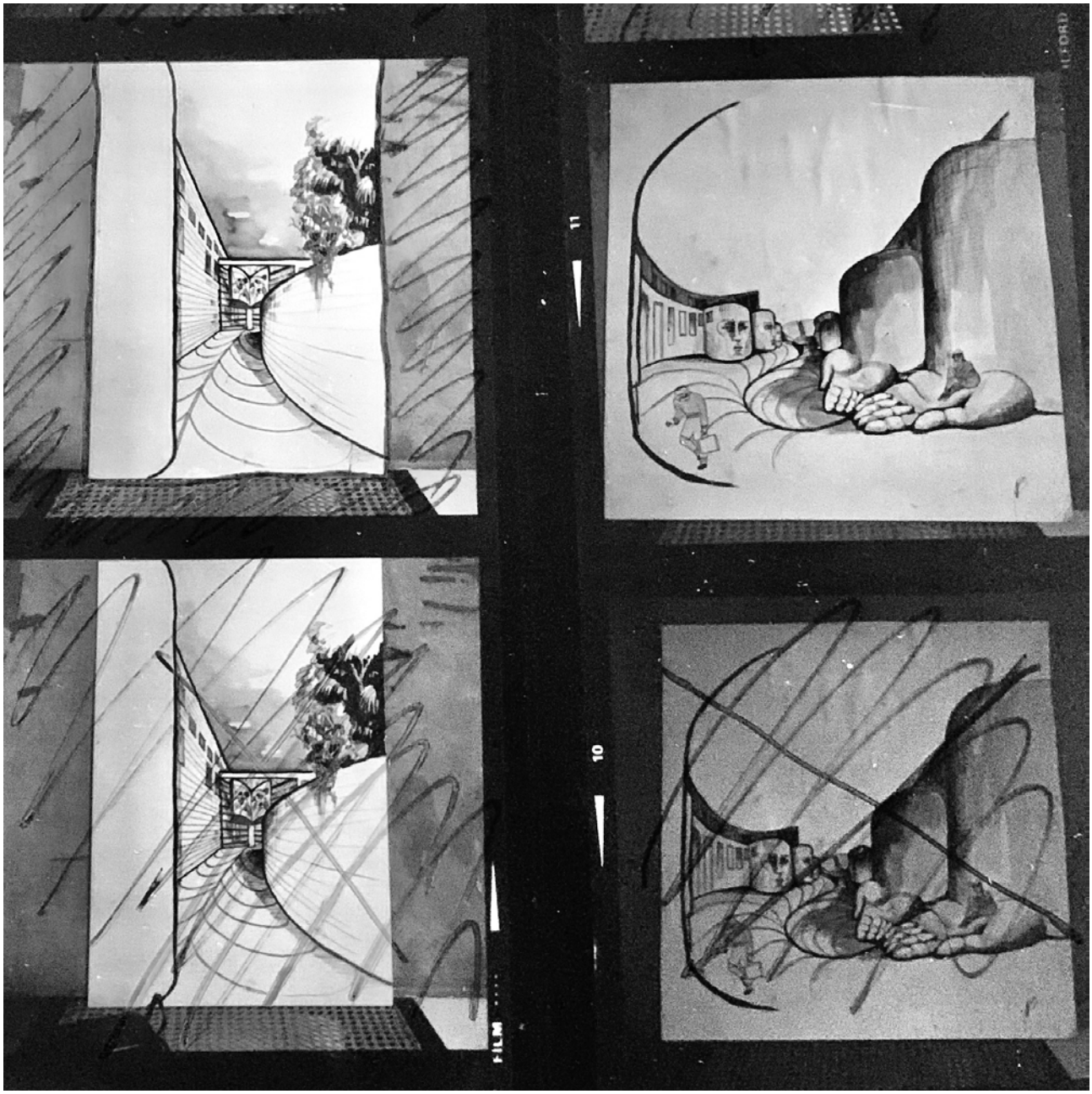


FIG 131 : Planche contact présentant les perspectives du projet de concours pour l'école Gonzalo à Marne La Vallée. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

Il dispose les bâtiments entourant le pavillon Baltard « de manière à dessiner le profil d'une femme enceinte, image de la ville mère. Anamorphose architecturale dans une proposition qui prend en considération les problèmes de cette seconde moitié du siècle ». Et en conclusion, il avance « Une fois le bon fonctionnement du projet assuré, pourquoi ne pas laisser la poésie envahir l'urbanisme et l'architecture ? ».

Pour Serge Goldberg, ancien président de l'Établissement public du Parc de la Villette, le projet de Ricardo Porro était le seul qui présentait un réel intérêt. David Bigelman, étudiant de Ricardo Porro à La Havane, enseignant à UP8 aux côtés de Bernard Huet – on imagine très bien ce que cela a pu représenter pour Ricardo Porro à cette époque qui ne se cachait pas sur le fait qu'il n'appréciait pas Bernard Huet – répond au concours aux côtés d'Huet, Bernard Leroy et Serge Santelli. Leur projet reçoit le troisième prix [FIG 129]. Dans l'esprit des extensions d'Amsterdam par Berlage, Huet et son groupe propose des séries de rues conventionnelles avec gabarits et alignements. C'est le projet de Léon Krier qui est choisi [FIG 130].

Dans le même temps, Ricardo Porro répond à un concours privé, celui de l'école Gonzalo à Marne La Vallée avec Amine Kabaj, Jean-Claude Léonard, Pierre Jung et Gérard Faivre [FIG 131,132]. Les étudiants sont très proches de leur professeur, tant et si bien qu'ils gardent souvent et habitent son atelier l'été quand celui-ci part en vacances. Ricardo Porro vient de perdre son jeune fils. également son désarroi à la mort de son fils, Gonzalo en 1975 à qui le projet de l'école Gonzalo à Marne La Vallée est dédié et dont Ricardo Porro espère tant. Lors d'un entretien mené par Patrice Goulet en 1979[378][FIG 133], Ricardo Porro relate les moments de conception du projet de l'école Gonzalo de Marne La Vallée qui aurait porté le nom de son fils si elle avait été construite. La ville nouvelle lui donne l'opportunité d'entrer dans un concours privé en 1975 aux côtés de cinq autres architectes – parmi lesquels Georges-Henri Pingusson – pour le groupe scolaire Beauregard dans un quartier de la ville, dont le programme est complexe avec des demandes très importantes et un budget moindre. Ricardo Porro avance qu'il déploie des efforts considérables afin de surmonter les difficultés. Un ingénieur, Gilles Olive et un bureau d'études Ove Arup travaillent intensément pour que le projet soit adapté aux demandes économiques de la ville nouvelle. Aidé d'Amine Kabaj, de Jena-Claude Léonard, de Pierre Jung et de Gérard Faivre, Porro propose une construction économique en parpaing coloré de rose pâle. Les sculptures proposées de têtes sur la place centrale sont fondues en béton avec le même moule, la toiture en bois avec des grandeurs et des inclinaisons typifiées, les sols colorés en rose. À l'entrée de l'école, il propose une sculpture sous la forme d'un livre ouvert que Ricardo Porro pense concevoir, un *double* d'Albert Bitran – c'est de cette façon que celui-ci nomme ses tableaux, qui fait l'abstraction d'un livre d'images. Le projet que le jury trouve conventionnel n'est pas choisi ce qui n'étonne pas Ricardo Porro. Son opinion est sans appel : « Triste France de la petite bourgeoisie ». Cette école primaire est en effet pour lui une grande opportunité dont le thème lui permet de dire quelque chose de très fort et très

[378] Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet en 1979. Goulet/Porro, Tome III. Et aussi Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* , Dossier L'enfant et son espace. n°204, Septembre 1979, pp.58-60



FIG 132 : Maquette du projet de concours pour l'école Gonzalo à Marne La Vallée. Source : Archives du FRAC Orléans. Fonds Ricardo Porro.

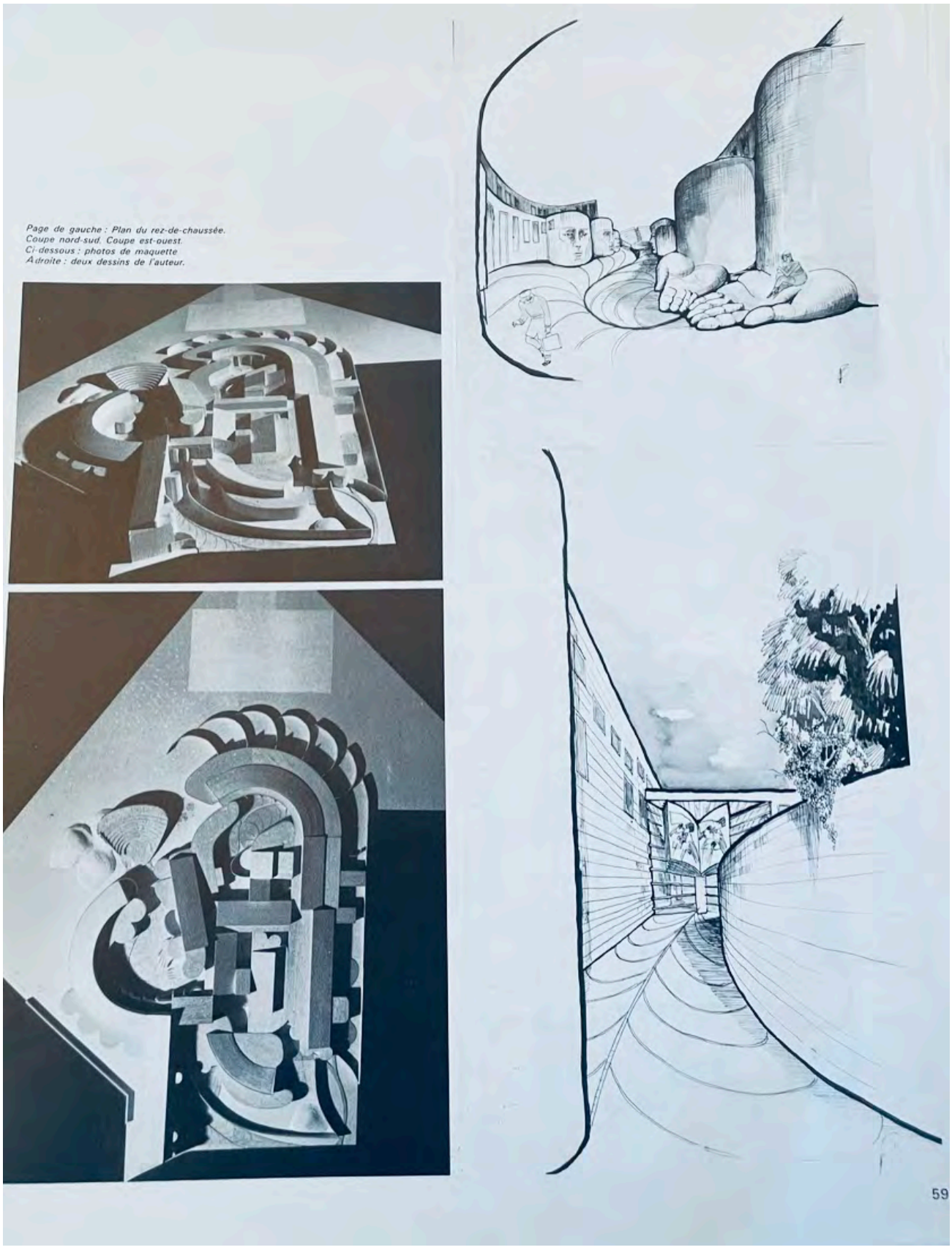


FIG 133 : Projet d'école à Marne la Vallée . Source : Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* , Dossier L'enfant et son espace. n°204, Septembre 1979, p. 59.

profond pour lui. En effet, il tente de « faire comme » Mahler de qui il se sent très proche, de « composer son *Totenkinderlieder*[379] », « de travailler avec la même douceur que Mahler l'avait fait jadis ». Une phrase de Novalis l'inspire, qui définit l'action de « romantiser » : « Le monde doit donner une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal, la dignité de ce qui est connu à l'inconnu, un halo d'infini à ce qui est fini. Je romantise »[380]. À la notion « école », Ricardo Porro tente de donner la signification la plus élevée. Il propose « une ville » avec comme image la répétition du corps de son fils Gonzalo, mort encore enfant, matérialisée par une rue pour entrer dans l'image du livre ouvert d'où on passe à une place avec une fontaine à deux mains d'enfants qui reçoivent. Puis surgit le visage de son fils qui se répète dans toutes les formes courbes et qui culmine dans l'amphithéâtre qui monte vers l'infini. C'est le commencement d'un voyage, d'un monde *autre*. Cela correspond à une échelle, au ciel, à l'infini. L'école est dans cette poétisation ce qu'il avance en la nommant « la ville à mon fils », « très organique, très spirituelle ».

Amine Kabaj rejoint UP8 au départ de Ricardo Porro d'UP6 en 1976, reconnait son influence et le fait qu'il n'a jamais oublié son enseignement. Il a Bernard Huet comme professeur à UP8 lequel vient plusieurs fois au Maroc pour des rencontres qu'il initiera par la suite. Son diplôme qu'il passe en 1980 et qui concerne la conception d'une extension Ouest de la Ville de Marrakech sera encadré par Edith Girard dont Ricardo Porro est proche. Celui-ci sera membre de son jury tandis que Tahar Benjelloun y assistera en tant qu'invité extérieur.

1976 est également l'année durant laquelle Ricardo Porro encadre le diplôme de Jean Robein et Colette Heitz deux étudiants de Strasbourg, diplôme qu'ils soutiennent le 30 septembre 1976[381] [FIG 134,135,136]. Les membres du jury sont Ricardo Porro, Alex Koeffer, ingénieur et enseignant à l'IAUS, Antoine Pfirsch, Architecte et enseignant ENSAIS, David Bigelman qui enseigne au côtés de Bernard Huet à UP8 et enfin André Mroviec, architecte polonais qui a suivi Ricardo Porro à Paris à son départ de Cuba en 1966. Colette Heitz et Jean Robein travaillent sur le quartier de la gare de Strasbourg et en proposent une restructuration. À l'instar de Ricardo Porro, ils conçoivent la ville comme « un lieu d'échange et de Communication », mots dont ils mettent les premières lettres délibérément en majuscules afin d'insister sur ce point. Le concept d'urbanisme de communication est de fait appliqué. Heitz et Robein ont des détracteurs et subissent des critiques à l'école alors qu'ils tiennent compte d'une problématique que les enseignants et les étudiants connaissent puisqu'elle a déjà été posée bien avant eux par un groupe de professeurs et d'étudiants de l'École de Strasbourg, en établissant un dossier de sociologie et de géographie urbaine sur le quartier de la Gare à partir d'enquêtes menées

---

379 Il s'agit des *Kindertotenlieder*, chansons pour voix et orchestre composées par Gustav Mahler. Ricardo Porro a perdu son fils trois ans auparavant.

380 Novalis, *Œuvres Complètes*, trad. Armel Guerne, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1975 et aussi *Le monde doit être romantisé,* Paris, Allia, 2021.

381 Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. Les citations suivantes sont issues de cette source.

auprès des commerçants, des artisans et des habitants du quartier. Heitz et Robein convoquent pour leur étude les conclusions de ces enquêtes qui révèlent les caractéristiques du quartier et proposent un projet urbanistique et architectural pour finir sur des réflexions plus larges qu'ils nomment « Contenu » avec une majuscule, contenu qui est le support de leur travail. Heitz et Robein définissent les deux aspects fondamentaux de l'histoire de Strasbourg que sont l'enceinte défensive éclatée à la Révolution industrielle et la cathédrale, « image de la montagne (sainte), symbole de l'élévation spirituelle de tout un peuple et représentation vigoureuse et géniale de la Nature, retour aux sources germaniques de la lettre de l'homme avec les forces telluriques et angoissantes ». Le progrès, le monde nouveau qui ouvre d'infinies perspectives, la machine à vapeur, le rail et la gare vont conférer à ce quartier une force d'attraction particulière et une réelle dimension.

Puis ils définissent les fonctions du quartier : une fonction de passage, une fonction résidentielle, une fonction commerciale, et enfin une fonction administrative. Point de convergence, la Gare, le lieu d'accessibilité et d'ouverture, marque sa fonction première, celle de l'accueil sur laquelle vient se superposer une activité nocturne qui correspond au développement des hôtels et des restaurants cernant la place. L'étude sociologique a mis en évidence l'existence de grossistes, de commerces de détails et artisanaux qui sont gravement menacés et tendent à disparaître et a comparé ce constat avec d'autres quartiers de la ville. Problème pour lequel Heitz et Robein proposent une solution urbaine. L'étude montre la montée de l'implantation de bureaux qui accroit l'importance du marché foncier. Le quartier compte 4500 habitants qui sont logés dans des maisons serrées avec peu d'espaces libres. Il existe des difficultés de stationnement du fait des réseaux de circulation communale et régionale ce qui fait qu' Heitz et Robein étudient le problème de circulation de manière assidue afin d'y apporter une solution. Leur projet est axé sur l'insertion des différents secteurs d'activités et de la fonction résidentielle avec la fonction de loisirs et détente. Il reprend le modèle médiéval de « l'unité de vie »[382] équivalent de la « paroisse » afin de redonner au quartier une homogénéité et une structure autonome tout en le rattachant au vieux centre et à l'ensemble beaucoup plus large qu'est celui de la ville. L'unité de voisinage comprend trois unités de vie composées de cours répétitives et de logements, unités de vie ou noyaux de vie (200 habitants chacun) . Un axe nommé Axe de vie confère un caractère structurel à l'ensemble. Il ne s'agit pas pour eux de copier un système d'urbanisme – ils montrent que le projet dans sa composition en est loin – mais de respecter l'échelle d'une ville .

Colette Heitz et Jean Robein développent une approche de leur projet depuis un contenu qu'ils précisent. Chaque bâtiment renferme un contenu immédiat ou (et) un contenu médiat. Ils précisent qu'une analyse plus systématique se baserait a contrario sur la forme, l'espace, l'échelle et le mouvement mais reprenant la définition de leur enseignant, ils transmutent le monde dans lequel ils vivent tout en faisant remarquer que l'Architecture fut d'abord une représentation du monde avant d'être un abri ou

---

382 Ce concept sera expliqué par Ricardo Porro de façon plus précise lors des entretiens que Patrice Goulet mènera en 1979 et qui sera étudié plus tard dans la thèse. Goulet/Porro, Tome III.



FIG 134 : Première de couverture du mémoire de diplôme de Colette Heitz et de Jean Robein. Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10058.

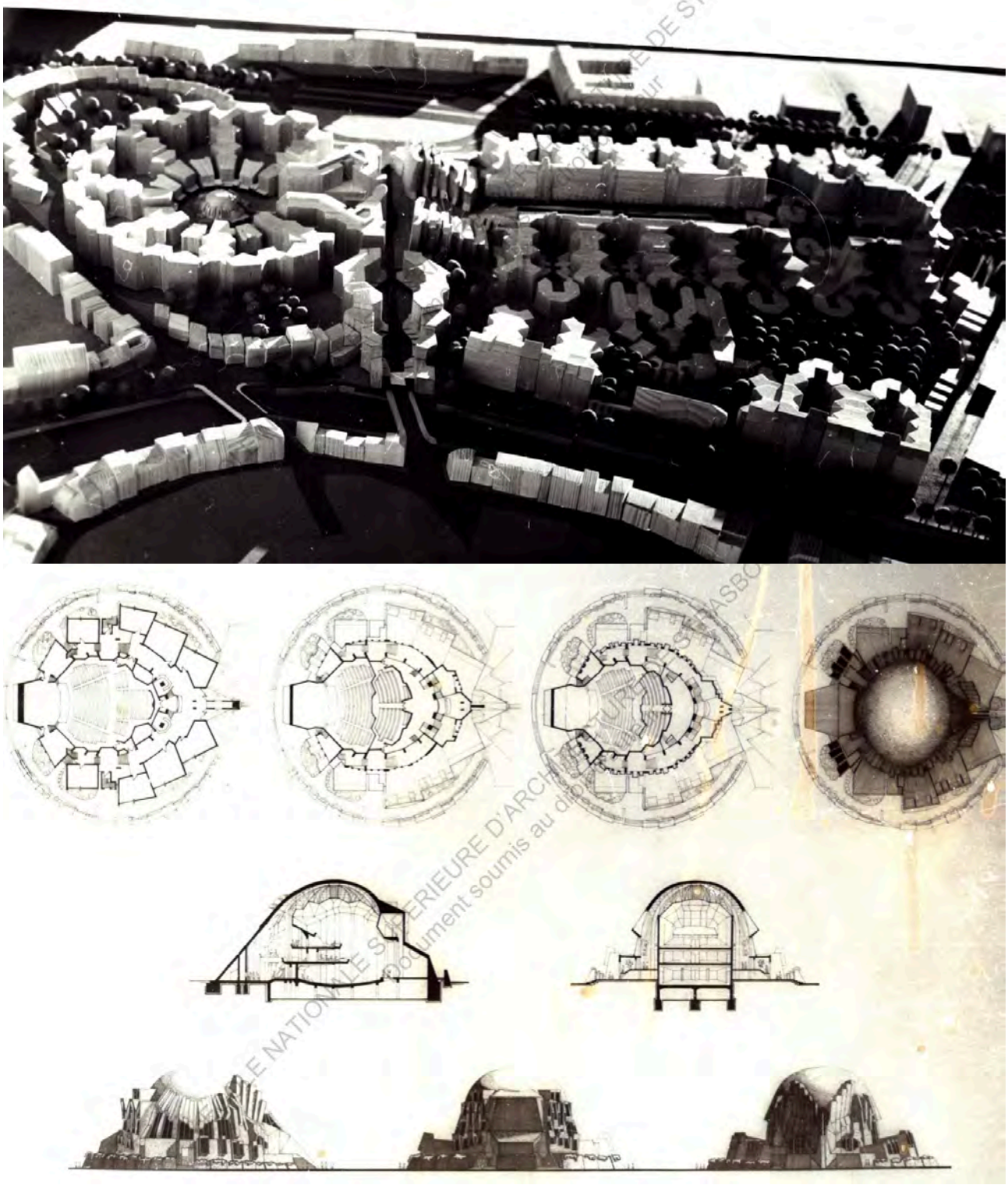


FIG 135 : Maquette d'urbanisme. Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10.058. p.6.

FIG 136 :Maquette, plans, coupes et perspectives Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10.058. p.23.

un lieu utilitaire. L'explosion industrielle fait de la cité une machine à habiter tout en niant les mythes et les cultes dont l'homme a besoin de s'entourer.

> D'aucuns diront que l'approche systématique par l'analyse et la Raison nous peuvent faire aimer tel objet et apprécier sa qualité sans pour autant nous trouver sensiblement (par le moyen des sens) confronter à cet objet… notre débat n'est pas à ce niveau. On peut longuement épiloguer sur le rythme a.b.a alterné b.a.b de la façade de st Charles des quatre fontaines et sur la virtuosité des masses qui lui confère un dynamisme particulier, mais à quoi sert cette analyse si nous ne comprenons pas la composante baroque d'où sort St Charles et l'époque de la Contre Réforme qui insère la bâtiment dans une réalité historique , marque un retour à la religion par le défoulement mystique. Il faut pour comprendre l'architecture saisir son insertion dans le temps, l'opposition du courant vitaliste à la Révolution industrielle et la transition entre vitalisme et cubisme qui s'achèvera avec Le Corbusier. Et puis la guerre, l'existentialisme de Sartre, et Le Corbusier en Architecture dont la chapelle de Ronchamp est une vision de l'angoisse. Toutes ces imbrications complexes débouchent aujourd'hui sur le néo-classicisme d'un Aldo Rossi et les recherches d'avant-garde en architecture davantage issues de Duchamp. Préférer telle ou telle voie ne nous intéresse pas. Nous avons à parler d'architecture avec un langage qui nous est propre, certes issu de l'histoire et qui laisse son empreinte[383]

Le mémoire décrit le projet d'urbanisme proposé en fonction des considérations précédentes. À ce stade, Jean Robein et Colette Heitz montrent clairement qu'ils sont disciples de Ricardo Porro même s'ils insistent sur le fait qu'ils se sont basés sur des études très concrètes menées en amont par d'autres enseignants de l'école.

Après l'expérience d'UP6 que Ricardo Porro qualifie négative, Jean-Pierre Halevy propose à Gérard Engrand, directeur de la toute nouvelle Unité pédagogique d'architecture de Lille, d'envisager le recrutement de Ricardo Porro.

383

Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille (1976-1990)

Dès l'arrivée de Ricardo Porro à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille Boulevard Carnot en septembre 1976, il constate que les étudiants font peu de projet ou de très petits projets et considère qu'ils « perdent leur temps [384]». Sa volonté d'enfin « faire école » en France et notamment à Lille est claire. À cette fin, il bénéficie de l'appui du nouveau directeur Gérard Engrand, tout au moins les dix premières années. Le débat postmoderne auquel participe Ricardo Porro a une incidence sur son atelier et s'inscrit encore une fois en négatif puisque le maître essuiera encore quelques échecs qui auront des incidences sur son enseignement. Il invite Paolo Portoghesi, qualifié d'historiciste, à l'école d'architecture de Lille. Soutenant l'enseignant cubain, Portoghesi tente de lui donner voix à l'occasion de la première biennale d'architecture de Venise en 1980. Peine perdue. D'autre part, Ricardo Porro fait participer ses étudiants à la polémique de l'aménagement du quartier des Halles de Paris. Travaillant sur des concours avec ses étudiants, les projets sont exposés en 1981 au Centre Pompidou à l'occasion de de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité*[385] et à la Biennale de Paris en 1982. Enfin, ses étudiants travailleront à plusieurs reprises sur le projet emblématique d'Euralille. Peu auront un rôle à y jouer tant leur filiation sera lourde à porter.

Ricardo Porro va procéder à l'occasion de ses cours à une interprétation des diverses idées exposées durant les débats lors des expositions organisées depuis 1973. Si un retour à l'histoire est attendu et souhaité de la part des architectes postmodernes, il y prend part mais suit un chemin particulier. Il donne un cours d'Histoire et Théorie qu'il articulera à la découverte de Venise et à la pratique en atelier. La particularité de ce cours est d'enseigner l'exceptionnel au mépris du banal et d'interpréter un concept, l'unité de voisinage en en développant un autre, « l'urbanisme de communication » qui s'avère être le fantôme de l'urbanisme médiéval. D'autre part, les projets des étudiants adoptent un langage expressionniste très poussé qui répond à une théorie axée principalement sur le langage architectural et la métaphore.

« L'école de Lille » ainsi nommée par le maître devient un vivier pour son agence et une manière d'extrapoler l'enseignement, une vitrine pour l'architecte puisque les projets des étudiants forment un éventaire pour une éventuelle participation du maître à un concours. La maquette, véritable objet plastique devient à la fois une machine à démontrer aussi bien qu'une machine à séduction lors des soutenances de diplôme ou d'éventuelles expositions hors l'école. Les étudiants reçoivent cet enseignement de différentes manières, en se conformant, en s'appropriant ou en s'en se libérant. La filiation formelle certaine s'éteint petit à petit jusqu'à son extinction au milieu des années 1990. La filiation enseignante s'éteint avec la retraite de Jean-Marie Choquelle, son assistant, en 2023.

---

384 Voir à ce sujet Giuli/Fidelle, Tome III.

385

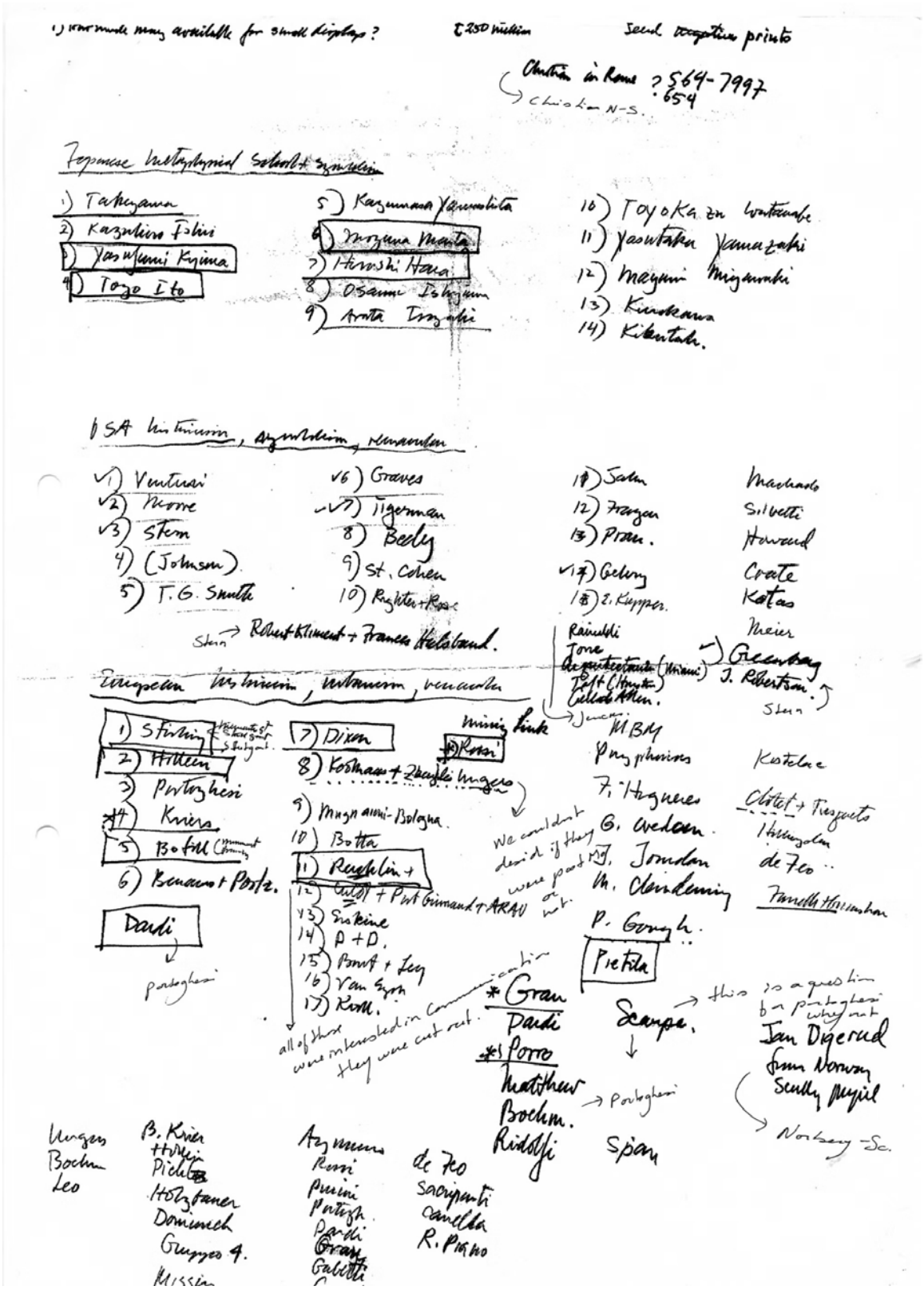


FIG 137 : Feuillet de Charles Jencks où figure tout en bas Ricardo Porro aux côtés de Jacob Boehm et de Paolo Portoghesi. Source : Lea-Catherine Szacka, « 1980 in Parallax : When Postmodernismes Met in Venice. », Charles Jencks Foundation, 2023.

I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne?

Si l'on peut admettre à ce stade que Ricardo Porro a défendu dès 1963 à Cuba la position d'une pensée architecturale critique[386] et qu'il a participé comme tant d'autres architectes-enseignants à une réflexion sur le renouvellement de l'enseignement de l'architecture dès 1966 en France, il continue à montrer une opposition envers les architectes qui ont veillé « à la stricte observance d'un statut fonctionnaliste avec un ensemble d'interdictions, de réductions, de renoncements, d'inhibitions qui définissent en négatif un champ linguistique[387] » telle que la décrit Paolo Portoghesi dans son ouvrage *Au delà de l'architecture moderne.* Pour autant, Ricardo Porro lorsqu'il est recruté à l'Unité pédagogique d'Architecture de Lille en 1976 participe au débat post-moderne mais développe un enseignement atypique en contradiction avec le milieu de l'enseignement et de son temps, tente de « faire école » à Lille et de créer « une école dans l'école ».

I.I Le débat post-moderne et son incidence sur l'enseignement de Ricardo Porro à Lille (1976-1990)

Ce qui est manifeste, c'est que Ricardo Porro participe aux débats contemporains durant la période où il est enseignant à Lille. Son arrivée à l'Unité pédagogique d'architecture dans la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq est presque concomitante à la publication en 1977 de la première édition de l'ouvrage de Charles Jencks *Le langage de l'architecture post-moderne[388]* dont la traduction française sortira en 1979 et à l'occasion duquel Jencks lui-même classe Ricardo Porro comme architecte post-moderne historiciste dans un feuillet préparatoire[389] [FIG 137]. Il ne l'intègrera finalement pas à son fameux *Evolutionary tree*[390].

---

386 Catherine Giuli. Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro : vers une théorie et une pratique critique de l'architecture RECHERCHE ANR Histoire de l'Enseignement de L'Architecture AXE 2 : Pédagogie et enseignement, une réévaluation. ENSAPL - LACTH. 2023. ⟨hal-04260458⟩

387 Paolo Portoghesi, *Au delà de l'Architecture moderne*, Éditions *L'équerre*, 1981, p. 18.

388 Charles Jencks, *The language of post-modern Architecture,* New York, Rizzoli, 1977.

389 Voir Lea-Catherine Szacka, « 1980 in Parallax : When Postmodernisms Met in Venice. », Charles Jencks Foundation, 2023.

390 Charles Jencks, 'Evolutionary Tree to the Year 2000' published in *Charles Jencks' Architecture 2000: Predictions and Methods* (1971).



FIG 138 : Contre-projet de l'aménagement du quartier des Halles. Source : Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 208, avril 1980, p. 32. Ce contre-projet est également publié dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°439, en novembre 2020.

Ricardo Porro et son tout nouvel associé Renaud de la Noue[391] répondent au concours de contreprojets[392] organisé par l'Association pour la Consultation Internationale du quartier des Halles (ACIH)[393] qui se déroule en parallèle à l'exposition « À la recherche de l'urbanité : savoir faire la ville[394] » organisée par Jean Nouvel en 1980 au Centre Pompidou et qui s'inscrit dans la polémique de l'aménagement du quartier des Halles de la ville de Paris[395] [FIG 138]. L'objectif de cette exposition et du concours de contre-projets est de promouvoir une intégration de l'architecture contemporaine dans le respect de l'existant, du « génie du lieu » et des processus décisionnels plus démocratiques[396]. En effet, suite à l'absence de concertation au cours des différents projets d'aménagement des Halles, le jury inclut usagers et associations en désirant montrer que « l'architecture n'existe pas sans les habitants… ». L'exposition de Nouvel entend donc présenter une « urbanité » qui « procède d'une civilité, d'une affabilité à l'égard de la ville existante ». La réponse de Ricardo Porro propose la métaphore d'un « Paris apocalyptique [397]» plus qu'un projet démocratique.

Ricardo Porro fait participer les étudiants de son atelier aux débats puisqu'il propose à Jean-Marie Choquelle et Christian Réal ce sujet comme projet de diplôme qui est le premier diplôme de la nouvelle Unité pédagogique d'architecture de Lille et dont le jury est composé d'Anatole Kopp ancien enseignant et directeur de l'École Spéciale et maître de conférences au département d'urbanisme de l'université de Paris 8 (Vincennes) et d'Édith Girard, enseignante à UP8 et fondatrice du groupe U.N.O. aux côté d'Henri Ciriani, Jean-Patrick Fortin et Claude Vié.

Ce retour à l'histoire caractérisé par une véritable volonté d'une prise en compte de l'existant dans les projets d'urbanisme est marqué par des recherches et des expositions en Italie organisées par

---

391 Renaud De la Noue est diplômé d'UP7. Il sera l'associé de Ricardo Porro de 1980 à 2014, année du décès de l'architecte cubain. Voir l'entretien mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

392 Voir à ce sujet le projet de Ricardo Porro et de Renaud De la Noue dans l'ouvrage de Jean-Louis Violeau, *De la contre-culture aux cultures parallèles,* Éditions B2, 2018, p. 394.

393 Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Louis Violeau, *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles*, Éditions B2, collection Documents, 2018.

394 Catalogue d'exposition « À la recherche de l'urbanité » Biennale de Paris, Éditions Academy de Paris, 1980, 176 pages. Première exposition d'architecture organisée par la Biennale de Paris, du 24 septembre au 10 novembre 1980, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie du CCI Centre de création industrielle.

395 Voir à ce sujet Jean-Louis Violeau, *op.cit.*

396 Voir à ce sujet Thomas Hochet, « Le Postmodernisme architectural à la lueur des trois Biennales de Paris (1980-1985) », Livraisons de l'histoire de l'architecture [En ligne], 45 | 2023, mis en ligne le 18 mars 2024, consulté le 14 mars 2025. URL : http://journals.openedition.org/lha/9632 ; DOI : https://doi.org/10.4000/lha.9632. Les citations suivantes sont issues de la même source.

397 « Ricardo, que je connaissais à peine, m'a proposé il y a plus de trente ans de participer au concours pour le réaménagement du quartier des Halles à Paris, concours d'idée, réaction d'orgueil de la profession face à une catastrophe annoncée, sans autre enjeu que de montrer des possibles. Pendant deux mois, chaque jour je suis monté dans son atelier-appartement, son monde, où nous dessinions un Paris apocalyptique sous le regard de Prométhée, les seins de Salomé, une frise de visages porcins et le tetraktys du maudit, et ses autres sculptures. Entourés de maquettes de projets architecturaux tels que je ne pensais pas même qu'ils puissent avoir été imaginés. J'étais étudiant à Paris, il enseignait à Lille ». http://delanouearchi.fr/index.php/ricardo-porro/



FIG 139 : Première de couverture du catalogue de la Biennale d'Architecture de Venise en 1980. Dessin de Paolo Portoghesi. Source : *La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura* -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980, Settore Architectural Venice, Italy: La Biennale de Venezia, 1980. Textes de Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Paolo Farina, Emilio Battisti, Francesco Cellini, and Claudio D'Amato. Ouvrage personnel.

des architectes-enseignants italiens. Alors qu'Aldo Rossi avait organisé en 1973 la XV[e] Triennale de Milan, Vittorio Gregotti « *Europa-America, centro storico, suburbio* » pour la Biennale de Venise qui avait réuni des architectes européens et américains comme Peter Eisenman et Robert A. M. Stern, Piero Sartogo, organise « *Roma Interrotta* [398]» en 1978 à Rome. En 1980, Paolo Portoghesi organise l'exposition « *La Presenza del Passato*[399] » [FIG 139] dans les anciennes corderies de l'Arsenal lors de la Biennale de Venise et demande à Ricardo Porro de proposer une des façades pour la fameuse *Strada Novissima*. Après réflexion du jury, ce sera finalement Rem Koolhass qui sera choisi parmi les vingt architectes qui réaliseront ce projet[400] dont le groupe français TAU (Théorie, Architecture, Urbanisme) qui vient d'être fondée par Bernard Huet. Prolongement de son travail pour la revue *Controspazio* et de son ouvrage *Au-delà de l'architecture moderne* dans lequel il consacre des illustrations aux projets des écoles d'art de La Havane[401], Portoghesi, historien du baroque s'y prononce en faveur d'un retour aux formes traditionnelles de la ville. L'exposition présente plusieurs visages de la postmodernité : historicisme pour Portoghesi, et Robert A. M. Stern, recherche d'« une architecture poétique, où ni le passé ni le présent ne sont mis en avant [402]» pour Aldo Rossi et Massimo Scolari et enfin ironie, ambigüité, communication et « promotion du passé et du présent [403]» pour Hans Hollein, Rem Koolhaas ou Charles Jencks et surtout Robert Venturi pionnier du postmodernisme américain dont les ouvrages font aussi figure de référence en France où ils sont traduits dans les années 1970[404]. Dans son ouvrage *Au delà de l'architecture moderne*, Portoghesi cite Huet, Grumbach et Portzamparc comme les principaux représentants d'un groupe de jeunes architectes qui a trouvé un moyen de passer de l'étude théorique à la réalisation pratique de ses idées, notamment avec le projet des Hautes-Formes qui montre selon lui une brillante application des théories de la récupération du caractère continu du tissu du bâtiment en intégrant la rue et la place et en valorisant l'échelle humaine à l'intérieur même d'un ensemble urbain

---

398 Argan, Giulio Carlo (1909-1992) (Auteur) , Catalogue d'exposition Roma interrotta : Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier , Officina, Rome, 1979, 208 p.

399 *La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980,* Settore Architectural Venice, Italy: La Biennale de Venezia, 1980. Textes de Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Paolo Farina, Emilio Battisti, Francesco Cellini, and Claudio D'Amato.

400 Paolo Portoghesi, « La fin des interdits », *La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura* -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980, Settore Architectural Venice, Italy, p. 27.

401 Paolo Portoghesi, *op.cit,* pp. 91-93.

402 Léa-Catherine Szacka, « Historicism versus communication. The basic debate of the 1980 Biennale », *Architectural Design,* vol. 81, n° 5, septembre 2011, p. 103.

403 *Id.*

404 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, New York 1966 (trad. fr. *De l'ambigüité en architecture,* Dunod, Paris, 1976, traduit par Maurin Sclumberger et Jean-louis Vénard).

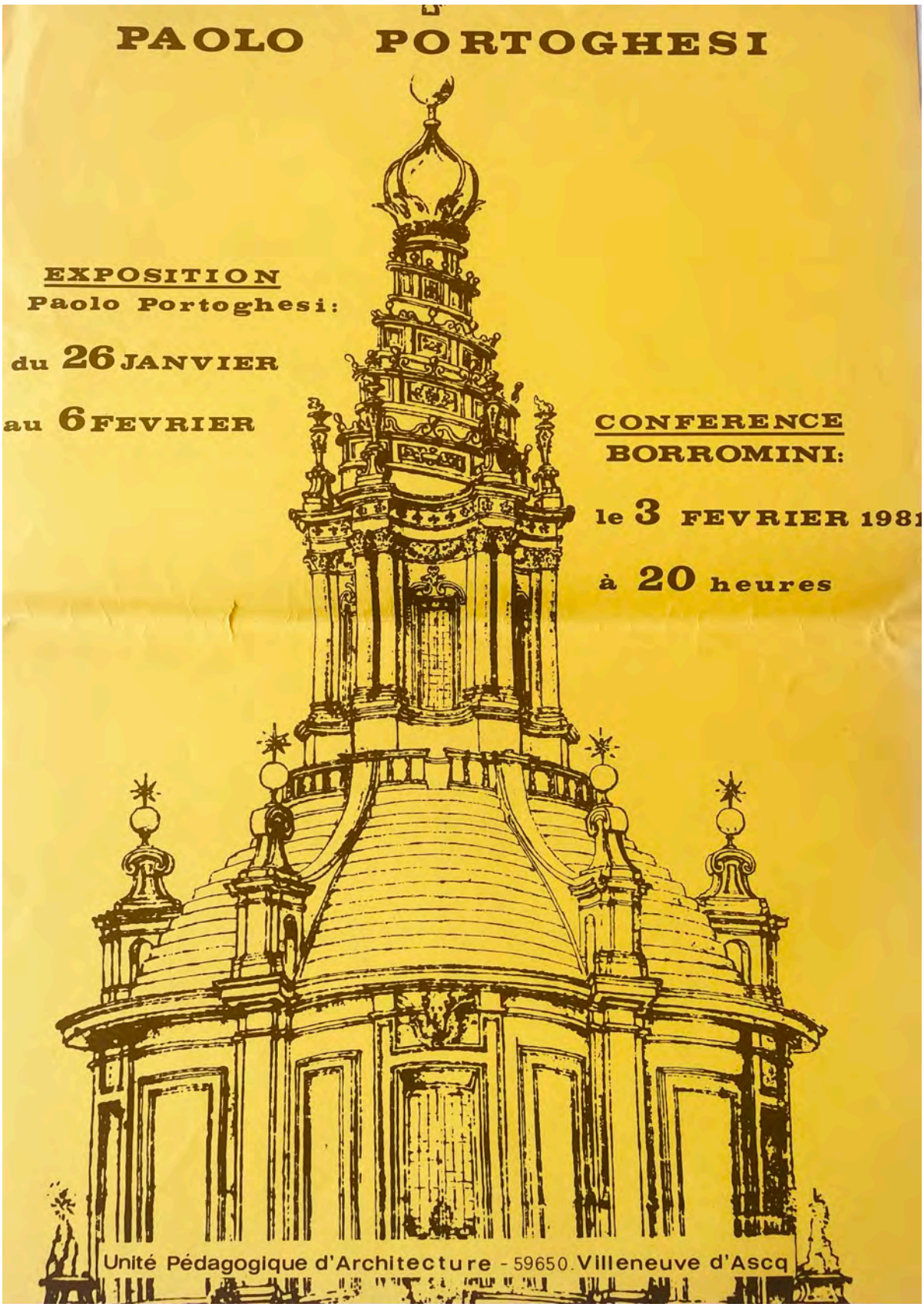


FIG 140 : Affiche de l'exposition et de la conférence de Paolo Portoghesi début 1981. Source : Archives de l'ENSAPL.

compact[405]. Ricardo Porro organise une exposition sur Paolo Portoghesi dont il se sent proche à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille et l'invite à donner également une conférence le 3 février 1981.

L'exposition « *La Presenza del Passato* » est reconduite à Paris en 1981 dans la chapelle de la Salpêtrière lors du Festival d'automne à Paris. La « *Presenza del Passato* » traduite par « la présence de l'histoire, l'après modernisme [406]» est le théâtre de l'opposition « modernisme versus postmodernisme ». Les revues *Techniques et Architecture*, *AMC* et *Architectural Design* voient s'affronter les architectes Stanislaus van Moos, Bruno Zevi et Paul Chemetov lors du premier débat du 18 novembre 1981[407]. L'introduction au catalogue de Paolo Portoghesi[408] comporte une illustration du projet de l'école de danse moderne de Ricardo Porro à La Havane[409].

Toujours en 1981, le CCI accueille l'exposition « Architectures en France – Modernité/Post-Modernité [410]», exposition du nouvel Institut français d'architecture réalisée par l'historienne de l'art Chantal Béret (1949-2017) en collaboration avec l'Ordre des architectes. Le catalogue d'exposition comporte un texte de Ricardo Porro intitulé « Porro par Porro [411]» [FIG 141 et 142]. Il y avance le fait que de nombreux architectes imiteraient Aldo Rossi qui ne ferait que de mauvaises copies du passé. Ricardo Porro refuse l'abstraction. Ses bâtiments se veulent figuratifs et ne seraient selon lui jamais associés à un modèle. Il déclare son architecture comme « une grande mise en scène [412]» dont les usagers devraient être les acteurs et s'intéresser aux traditions locales en précisant qu' « un bâtiment doit s'intégrer à son milieu culturel mais aussi toucher à l'universel [413]». D'autres architectes-enseignants publient des textes dans le catalogue comme Bruno Zévi, Paul Chemetov, Henri Ciriani, Fernando Montès, Stanislas Fizcher, Antoine Grumbach…. La commissaire Chantal Béret distingue quatre

---

405 Szacka, L. (2021) . France-Italie : expositions d'architecture et transferts culturels au tournant des années 1980. Dans Chavardès, B. et Ferrari, F. (dir.), Entre Rome et Las Vegas La France des années 1980 et la condition postmoderne. (p. 47 -61). École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais. https://doi.org/10.3917/acs.chava.2021.01.0047.

406 « La présence de l'histoire : l'Après-modernisme », organisée par P.Portoghesi pour le Festival d'Automne à Paris (Chapelle de la Salpêtrière), 1981.Dans le cadre du Festival d'automne 1981, reprise de l'exposition « La presenza del passato », 1ère Biennale d'architecture de Venise, Italie.

407 Jean-Louis Violeau, « 15 octobre 1981 "Présence de l'histoire" à la chapelle de la Salpêtrière à Paris », AMC n°245, 14 octobre 2015, [en ligne], url : <https://www.lemoniteur.fr/ article/ 15-octobre-1981-presence-de-l-histoire-a-la-chapelle-de-la-salpetriere-a-paris.869669>

408 Paolo Portoghesi, « la fin des interdits », Catalogue d'exposition La présence de l'histoire, l'après modernisme, Éditions L'équerre, pp. 23-28.

409 *Id*, p. 27.

410 Catalogue de l'exposition Architectures en France, Modernité/postmodernité, CCI Centre Pompidou, Paris, 1981.

411 *Id,* pp.164-169.

412 *Id*, p.165.

413 *Id.*

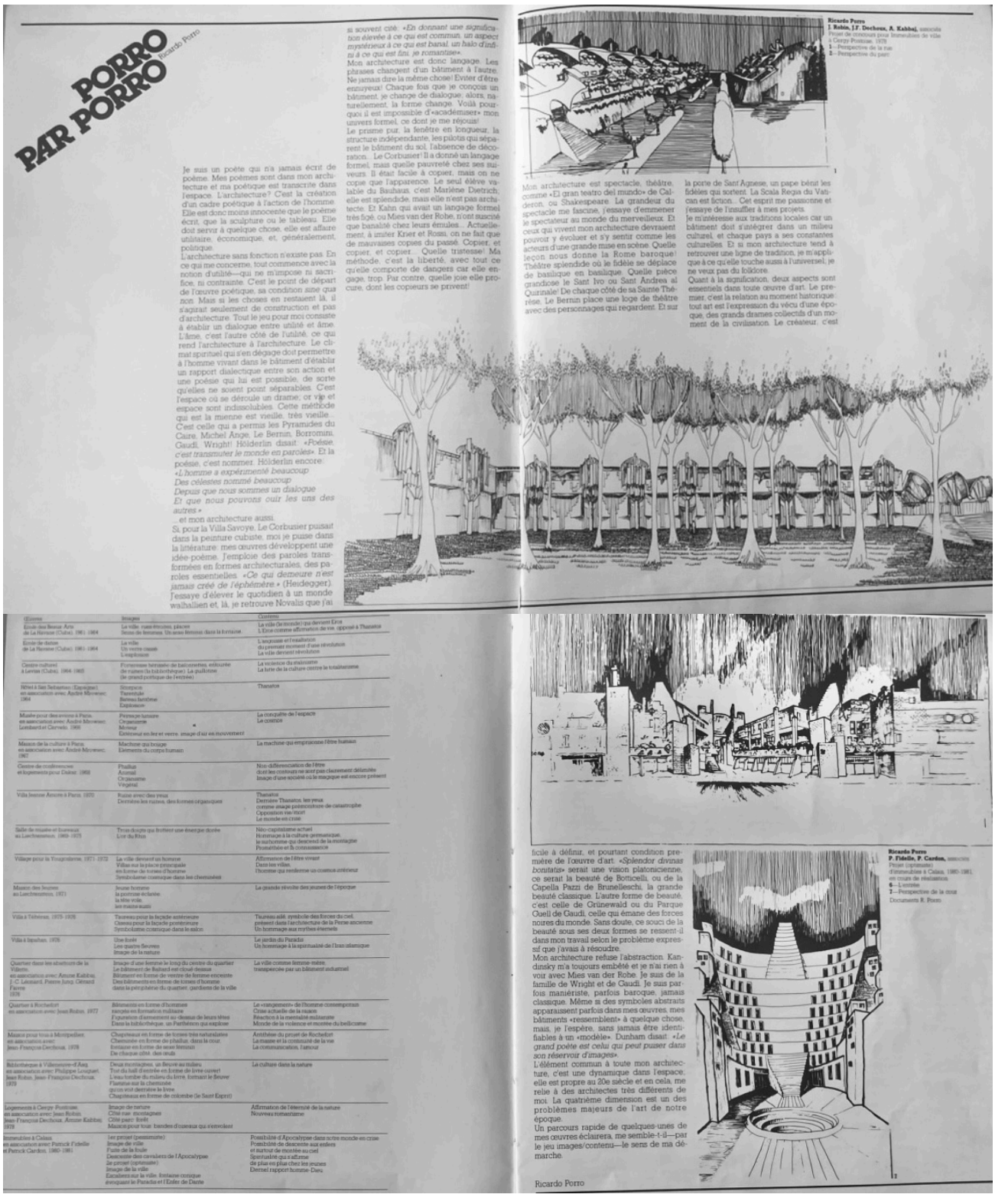


FIG 141 et 142 : « Ricardo Porro par Ricardo Porro ». Source : Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité*, CCI Centre Pompidou, Paris, 1981, pp. 164-169. Deux projets de concours auxquels certains étudiants ont participé y figurent. Ce sont les projets d'immeubles de Cergy-Puiseux et le projet d'immeubles pour Calais. Figurent également toutes les métaphores qu'a voulu donner Ricardo Porro à ses projets et leurs significations.

tendances : les « Modernes », « les historicistes », « les partisans d'une esthétique du populaire » et les autres à l'occasion de la préface du catalogue d'exposition.

Les « Modernes » gèreraient l'héritage fonctionnaliste mais dénonceraient certaines erreurs et se prononceraient pour l'abandon de la Charte d'Athènes. Les « Historicistes » redécouvriraient les modèles de l'histoire comme Palladio, le néo-classicisme, Haussmann et caetera et défendraient la permanence des tracés et des structures urbaines comme l'îlot, la place, la rue ou emprunteraient les compositions classiques basées sur la symétrie et les effets de monumentalité. « Les partisans d'une esthétique du populaire » s'intéresseraient à l'architecture vernaculaire, l'identité régionale et aux habitants. Enfin, « les autres » rénoveraient les positions du mouvement moderne et chercheraient une nouvelle modernité en faisant « oeuvre ouverte » en donnant du sens et des éléments symboliques à leur architecture et après soixante ans de géométrie et d'abstraction reviendraient à la figuration et à des formes expressionnistes[414] ce qui paraît être à ce stade le cas pour Ricardo Porro.

Bruno Zévi contre la pensée d'Aldo Rossi dénonce dans ce même catalogue le fait que la France n'a pas eu d'expérience futuriste et expressionniste et que ni l'exposition de Gaudi en 1910 en France, ni celle de Franck Lloyd Wright à Paris en 1952 à laquelle a assisté Ricardo Porro, ni les architectures de Mendelsohn, Hans Scharoun ou Alvar Aalto n'ont eu de grands retentissements en France et déplore les trois remèdes à la crise, le néo-classicisme, le post-modernisme et le régionalisme vernaculaire. A contrario, il loue le travail de Claude Parent et de Jean Renaudie. Bernard Huet quant à lui reconnait les apports de la *Tendenza* italienne dont le chef de file est Aldo Rossi lors d'une « Conversation autour de l'architecture urbaine [415]» avec la commissaire de l'exposition.

Le différent éclate véritablement en 1982, toujours dans le cadre du festival d'automne lorsque Chemetov présente avec Jean-Claude Garcias « La modernité, un projet inachevé [416]» [FIG 143] exposition à l'occasion de laquelle il invite des architectes-enseignants de plus de quarante ans comme Guido Canella, Henri Ciriani, Henri Gaudin, Vittorio Gregotti, Roland Schweitzer, Luigi Snotzi, alors que se tient en parallèle, sous la verrière du Palais des Études. Une seconde exposition de la section architecture de la Biennale de Paris titrée « La modernité ou l'esprit du temps [417]» organisée par Jean Nouvel et qui a invité de jeunes architectes de moins de quarante ans expose les travaux de deux jeunes architectes anciens élèves de Ricardo Porro, Miguel Acosta et Jean-Marie Choquelle et de huit autres étudiants bientôt diplômés [FIG 144]. Patrice Goulet dans une des introductions du catalogue d'exposition intitulé « La clé des champs » met en parallèle la pensée de Ricardo Porro qui prône de

---

414 Chantal Beret, « La Querelle des Architectes : Vieux Modernes, Jeunes Anciens, Nouveaux "Ni-Ni" », dans *Architectures en France : modernité post-modernité*, cat. exp., Paris, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 7.

415 Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité,* id, pp. 48-55.

416 Paul Chemetov et Jean-Paul Garcia, *La modernité, un projet inachevé : 40 architectes ,* Éditions du Moniteur, 1981.

417 *La modernité ou l'Esprit du Temps,* Biennale de paris, section Architecture 1982.



FIG 143 : Première de couverture du catalogue d'exposition de la Biennale de Paris, La modernité ou l'Esprit du Temps, *section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982. Source : Ouvrage personnel.

« donner une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal [418]», citant le poète et philosophe allemand Novalis et celle de Robert Venturi qui souhaite « rendre l'ordinaire extraordinaire et transcender la banalité [419]». Le catalogue d'exposition met en valeur les travaux de six étudiants de l'atelier de Ricardo Porro[420] [FIG 144,145]. Alors que Chemetov se place dans la lignée de Jürgen Habermas et du modernisme orthodoxe, Nouvel, pour qui « L'architecture doit désormais signifier. Elle doit parler, raconter, interroger… Pour cela tous les moyens sont bons : le symbole, la référence, la métaphore, le signe, le décor, l'humour, le jeu, l'ironie, le plagiat, l'innovation, la tradition, le style… [421]» se revendique quant à lui du postmodernisme porté par Lucien Kroll, Cedric Price, Peter Eisenman ou Robert Venturi, qu'il invite à participer au catalogue. Ce dernier revient plus particulièrement sur son ouvrage *Complexity and contradiction*[422] dans lequel il se fait le défenseur d'une architecture ironique, hybride, biscornue, ambigüe, conventionnelle et contradictoire, une architecture complexe qui joue sur différents niveaux de signification.

Les deux manifestations « La modernité, un projet inachevé » et « La modernité ou l'esprit du temps » de 1982 organisées sous le commissariat de Jean Nouvel pour la Biennale de Paris offrent deux visages d'une même problématique et permettent de comprendre l'évolution du débat sur le postmodernisme en France. Elles interrogent l'existence même d'une architecture postmoderne à la faveur d'une pluralité de postmodernismes et en définitive d'une catégorie d'architectes singuliers qui cultivent la différence et qui sont porteurs d'une critique sociale et politique de l'urbanisme. Ricardo Porro participe d'ailleurs aux discussions sur le futur projet d'Euralille – qui pose la question de l'intégration voire de la juxtaposition de l'architecture contemporaine dans un tissu urbain ancien – et fait travailler à plusieurs reprises ses étudiants sur ce sujet dont les projets sont exposés dans le hall de l'hôtel de ville de Lille en 1987. L'angle qu'adopte Rem Koolhaas pour expliquer son projet lors du concours évoque « l'importance de ce vers quoi son projet conduit et à quelle vitesse [423]» davantage que « l'importance du lieu proprement dit [424]».

La fin des années quatre-vingt lorsque Ricardo Porro prend sa retraite d'enseignant paraît rimer avec l'évanouissement des débats. C'est davantage l'époque d'expositions monographiques d'architectes

---

418 Novalis, *Le monde doit être romantisé,* Éditions Allia, Paris,

419 Robert Venturi, Entretien avec Peter Eisenman, *La modernité ou l'esprit du temps,* Biennale de Paris, L'équerre, 1982, p. 43.

420 *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982*, Paris, L'équerre, 1982, pp. 188-191.

421 Jean Nouvel, « L'avenir de l'architecture n'est plus architectural » , *Cahiers de la recherche architecturale*, 1980.

422 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, New York 1966 (trad. fr. De l'ambiguïté en architecture, Dunod, Paris, 1976, traduit par Maurin Sclumberger et Jean-louis Vénard).

423 Jean-Louis Violeau, *Rem, le bon, la brute*…, Éditions B2, Collection Contre-cultures, Paris, 2014, p. 5.

424 *Id.*



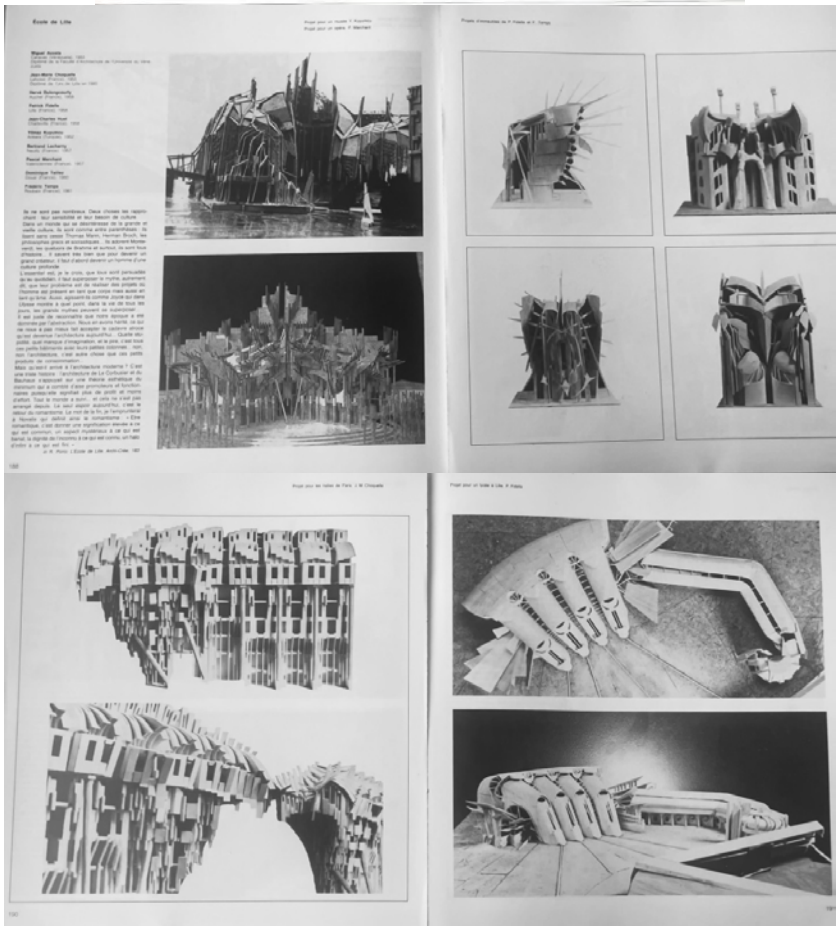


FIG 144 : Projets exposés lors de l'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982.* Source : *C*atalogue d'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982, p. 188. Archives de Miguel Acosta.
FIG 145 : En haut, projets de Yilmaz Kuymku (Musée à Dunkerque), Pascal Marchant (Opéra) et de Patrick Fidelle et Frédéric Temps (immeubles) . En bas, projets de Jean-Marie Choquelle (Logements pour le quartier des Halles et lycée de Patrick Fidelle pour Amiens. Source : *id,* pp. 189-191.

notamment à l'IFA comme celle de « Trois architectes français [425]» en 1984 sur Henri Ciriani, Henri Gaudin et Christian de Portzamparc puis celle consacrée à Jean Nouvel en 1987[426]. Celle de Ricardo Porro aura lieu du 25 novembre 1990 au 19 Janvier 1991, juste après celle de Rem Koolhaas[427], date à laquelle il prend sa retraite d'enseignant à Lille[428] [FIG 146 et 147]. Walter Chiani, un des derniers étudiants de l'atelier de Ricardo Porro, auteur de la première extension de l'école construite par Pierre Eldin en 1977 participera à l'organisation de cette exposition.

Pour autant, Ricardo Porro lui-même mais aussi Bernard Huet, Jean Castex et Philippe Panerai refuseront la qualification post-moderne[429]. La plupart des architectes français la nieront d'ailleurs. Les différents critères post-modernes qui émergent des débats s'approchent-ils de l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme dans l'atelier de Ricardo Porro? Si l'architecture post-moderne est une réponse spécifique à une situation posant problème, celle du rejet de l'architecture moderne et plus précisément celle de sa dégradation en style international, plus qu'une question de style, les questions fondamentales posées lors de ses expositions sont manifestement le retour à l'histoire et l'attention portée à la recherche en Italie en ce qui concerne la réintégration de l'histoire et des formes architecturales connues, la question de l'intégration de l'architecture contemporaine dans le respect de l'existant, l'inclusion des usagers dans la conception, le langage de l'architecture. Toutes ces questions ont une incidence sur l'enseignement après 1968, notamment celui d'architectes-enseignants reconnus comme Bernard Huet ou Henri Ciriani. Qu'en est-il chez Ricardo Porro à Lille?

---

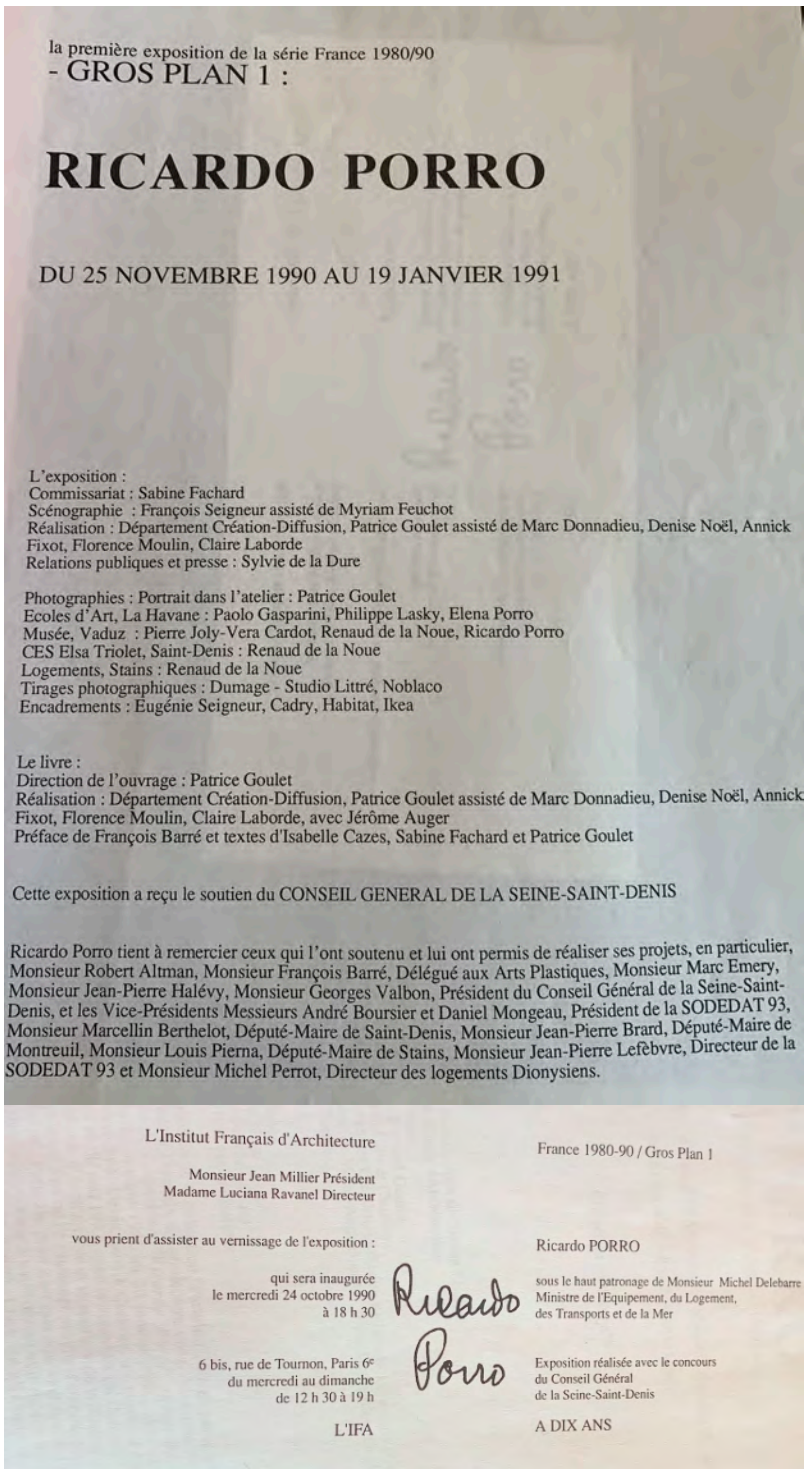
425 « Trois architectes français : Henri Gaudin, Henri Ciriani et Christian de Portzamparc », Exposition présentée du 29 mai au 6 octobre 1984 à l'Institut français d'architecture (IFA).

426 « Jean Nouvel » exposition à l'IFA du 10 février au 28 mars 1987.

427 OMA - Rem Koolhaas: Six Projets ; exposition "Fin de Siècle: L'O.M.A. À L'I.F.A." Présentée À L'Institut Français D'Architecture Du 22 Mars Au 2 Juin 1990]Volume 1 de Collection « Partitions », Paris, 1990.

428 François Barré, Isabelle Cazès, *Ricardo Porro, Gros Plan 1*, IFA, Pandora Éditions, 1991.

429 Jean-Louis Violeau, *Les Hespérides, La réception contrariée du postmodernisme français*, Éditions B2, Paris, 2023.



la première exposition de la série France 1980/90
- GROS PLAN 1 :

RICARDO PORRO

DU 25 NOVEMBRE 1990 AU 19 JANVIER 1991

L'exposition :
Commissariat : Sabine Fachard
Scénographie : François Seigneur assisté de Myriam Feuchot
Réalisation : Département Création-Diffusion, Patrice Goulet assisté de Marc Donnadieu, Denise Noël, Annick Fixot, Florence Moulin, Claire Laborde
Relations publiques et presse : Sylvie de la Dure

Photographies : Portrait dans l'atelier : Patrice Goulet
Ecoles d'Art, La Havane : Paolo Gasparini, Philippe Lasky, Elena Porro
Musée, Vaduz : Pierre Joly-Vera Cardot, Renaud de la Noue, Ricardo Porro
CES Elsa Triolet, Saint-Denis : Renaud de la Noue
Logements, Stains : Renaud de la Noue
Tirages photographiques : Dumage - Studio Littré, Noblaco
Encadrements : Eugénie Seigneur, Cadry, Habitat, Ikea

Le livre :
Direction de l'ouvrage : Patrice Goulet
Réalisation : Département Création-Diffusion, Patrice Goulet assisté de Marc Donnadieu, Denise Noël, Annick Fixot, Florence Moulin, Claire Laborde, avec Jérôme Auger
Préface de François Barré et textes d'Isabelle Cazes, Sabine Fachard et Patrice Goulet

Cette exposition a reçu le soutien du CONSEIL GENERAL DE LA SEINE-SAINT-DENIS

Ricardo Porro tient à remercier ceux qui l'ont soutenu et lui ont permis de réaliser ses projets, en particulier, Monsieur Robert Altman, Monsieur François Barré, Délégué aux Arts Plastiques, Monsieur Marc Emery, Monsieur Jean-Pierre Halévy, Monsieur Georges Valbon, Président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, et les Vice-Présidents Messieurs André Boursier et Daniel Mongeau, Président de la SODEDAT 93, Monsieur Marcellin Berthelot, Député-Maire de Saint-Denis, Monsieur Jean-Pierre Brard, Député-Maire de Montreuil, Monsieur Louis Pierna, Député-Maire de Stains, Monsieur Jean-Pierre Lefèbvre, Directeur de la SODEDAT 93 et Monsieur Michel Perrot, Directeur des logements Dionysiens.

L'Institut Français d'Architecture

Monsieur Jean Millier Président
Madame Luciana Ravanel Directeur

vous prient d'assister au vernissage de l'exposition :

qui sera inaugurée
le mercredi 24 octobre 1990
à 18 h 30

6 bis, rue de Tournon, Paris 6e
du mercredi au dimanche
de 12 h 30 à 19 h

L'IFA

France 1980-90 / Gros Plan 1

Ricardo PORRO

sous le haut patronage de Monsieur Michel Delebarre
Ministre de l'Equipement, du Logement,
des Transports et de la Mer

Exposition réalisée avec le concours
du Conseil Général
de la Seine-Saint-Denis

A DIX ANS

FIG 146 et 147 : Feuillet présentant la première exposition de la série France 1980/1990 de l'IFA : « Ricardo Porro ». et carton d'invitation. Source : Archives nationales.

I.II Le retour à l'histoire et son interprétation dans l'enseignement de Ricardo Porro

Ricardo Porro va procéder à une interprétation des diverses idées exposées durant les débats lors des expositions organisées depuis 1973. Si un retour à l'histoire est attendu et souhaité de la part des architectes postmodernes, il y prend part mais suit un chemin particulier. Il articule un cours d'Histoire à la pratique, cours qui permet de dégager les conditions de possibilité d'une architecture à partir d'une théorie. D'autre part, Ricardo Porro s'appuie dès son arrivée à Lille sur la ville de Venise, modèle parfait d'organisation urbaine selon lui, en y emmenant l'ensemble des étudiants de deuxième année de L'Unité pédagogique d'architecture de Lille. Ce voyage initiatique lui permet de donner une interprétation personnelle de l'urbanisme de Venise aux élèves depuis son cours d'Histoire et Théorie et d'y associer un concept, celui d'un « urbanisme de communication » dont il estime que l'urbanisme médiéval de la ville de Venise est la quintessence, un modèle urbain à suivre. Ce concept concrétisé par l'application du principe de l'unité de voisinage est une re-création puisqu'il associe la pensée moderne et une organisation urbaine ancienne.

I.II.I La leçon de l'Histoire : un cours d'Histoire et Théorie articulé à la pratique[430]

Depuis 1967 et son cours d'Histoire critique au Grand Palais[431], Ricardo Porro continue d'aborder à l'occasion de l'enseignement théorique associé à l'histoire de l'architecture que lui propose en 1976 Gérard Engrand, sociologue et directeur de l'Unité pédagogique de Lille, dans lequel il procède à l'analyse de l'architecture exceptionnelle, monumentale, souvent religieuse et non celle du quotidien [FIG 148,149,150]. À ce cours d'Initiation Histoire et Théorie I, Ricardo Porro donne un autre cours lors duquel Le Capitole, la Saline de Chaux à Arc et Senans de Claude Nicolas Ledoux, Sainte Sophie d'Istanbul, l'Acropole, le temple d'*Edfou*, la *Cappella Pazzi*, l'architecture de Franck Lloyd Wright et celle d'Antonio Gaudi[432] sont analysés depuis la théorie « Les cinq aspects du contenu [433]» [FIG 151]. Ce cours est donné à l'ensemble des étudiants de l'école. Son contenu, largement exposé à Patrice Goulet par Ricardo Porro en 1978 en vue d'écrire son Histoire de l'Architecture, associe Histoire et Théorie, théorie qualifiée de « Phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » par le sociologue Henri Raymond en 1968[434] .

---

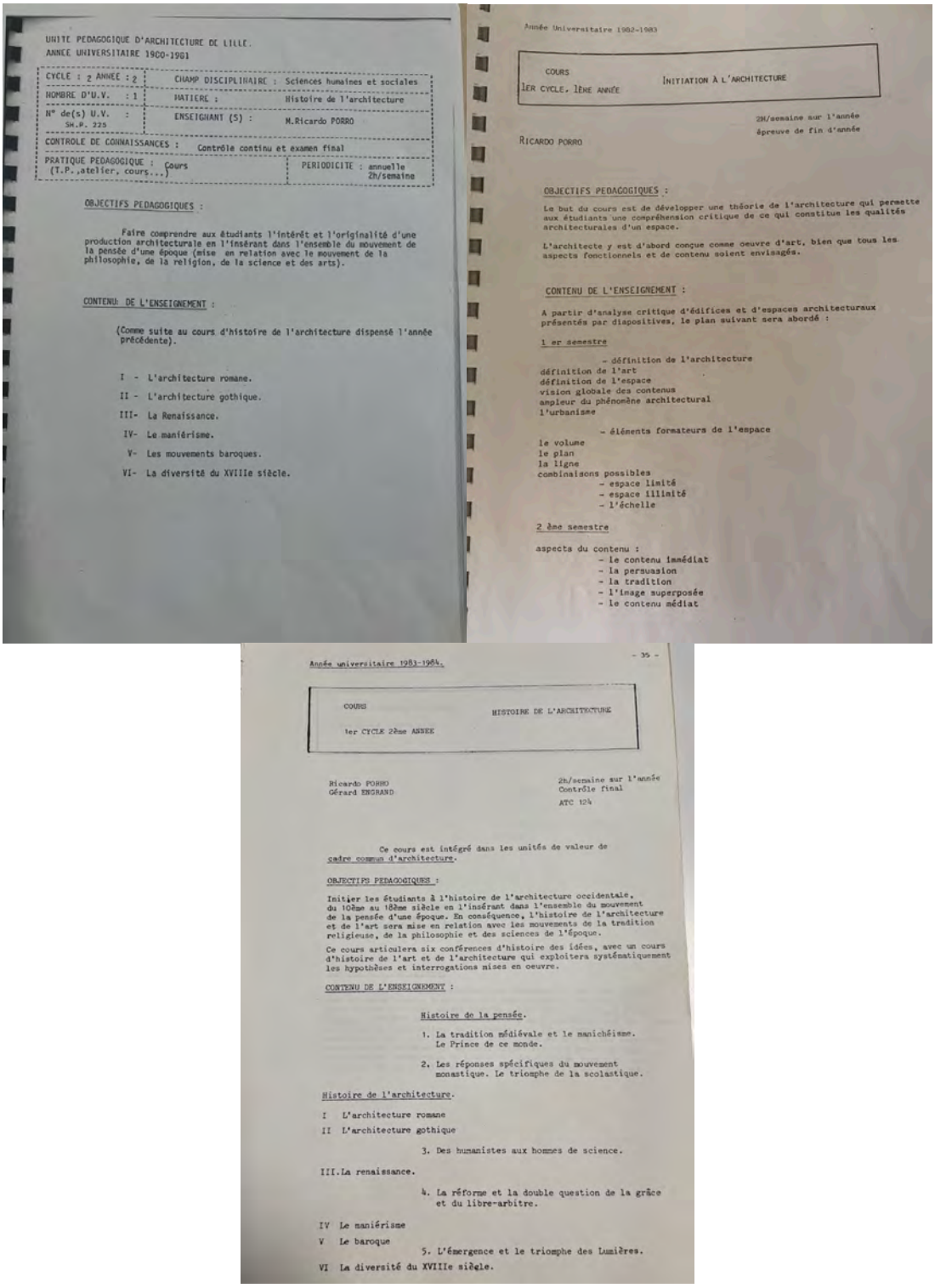
[430] « L'enseignement de Ricardo Porro et l'interprétation du schéma panofskien », CHMCC [en ligne], mis en ligne le 15/07/2021. URL : https://chmcc.hypotheses.org/11507

[431] Voir page de cette thèse.

[432] L'ensemble des entretiens menés par Patrice Goulet en 1978 sont retranscrits au Tome III de cette thèse.

[433] Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne *Psicon*, n°2/3, Janvier 1975.
Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu :* Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

[434] Voir les pages 65 à 82 de ce tome.



UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE DE LILLE.
ANNEE UNIVERSITAIRE 1980-1981

CYCLE : 2 ANNEE : 2	CHAMP DISCIPLINAIRE : Sciences humaines et sociales	
NOMBRE D'U.V. : 1	MATIERE : Histoire de l'architecture	
N° de(s) U.V. : SH.P. 225	ENSEIGNANT (S) : M.Ricardo PORRO	
CONTROLE DE CONNAISSANCES : Contrôle continu et examen final		
PRATIQUE PEDAGOGIQUE : (T.P.,atelier, cours...) Cours	PERIODICITE : annuelle 2h/semaine	

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Faire comprendre aux étudiants l'intérêt et l'originalité d'une production architecturale en l'insérant dans l'ensemble du mouvement de la pensée d'une époque (mise en relation avec le mouvement de la philosophie, de la religion, de la science et des arts).

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

(Comme suite au cours d'histoire de l'architecture dispensé l'année précédente).

I - L'architecture romane.
II - L'architecture gothique.
III- La Renaissance.
IV- Le maniérisme.
V- Les mouvements baroques.
VI- La diversité du XVIIIe siècle.

Année Universitaire 1982-1983

COURS
1ER CYCLE, 1ERE ANNEE — INITIATION A L'ARCHITECTURE

2H/semaine sur l'année
épreuve de fin d'année

RICARDO PORRO

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Le but du cours est de développer une théorie de l'architecture qui permette aux étudiants une compréhension critique de ce qui constitue les qualités architecturales d'un espace.

L'architecte y est d'abord conçue comme oeuvre d'art, bien que tous les aspects fonctionnels et de contenu soient envisagés.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

A partir d'analyse critique d'édifices et d'espaces architecturaux présentés par diapositives, le plan suivant sera abordé :

1 er semestre

- définition de l'architecture
définition de l'art
définition de l'espace
vision globale des contenus
ampleur du phénomène architectural
l'urbanisme

- éléments formateurs de l'espace
le volume
le plan
la ligne
combinaisons possibles
- espace limité
- espace illimité
- l'échelle

2 ème semestre

aspects du contenu :
- le contenu immédiat
- la persuasion
- la tradition
- l'image superposée
- le contenu médiat

- 35 -

Année universitaire 1983-1984.

COURS — HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE
1er CYCLE 2ème ANNEE

Ricardo PORRO
Gérard ENGRAND

2h/semaine sur l'année
Contrôle final
ATC 124

Ce cours est intégré dans les unités de valeur de cadre commun d'architecture.

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Initier les étudiants à l'histoire de l'architecture occidentale, du 10ème au 18ème siècle en l'insérant dans l'ensemble du mouvement de la pensée d'une époque. En conséquence, l'histoire de l'architecture et de l'art sera mise en relation avec les mouvements de la tradition religieuse, de la philosophie et des sciences de l'époque.

Ce cours articulera six conférences d'histoire des idées, avec un cours d'histoire de l'art et de l'architecture qui exploitera systématiquement les hypothèses et interrogations mises en oeuvre.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

Histoire de la pensée.

1. La tradition médiévale et le manichéisme. Le Prince de ce monde.

2. Les réponses spécifiques du mouvement monastique. Le triomphe de la scolastique.

Histoire de l'architecture.

I L'architecture romane
II L'architecture gothique

3. Des humanistes aux hommes de science.

III.La renaissance.

4. La réforme et la double question de la grâce et du libre-arbitre.

IV Le maniérisme
V Le baroque

5. L'émergence et le triomphe des Lumières.

VI La diversité du XVIIIe siècle.

FIG 148 : Contenu du cours d'Initiation à l'architecture alliant Histoire et Théorie donné en 1e année. Source: Archives de l'école. Non répertoriées.
FIG 149 : Cours d'Histoire à partir de l'architecture romane donné en deuxième, troisième et quatrième année. Source : Archives de l'école. Non répertoriées.
FIG 150 : En deuxième année du premier cycle, le cours est donné en alternance avec celui d'Histoire de la pensée de Gérard Engrand, directeur de l'école. Source : Archives de l'école. Non répertoriées.

Lors de ses cours et conférences, Ricardo Porro insiste sur la tradition entendue comme le « *genius loci* » que développe Christian Norbert Schulz dans son ouvrage *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*[435]. Il a été montré en amont que Ricardo Porro avait interprété le schéma panofskien issu de l'ouvrage *L'oeuvre d'art et ses significations*[436]. Panofsky tirait de ce schéma trois concepts servant à interpréter, selon lui à « re-créer [437]» l'oeuvre d'art nommés : idée, forme et contenu. À l'intérieur du contenu, on trouve la tradition dont le sens est l'héritage par lequel le passé se survit dans le présent. Mais là encore, Ricardo Porro procède à la « ré-création de la tradition », à une interprétation personnelle. La re-création de la tradition comme condition *sinequanone* d'un projet dans l'atelier de Ricardo Porro montre un point de divergence avec le débat post-moderne et le retour à l'histoire invoqué par Jean Nouvel et Paolo Portoghesi dans les expositions qu'ils ont organisées. En effet, quand ceux-ci parlent de tradition, de renouer avec l'histoire, ils évoquent les formes traditionnelles, « leur recyclage dans de nouveaux contextes syntactiques[438]», un contexte formel récurrent plus ou moins laissé à l'abandon par les modernistes mais Ricardo Porro, lui, s'intéresse et comprend davantage la tradition comme un contexte culturel plus large comprenant la philosophie, la littérature et toutes les formes d'art, y compris le cinéma et qui va être le point de départ d'impulsion d'un projet et en conditionner la teneur. Il n'entreprend pas l'analyse des formes récurrentes ni l'étude typologique de bâtiments dans le cours qu'il donne en alternance avec le cours d'Histoire de la pensée de Gérard Engrand [FIG 149]. Il ne procède pas à une lecture de l'architecture mineure et s'il l'évoque, c'est de manière anecdotique. Il ne l'applique pas en atelier. Ce qu'il applique, c'est son interprétation personnelle de la tradition d'un lieu, qu'on peut qualifier de « re-création » au sens panovskien puisque les phénomènes culturels qui ont conditionné une architecture ou un urbanisme sont interprétés par l'enseignant au prisme de l'approche philosophique et phénoménologique du cours de Gérard Engrand. En effet, celui-ci dissèque les phénomènes religieux, philosophiques est scientifiques qui ont conditionné l'architecture romane, gothique, renaissante et baroque [FIG 150].

Or, les architectes issus des Beaux-Arts à l'origine de la création des Unités pédagogiques d'architecture comme Bernard Huet, Philippe Panerai et Jean Castex revendiquent la ville traditionnelle en s'appuyant sur les études typo-morphologiques italiennes, sur le mouvement *La Tendenza*, sur la ville étudiée depuis son histoire matérielle, depuis la géographie ou encore depuis la sociologie. Ils

---

435 Christian Norberg-Schulz, *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1980.

436 Erwin Panofsky, (1955) *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Trad. de l'anglais (Allemagne) par Bernard et Marthe Teyssèdre, Collection Folio essais (no592), Gallimard, 2014.

437 Panofsky emploie le verbe « *Betrays* » qui signifie trahir.

438 « Le retour de l'architecture au sein de l'histoire, et le recyclage des formes traditionnelles dans de nouveaux contextes syntactiques, est l'un des symptômes qui ont produit une "différence profonde" dans une série d'œuvres et de projets de ces dernières années, classée par certains critiques dans la catégorie ambigüe mais efficace du postmodernisme. » Paolo Portoghesi, « La fin des "interdits" », La Présence de l'histoire. L'après-modernisme, La Biennale de Venise 1980 / Festival d'automne à Paris 1981, Paris, L'Équerre, 1981, p. 23.

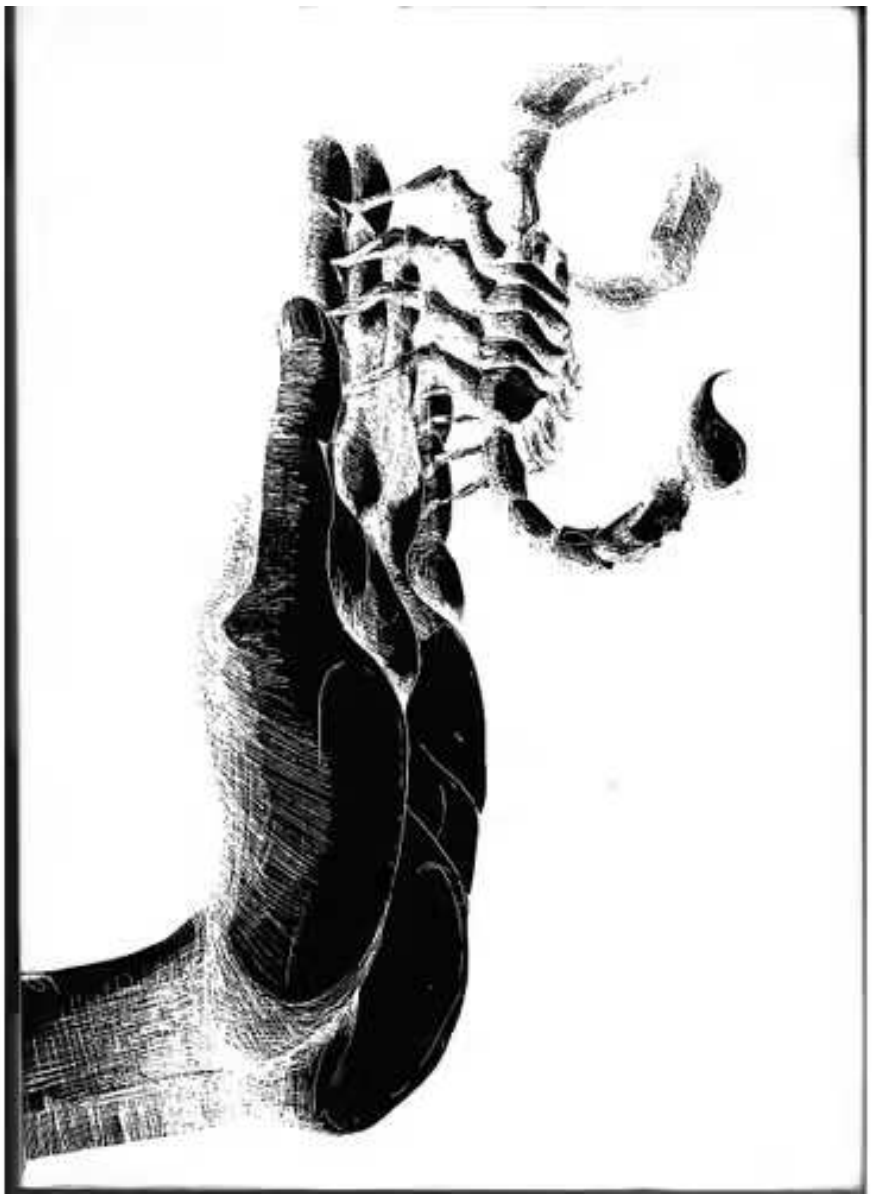


FIG 151 : Première de couverture de l'ouvrage de Ricardo Porro qui contient l'application de sa théorie à ses propres projets. Source : Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu* : Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

s'intéressent à une vision architecturale qui ne se limite pas à la ville dans ses moments exceptionnels, aux monuments ou aux œuvres singulières mais analyse et étudie la typologie des bâtiments et considère cette étude comme une méthode opératoire en atelier, comme « matière à projets [439]». Cette méthode issue de *La Tendenza* et d'Aldo Rossi qui rend compte de la complexité spatiale, sociale et symbolique de la ville historique dans sa matérialité, ce qu'il nomme « L'architecture de la ville » appréhende les phénomènes urbains à deux niveaux : l'un morphologique qui s'intéresse à la formation, le développement et la transformation des ensembles urbains, l'autre typologique qui porte sur les éléments constitutifs de ces ensembles urbains. C'est l'articulation des deux qui produit du sens et qui permet de retrouver la fonction sociale de l'architecture. De fait, quand Aldo Rossi propose à ses étudiants de se tourner vers l'histoire pour discerner les typologies qui lui permettent d'imaginer leurs projets, Ricardo Porro demande à ses étudiants de se tourner vers l'histoire de l'art, la peinture, la philosophie, la littérature et la mythologie pour discerner les conditions de possibilité de leurs projets. Rien n'est matériel, tout est mental. La tradition même d'une région ou d'un pays est re-créée à partir d'une sélection d'oeuvres souvent picturales et littéraires.

D'ailleurs, l'architecte-enseignant Bernard Huet qui se réclame du rationalisme d'Aldo Rossi considère que Paolo Portoghesi à la Biennale de Venise en 1980 procède à « un amalgame infâme qui assure le triomphe de l'éclectisme post-moderniste essentiellement américain en reléguant au second plan la construction rationnelle de l'architecture et en occultant toute la problématique urbaine [440]» . D'autre part, il déplore que certains ne poussent pas l'analyse assez loin et reproduisent des modèles que l'on considère intéressants ou parfaits « au risque d'aboutir à une sorte d'historicisme c'est-à-dire qu'ils reproduisent des rues, des places au lieu de les faire ». Les architectes de *La Tendenza* et ceux qui s'en réclament considèrent que l'architecture manifeste les valeurs profondes d'une culture enfouie dans la mémoire collective et que personne ne peut réinventer la ville ni prétendre à l'utopie urbaine. Or, c'est le cas dans l'atelier de Ricardo Porro : c'est à partir de la tradition culturelle que les étudiants interprétent la ville (extensions sur terrains vierges, tables rases) en superposant une tradition recomposée et métaphores figuratives.

---

[439] Catherine Blain, Julien Correia. Castex et Panerai : l'histoire des formes urbaines, matière à projets. Le Projet de l'Histoire – Les Histoires du Projet. Architectes/historiens dans l'après-guerre, Benjamin Chavardès et Philippe Dufieux (Ensa de Lyon, laboratoire LAURE), Lorenzo Ciccarelli (*Università degli Studi di Firenze)*, Nov 2024, Lyon, France. ⟨hal-04867731⟩

[440] Bernard Huet, « Conversation autour de l'architecture urbaine », in Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité*, id, p. 48.



FIG 152 : Dessins de Miguel Acosta, étudiant de Ricardo Porro. Voyage à Venise de 1981. Source : Archives personnelles de l'architecte et enseignant vénézuélien.

I.II.II Le voyage à Venise ou comment enseigner l'exceptionnel au mépris du banal

La ville de Venise devient l'exemple urbain et écologique à suivre pour Ricardo Porro[441] mais dont il n'étudie pas l'architecture mineure comme avait pu le faire Egle Trincinato[442] déjà en 1948. Le voyage, organisé dès 1977 par Ricardo Porro à Lille pour tous les étudiants de l'école comprend la visite des plus grands monuments connus de la ville, palais princiers, églises, l'analyse de sculptures et de peintures, la déambulation dans la ville, l'occasion d'apprécier l'histoire de l'art [FIG 152]. La visite ne passe pas par la monstration d'exemples d'intégration et/ou de respect de la typologie des bâtiments mais par celles des formes urbaines du passé avec un net intérêt pour l'urbanisme médiéval et pour les monuments byzantins, gothiques, renaissants, maniéristes et baroques et par la réactivation du concept de « génie du lieu » de Christian Norberg-Schulz pour décrire les éléments imperceptibles, parfois même invisibles, qui composent Venise.

Partant du postulat que Venise est un modèle, Ricardo Porro donne la clé qui permet aux étudiants de découvrir comment elle est structurée à l'occasion d'un article publié du journal *La Voix du Nord* à la suite d'un voyage à Venise en 1983 [FIG 153,154,155] et dans lequel il met en parallèle l'organisation urbaine de Venise en paroisses qui représentent pour lui un élément fondamental. Il y explique qu'à l'intérieur de la paroisse, tout s'articule afin de faciliter la vie quotidienne et dans le même temps la mettre en scène en accordant le fonctionnel et l'esthétique, le minéral et l'humain et que dans cette ville réservée aux piétons et aux gondoles, un enchaînement ininterrompu est mis en oeuvre par la rue (calle), la place principale (*piazza*), le passage couvert (*sollo portico*), le cours d'eau (*rio*), la ruelle-cour (*calle corte*), le passage étroit (*stretto*), la place (*campo*), le quai (*fondamenta*). Arguant que cette structure conjugue architecture et urbanité, il avance :

> Vous regardez autour de vous… Il y a constamment un mystère d'un lieu à l'autre. Il se passe tout le temps quelque chose. Dans les villes à la Le Corbusier, on a tout compris d'un seul coup d'oeil. Ici, l'esprit est vivement sollicité. On marche en poésie. La vie se vit et se montre![443]

En effet, l'étude des places et de l'ordonnancement urbain de Venise permet de dégager les causes de leur effet esthétique comme l'a montré Camillo Sitte dans son ouvrage *L'Art de bâtir les villes*[444].

Ricardo Porro omet délibérément de montrer les bâtiments contemporains intégrés à la ville comme ceux du projet de rénovation urbaine de Campo di Marte (1983) à Venise dont le concours

---

441 Voir à ce sujet et au Tome III le texte sur Venise écrit par l'assistant de Ricardo Porro en 1986 suite aux conversations qu'il a eues avec son maître.

442 Egle Renata Trincinato, *Venezia Minore,* Edizione Rilegata, pag. 380 con illustrazioni b/n Con un capitolo di Agnoldomenico Pica, 1948. Egli Trincinato était assistante à l'école d'été de Venise quand Ricardo Porro y participait en 1952.

443 Bruno Vouters, *id.*

444 Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes*, Éditions L'équerre, 1970.



Venise, que 177 canaux partagent en une bonne soixantaine de quartiers
(Ph. V.d.N.)

VOIR VENISE... ET DEVENIR ARCHITECTE

Depuis sept ans, l'Unité pédagogique d'architecture de Villeneuve-d'Ascq propose un voyage d'études en Italie à ses étudiants de deuxième année. Expérience unique en France, qui permet un fructueux retour aux sources. Cette année, Ricardo Porro, Thierry Baron et Philippe Louguet avaient choisi trois rendez-vous : Venise, Florence et Sienne... Un pélerinage mené tambour battant. Mais surtout, une formidable école du regard !

En page 16, le premier article de Bruno VOUTERS

Société

Voir Venise... et devenir architecte

par Bruno VOUTERS

Si fort jadis... si fragile aujourd'hui

Six cents étudiants

Hitler aquarelliste

Société

Voir Venise... et devenir architecte

par Bruno VOUTERS

Soixante étudiants plongés dans une ville amphibie

Ricardo Porro parmi ses étudiants

FIG 153 : Article « Voir Venise et devenir architecte ». Bruno Vouters, *La Voix du Nord,* décembre 1984. On y distingue Ricardo Porro et quelques étudiants. Source : Archives de Guillaume Danchin, enseignant à l'ENSAPL.
FIG 154 et 155 : Suite de l'article. Il est question de la composition de l'école: 600 élèves et 50 professeurs. De la nouvelle réforme qui s'annonce avec des études organisées en cinq ans et non plus six et une possibilité de spécialisation. Source : Archives de Guillaume Danchin. Bruno Vouters, *La Voix du Nord,* décembre 1983.
FIG 156 : Photographie du voyage à Venise de l'année 1983-1984. Frank Van der Henst. Boualem Chelouti. Bruno Jorissen. Jean-Philippe Dominique. Source : Archives de Guillaume Danchin . Article de *La Voix du Nord* du 27 décembre 1984. Source : Archives de Guillaume Danchin, ancien étudiant de l'école d'Architecture de Lille et maître de conférences à l'ENSAPL.

international venait d'être remporté par Alvaro Siza qui avait confié la conception des bâtiments individuels à Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Moneo et lui-même. Or, se pose alors la question de l'intégration de l'architecture contemporaine dans le respect de l'existant qui rejoint ce souhait du retour à l'histoire par les architectes post-modernes. Cette question avait d'ailleurs intéressé les modernes italiens Ernesto Nathan Rogers et Franco Albini dès 1952 lors de l'école d'été de Venise à l'occasion de laquelle Ricardo Porro avait tenté d'intégrer une villa moderne sur le Grand Canal à la manière de Franck Lloyd Wright pour la Fondation Masieri. Pour Bernard Huet qui s'exprime en 1985 dans la revue *Esprit ,* « le système urbain ne peut fonctionner que par opposition du commun à l'exceptionnel, du conventionnel au subjectif et le goût des masses est une donnée respectable [445]». L'enseignement doit préparer les étudiants à une forme de pratique ordinaire et de bonne qualité et toutes les problématiques d'intervention proposées aux étudiants doivent être envisagées en termes de quantité urbaine et de répétitivité typologique plutôt qu'en termes de développement des subjectivités fondés sur l'inédit et l'original même si celles-ci peuvent se manifester là où elles le doivent dans une parole singulière inscrite dans le typique.

Pour Ricardo Porro, la ville de Venise est une oeuvre d'art et son modèle doit être appliqué afin de créer « un cadre poétique à l'action de l'homme » original et ce « cadre poétique » est pensé chez Ricardo Porro comme un idéal qui a toutes les qualités propres à son modèle. Celui-ci correspond à son idée de la perfection et de son caractère élevé. Le voyage est l'occasion pour son groupe d'étudiants de visiter le Palais des Doges, la place Saint Marc, la basilique et la tour, *Santa Maria della Salute*. Ricardo Porro lui demande de parcourir la place Saint Marc, de mesurer l'espace, de dessiner les arcades, les colonnes, les coupoles, de se poser des questions d'échelle puis les emmène au coeur du quartier *San Zaccaria* et leur explique la structure de la ville : « Vous avez ici un chef d'oeuvre d'urbanisme de communication [446]». Cet intérêt pour une atmosphère, pour une poésie des espaces urbains est à chercher dans la nécessité pour Ricardo Porro de créer cet « urbanisme de communication » dont Venise serait pour lui la quintessence.

---

[445] Bernard Huet, « Apprendre aux architectes la modestie » , Propos recueillis par Michel Crépu, Rémi Lenglart et Agnès Vince, Revue *Esprit,* 1985, pp. 14-22.

[446] Bruno Vouters, « Voir Venise et devenir architecte », *La Voix du Nord*, 12 décembre 1983.



FIG 157, 158,159 : Revue *Archivari*. « Courtrai. Un quartier porteur d'image ». Texte « Un urbanisme de communication » de Jean-Charles Huet et de Bertrand Lecharny. Ce concept d'urbanisme est appliqué à l'ensemble des projets de l'atelier de Ricardo Porro. Source : Archives de Jean-Pierre Lefevre, maître d'ouvrage de Ricardo Porro.
FIG 160 : Article concernant l'exercice donné sur Venise. Source : Patrice Goulet et Ricardo Porro : « Les leçons de Venise », 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de L'École de Lille », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°234, sept 1984, p. 36.

I.II.III « L'urbanisme de communication » ou le fantôme de l'urbanisme médiéval

Ricardo Porro souhaite que ses étudiants donnent à leurs projets l'atmosphère d'une communauté de village voire de la ville médiévale, références qui fondent la conception du voisinage de l'architecte avec pour modèle l'urbanisme de Venise. Le concept d'urbanisme de communication allie nécessité de la rencontre et de l'architecture entendue comme « cadre poétique à l'action de l'homme » – un cadre poétique pour Porro est indubitablement spectaculaire – et est appliqué en atelier à Lille dès 1977. Les étudiants créent des quartiers entiers à Villeneuve d'Ascq, Dunkerque [FIG 163] , Douai [FIG 165,166], Lille, Amiens, Courtrai, Amsterdam, Berlin, Paris, Calais. Comme des metteurs en scène, les étudiants élaborent différents scénarios dans lesquels les habitants évoluent au rythme des rues, des canaux, des places, des parcs du quartier qui dissocie le plus souvent la circulation des piétons et des véhicules et qui est un véritable théâtre où l'habitant est à la fois acteur et spectateur d'une comédie réelle.

En 1984, Ricardo Porro donne comme sujet à ses étudiants celui auquel il avait répondu lors de l'école d'été à Venise (et d'autres comme Ionel Schein ou Vittorio Gregotti) et pour lequel il avait eu une déconvenue : « relier Venise à la terre ferme [447]» en créant quinze mille logements. Déjà reliée par un pont, il s'agit davantage de s'occuper de son extension. Patrice Goulet, suite à un entretien qu'il mène avec Ricardo Porro, publie un article dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* intitulé « Les leçons de Venise [448]» qui présente les sept projets d'urbanisme issus de l'atelier de Ricardo Porro[449] [FIG 159] . Cet article fait partie d'un dossier proposé par Marc Emery intitulé « Habitat et urbanité 2 [450]» qui traite des difficiles coordinations entre architecture et urbanisme quand il s'agit de construire la ville, la réorganiser ou l'agrandir et qui réunit des fragments de villes européennes dessinés par des architectes français et allemands.

Ricardo Porro y expose les étapes de la réalisation d'un « urbanisme de communication » en atelier vertical. Le premier trimestre de l'année est consacré à la formation de groupes de quatre ou cinq étudiants, à l'exposition du sujet, au déplacement sur le site, à la récupération d'informations et de documents puis à l'élaboration de l'urbanisme en maquette d'étude. Au second trimestre, chaque étudiant met au point un projet d'immeuble collectif, fragment du projet d'urbanisme. Au troisième trimestre, chaque équipe travaille sur le centre-ville. Ricardo Porro considère que commencer par l'urbanisme est indispensable et qu'un architecte doit « savoir faire la ville ». La recherche d'un urbanisme tridimensionnel permettrait selon Ricardo Porro « de développer l'individualité et d'aller au

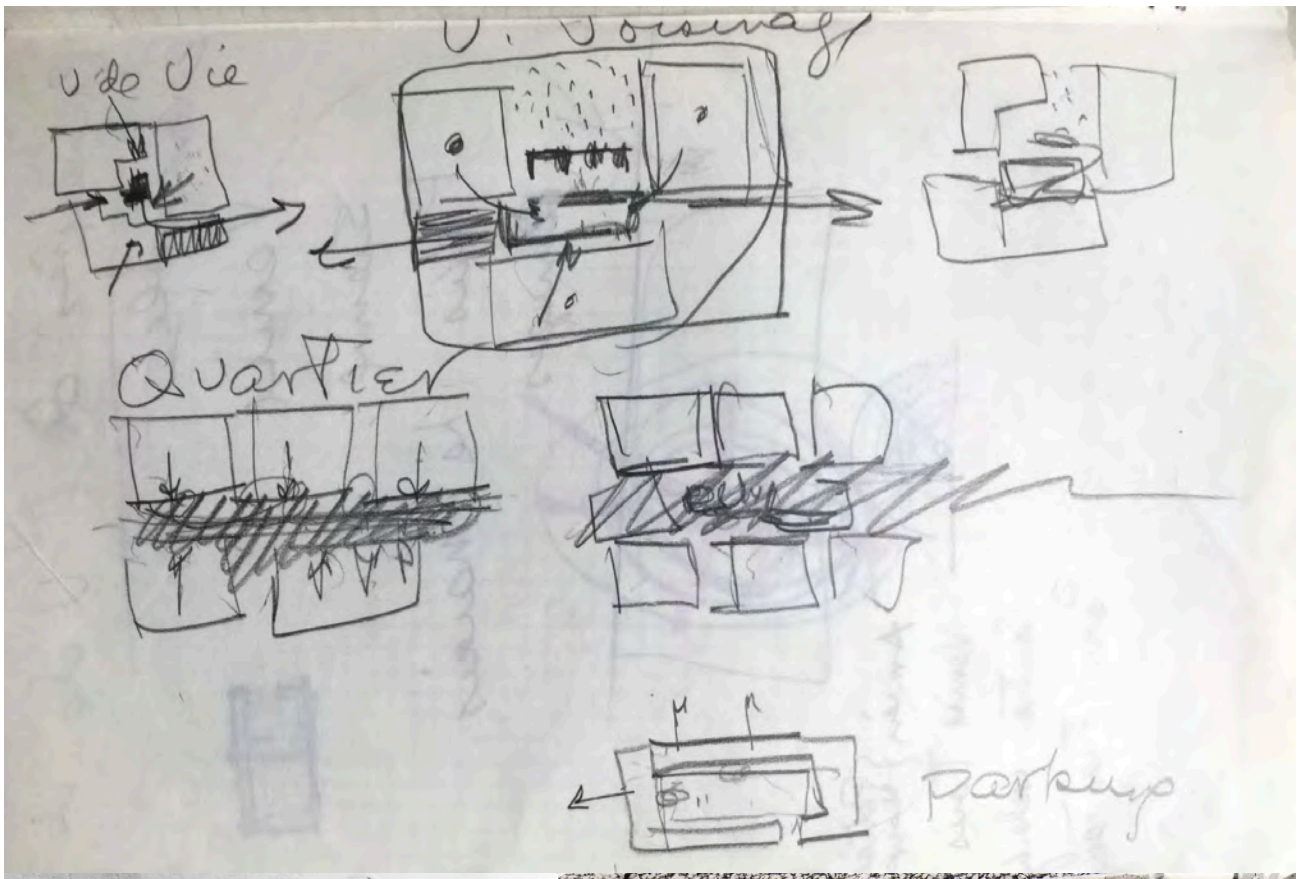
---

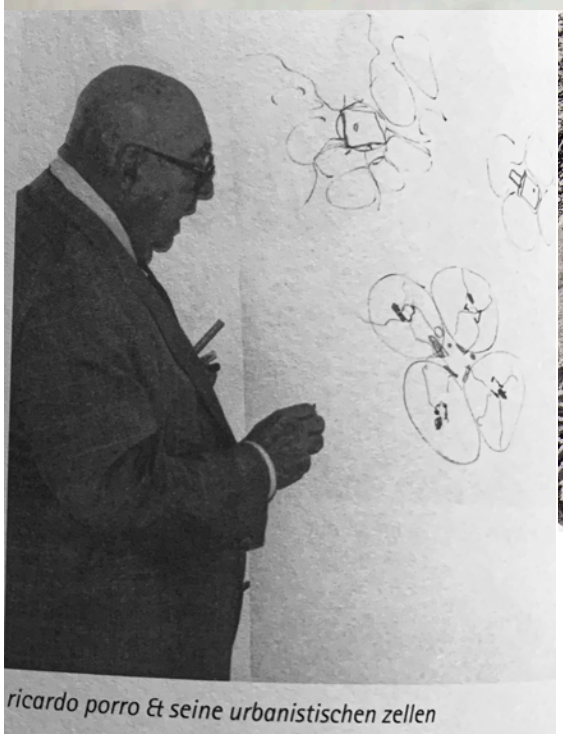
[447] Voir en première partie de cette thèse.

[448] Patrice Goulet et Ricardo Porro : « Les leçons de Venise », 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de L'École de Lille », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°234, pp. 36-39.

[449] Voir la retranscription de l'entretien au Tome III de cette thèse.

[450] Marc Emery, « Habitat et urbanité 2 », in *L'Architecture d'aujourd'hui* n°234*,* septembre 1984, pp. 1-79.





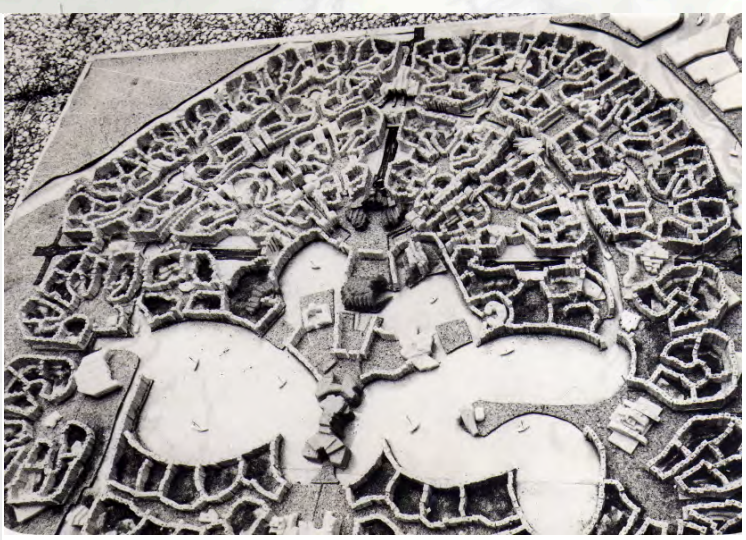


FIG 161 : Croquis de Ricardo Porro. Principes d'unité de voisinage. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.
FIG 162 : Croquis issu d'un workshop donné à Vaduz en 2002.
FIG 163 : Maquette pour la ville entière de Dunkerque (1979) composée de plusieurs unités de voisinage (plusieurs îlots qui forment un quartier) elle-mêmes composées d'unités de vie (îlots le plus souvent ouverts). Source : Archives de Yilmaz Kuymku. La forme des unités de vie est reprise de l'idée de la paroisse à Venise.

maximum de ses possibilités de créateur [451]».

Le travail d'urbanisme en atelier s'appuie sur l'esprit du lieu (ou la re-création d'une tradition) et une conception précise de la structure d'une ville constituée en « unités de voisinage décomposées en unités de vie[452] » [FIG 164,165,166]. L'unité de voisinage, concept issu de la sociologie urbaine et de l'école de Chicago dans les années 1930[453] est définie par un cadre d'étude et a un sens opérationnel dans la mesure où elle est un principe d'organisation urbanistique [FIG 161 et 162]. Elle repose sur une conception de la ville comme structure formée d'échelons spatiaux hiérarchisés, comme emboités. Elle est considérée comme un modèle et c'est d'abord un schéma d'extension urbaine, un principe de réorganisation de la ville à une nouvelle échelle.

En 1980, Anne-lise Gérard, enseignante à l'École de Strasbourg, rédige une thèse intitulée « Quartier et unité de voisinage dans la pratique urbanistique française 1919-1973 ». Ce travail est né d'une collaboration avec les étudiants de Strasbourg au cours d'une situation de projet donné par Ricardo Porro et consacré au sujet « Une ville nouvelle de 15000 habitants » durant l'année 1973/1974. Le programme imposant un site réel, Brumath, comme le demande systématiquement Porro impose une structure à bases d'unités de voisinage. Dans cette thèse, Gérard se pose la question de savoir si « l'unité de voisinage ne serait pas un moule à fabriquer des communautés » et un moyen de « façonner une conduite humaine ». Or, dans la théorie de Ricardo Porro appliquée en atelier, un des cinq points est la *persuasion*[454]. Même si impulser la vie sociale là où elle n'existe pas n'est pas si simple, l'unité de voisinage présente un intérêt méthodologique indéniable en atelier et devient « une recette » à appliquer.

Ce concept est associé en France à une grille d'équipements dès 1958, grille qu'applique Ricardo Porro dès 1971 à l'école d'architecture de Strasbourg[455] , puis à UP6[456] et enfin dès 1976 à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille. Cette grille est issue de la critique des grands ensembles par les habitants à la fin des années 1950 avec la prise de conscience de carences esthétiques et fonctionnelles des nouveaux quartiers notamment du fait de leur manque d'équipements. Elle répartit ceux-ci selon l'importance de plusieurs échelons urbains : l'unité résidentielle, le voisinage et le

---

451 Patrice Goulet et Ricardo Porro, *op.cit.*

452 Bruno Vouters, « Voir Venise et devenir architecte », *La Voix du Nord*, 12 décembre 1984.

453 Isaac Joseph, *L'école de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Les éditions du Champ Urbain, CRU, 1979.

454 Rappelons que les cinq points théoriques basés sur le schéma panovskien sont : « Tradition, persuasion, image superposée, contenu immédiat, contenu médiat ».

455 « Elle apparaît comme un schéma rationnel et technique d'organisation des habitations, et comme une échelle minimum d'opération qui, à partir de 1951 (date du concours du quartier Rotterdam à Strasbourg) permet l'organisation du chantier industrialisé (Dieudonné, 1996) ». Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière, p. 21-38, https://doi.org/10.4000/strates.6656

456 Grille trouvée aux Archives nationales, unique document d'un dossier concernant l'enseignement de Ricardo Porro. Voir en page de cette thèse.



FIG 164 : Maquettes d'un projet d'urbanisme pour le quartier St-Leu à Amiens (1980-1981) de Miguel Acosta, Patrick Fidelle, Bruno Wacogne et Hervé Dulongcourty. En haut à droite, on peut voir l'urbanisme composé en unités de voisinage ainsi qu'en bas au premier plan. Les îlots qui sont reliés semblent former un tout fermé par une muraille d'immeubles courbes. La place est une ellipse. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle. Voir aussi le projet dans l'article de Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

quartier[457]. L'unité de voisinage devient un instrument de découpage quantitatif du grand ensemble. Elle est établie en fonction des rythmes du quotidien ponctués par le petit commerce, l'école maternelle et primaire.

Outre la nécessité de contacts humains qui préoccupe Ricardo Porro et ses étudiants, l'application d'un concept issu de la pensée moderne et très appliqué lors de la reconstruction en Allemagne permet la résolution du problème des fonctions, notamment celle de circulation. De fait, l'urbanisme de communication s'établit depuis une graduation progressive des différents lieux selon une logique dimensionnelle dont l'unité de base est une petite cellule appelée noyau de vie. Plusieurs de ces cellules regroupées forment une unité de vie, placette regroupant un L.C.R, le local collectif résidentiel et une crèche. Trois unités de vie composent une unité de voisinage qui comprennent une place commerçante, une maison de quartier, des équipements scolaires. Plusieurs unités de voisinage forment un quartier qui trouve sa culmination dans un axe commerçant et une grande place regroupant plusieurs équipements publics à l'échelle de la ville comme un marché ou une bibliothèque. On reconnait une unité de voisinage à ses limites nettes dues à une voie de contournement, à la séparation piéton/voiture, espaces verts/voiture, bâtiment/rue, des logements le plus souvent collectifs dans les projets des étudiants de l'atelier de Porro, des équipements publics, les espaces de parkings accessibles du logement et traités en parc.

Cependant, l'application de ce concept relève de l'anachronisme. Alors que Venise est le fruit d'innombrables constructeurs, Ricardo Porro fait travailler ses étudiants sur des fragments de villes entiers à proposer clés en main. Quelle que soit la qualité de l'architecture, l'unité du projet, du lampadaire à la façade, pose problème puisque Porro substitue le temps et le nombre en enseignant le projet monolithique qui ne montre pas la diversité et la complexité qui font la ville. Il ne s'agit pas de s'occuper de l'intégration du contemporain dans le centre mais de juxtaposer la structure urbaine ancienne de Venise constituée de petites îles en la déplaçant et la re-créant par mimétisme. L'unité de voisinage est un modèle défini *a priori,* faisant abstraction des regroupements sociaux existants.

D'autre part, après 1968, ni la définition et ni l'échelle de l'unité de voisinage ne font l'unanimité du fait de sa dimension dans laquelle se dilue la cohésion sociale attendue. En 1981, dans le catalogue de l'exposition *Architectures en France Modernité/postmodernité*, Bernard Huet souligne :

> La ville qui est conçue comme une prolifération d'une cellule élémentaire, le logement et les équipements publics mis en grille en prolongement, est une imposture. Pour lui, aucune juxtaposition de logements ne crée l'identité d'une ville mais le jeu différentiel entre les logements et les monuments. Dans le cas de villes nouvelles françaises où chaque logement devient un monument à la gloire de son architecte, tout devient indifférent et par conséquent insignifiant[458].

---

[457] « En 1959 et 1962, deux numéros d'*Urbanisme* respectivement sur les grands ensembles et sur les équipements quantifient l'unité de voisinage ». Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière, p. 21-38, https://doi.org/10.4000/strates.6656.
Parfait F., 1959, « Conception, organisation, réalisation des ensembles d'habitation », *Urbanisme*, 28e année, no 65, p. 18-39
« La vie dans les grands ensembles », *Urbanisme*, 31e année, nos 75-76, 1962, p. 26.

[458] Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité,* CCI Centre Pompidou, Paris, 1981.

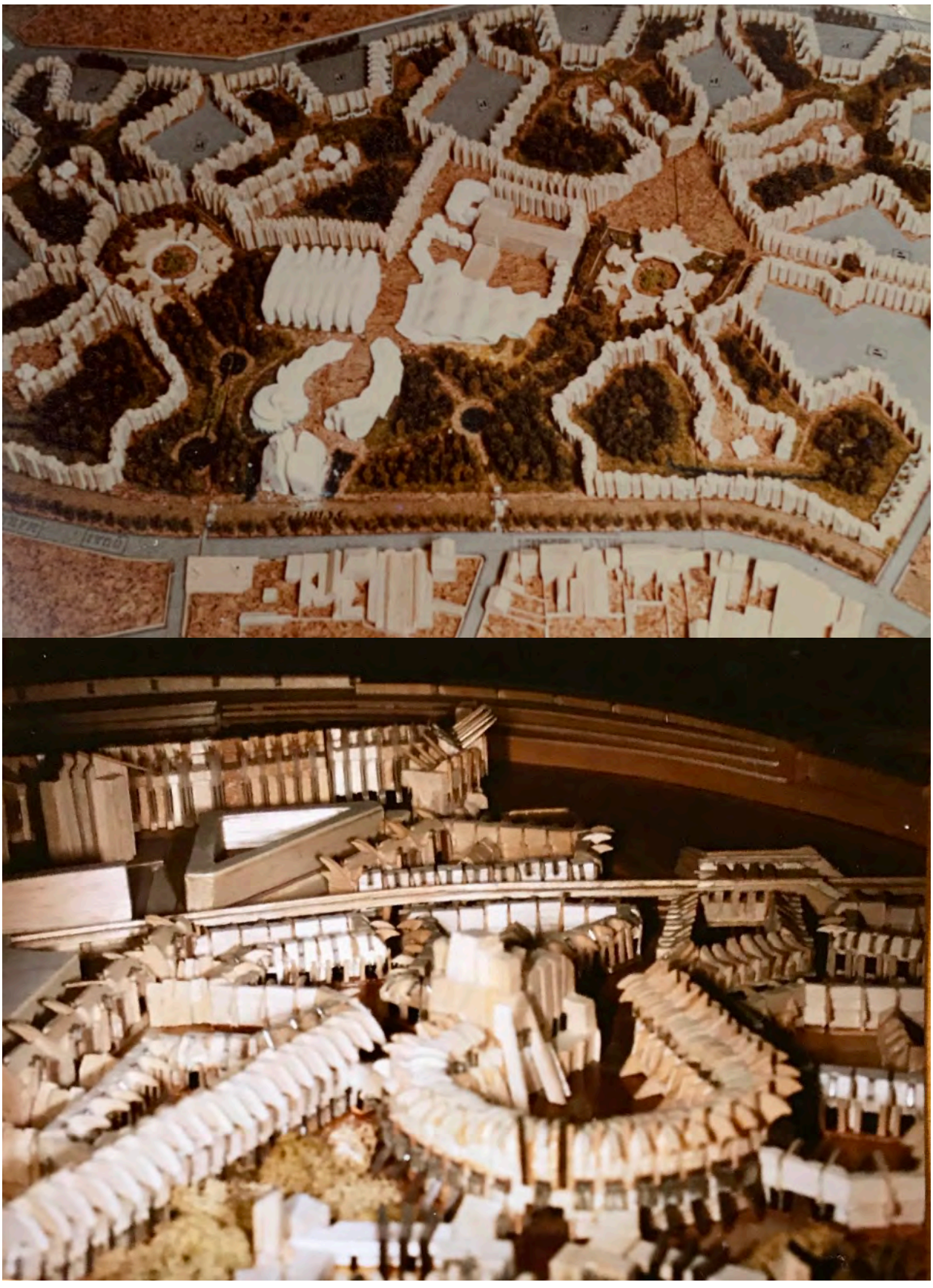


FIG 165 : Maquette d'urbanisme pour Douai. 1977/1978. Groupe Jean-Marie Choquelle/Christian Réal. Unités de voisinage composée d 'unités de vie (îlots ouverts) . Les immeubles collectifs forment un tout fragmenté. Source: Archives de Christian Réal.
FIG : 166 Unité de vie pour le projet d'urbanisme de Lille 1979/1980. Source : Archives de Christian Réal.

D'autre part, en France, la première critique des grands ensembles concerne la pauvreté de la conception des relations sociales. Cependant, l'unité de voisinage peut être considérée comme une « conception appauvrie et anachronique du voisinage [459]» selon Hélène Jannière. Elle est même devenue la cible critique des sociologues qui doutent de son efficacité à instaurer des liens de voisinage. Henri Lefebvre déplore son usage instrumental par les responsables français de l'aménagement et doute que l'on puisse créer une sociabilité spontanée à partir d'espaces urbains nouvellement créés[460]. Ceux-ci soulignent alors l'anachronisme de la référence à la communauté du village ou de la ville médiévale. Ils dénoncent, d'autre part, la perte des contenus sociaux de cette notion fondée sur un *a priori* , celui d'une possibilité d'introduire de fait un degré de sociabilité, une « humanisation » des quartiers, par le seul recours à un schéma d'organisation spatiale.

Modèle fustigé après 1968 parce qu'anachronique, l'unité de voisinage, choisie par Ricardo Porro en atelier est un système hiérarchique qui reprend en partie le système pyramidal des échelons de Gaston Bardet dont Ricardo Porro se réclame[461]. Elle est assimilée à l'échelon domestique. Réhabilitée par Jean-Louis Cohen à l'occasion de la publication de trois articles, l'un en 1978[462], l'autre en 1989[463] et le dernier en 1996[464] , celui-ci pointe l'originalité et la vigueur de la contribution théorique de Bardet dont il dégage la redécouverte d'« une pensée de la complexité » qui réarticule la morphologie urbaine et la morphologie sociale, en opposition au réductionnisme fonctionnaliste. Pourtant, l'unité de voisinage disparaît presque complètement des projets et du discours des urbanistes après 1968, tout au moins telle qu'elle avait été définie par la grille d'équipements en 1958.

De façon contradictoire, Ricardo Porro opère à un retour aux tendances formelles de la ville médiévale tout en leur superposant un concept des plus réglementaires. En effet, l'unité de voisinage se montre dans l'atelier comme une construction anarchique d'îlots, de rues, de places tout en étant à l'origine d'un système en atelier bien réglé, suivant une grille réglementaire considérée comme obsolète après 1968. Aucun de ses contemporains ne développe ce concept en atelier ou dans sa pratique, ni Huet qui se réclame de Rossi pour qui la ville est une construction dans le temps, ni Rem Koolhaas, pour qui la ville, accumulation d'objets et de collages montre une culture de la congestion.

---

459 Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière,*op.cit.*

460 Lefebvre H., 1960, « Les nouveaux ensembles urbains. Un cas concret : Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière », *Revue française de sociologie*, vol. I, n° 2, avril-juin, p. 186-201. in Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière

461 Voir en première partie de cette thèse la portée de l'enseignement de Gaston Bardet en Amérique latine.

462 Cohen, J.-L. 1978. « Gaston Bardet. Un humanisme à visage urbain », Architecture Mouvement, Continuité, n° 44, p. 74-77.

463 Cohen, J.-L. 1989. « Ville sur ville, le destin de G. Bardet », L'architecture d'aujourd'hui, n° 265, p. 78-82.

464 Cohen, J.-L. 1996. « Le nouvel urbanisme de Gaston Bardet », Le visiteur, n° 2, p. 134-147.

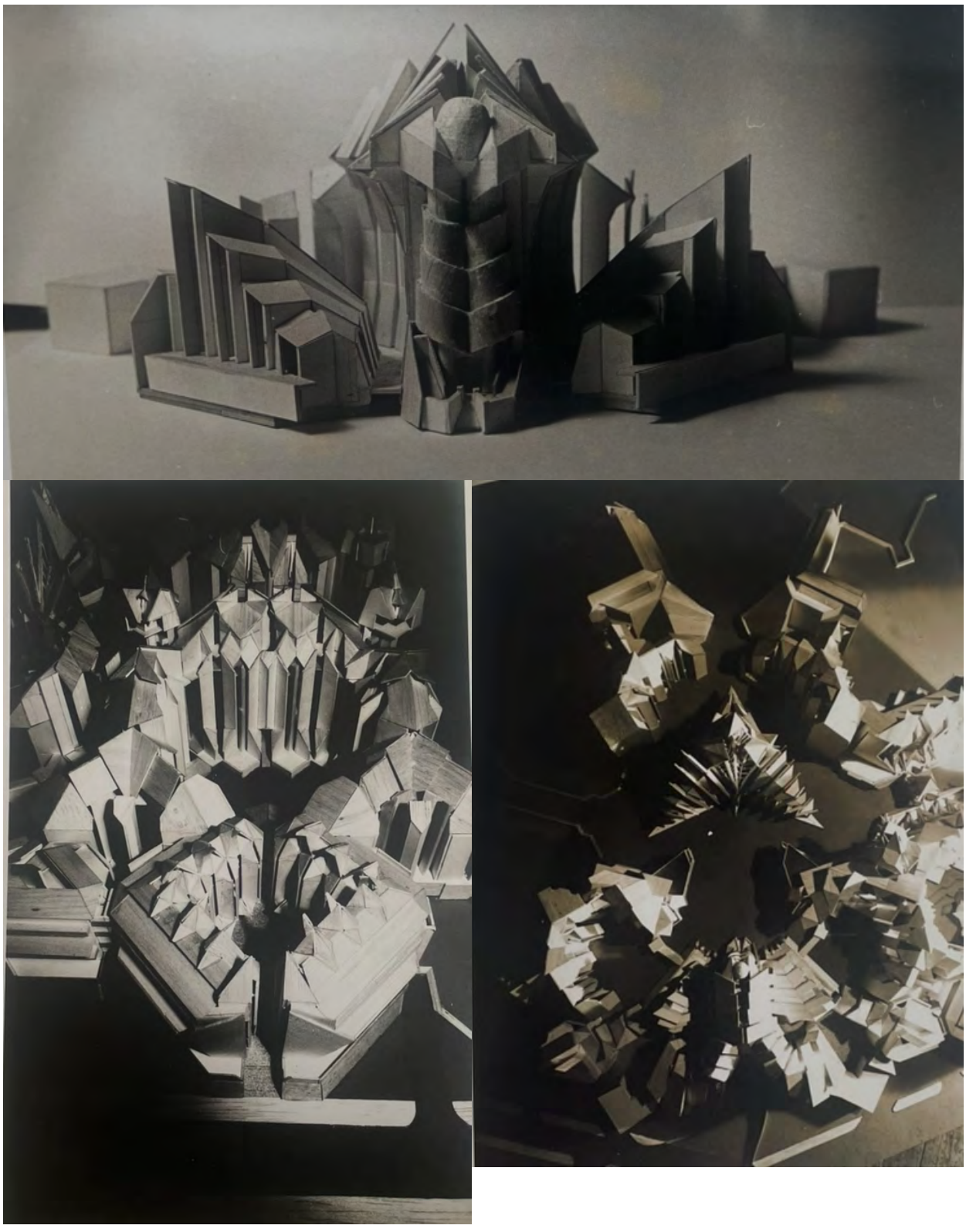


FIG 167 : Projet de diplôme de Jean-François Dechoux (1979). En haut église, en bas logements et place. Restructuration du quartier Ste Marguerite à Strasbourg. Source : Archives ENSAPL. Non répertoriées.

I.III Un langage de l'architecture postmoderne?

I.III.I Le poids de l'expressionnisme dans les propositions des étudiants

Avant de situer le langage de l'atelier de Ricardo Porro par rapport au langage postmoderne, il s'agit de caractériser ce langage architectural, exercice compliqué même pour des historiens et théoriciens les plus chevronnés. En effet, celui des projets des étudiants de Ricardo Porro est complexe mais à défaut de la qualification « postmoderne » de Portoghesi ou Jencks qui l'ont appliquée aux projets du maître, il est déjà possible de leur donner la qualification de « néo-expressionnistes » du fait de leurs formes, qualification qui semble la plus appropriée à ce stade [FIG 167].

En 1982, lors de trois soirées passées avec Ricardo Porro dont les entretiens ont été résumés dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[465] [FIG 168], Patrice Goulet caractérise les projets des étudiants comme étant « fantastiques [466]» ce qui leur donne une connotation qui dépasse la réalité, alors que Ricardo Porro souhaite leur donner la qualification « romantique », cette dernière qualification relevant davantage de l'idéalisme. On peut creuser le thème de l'idéal dans toute fiction qui reposerait sur le heurt souvent fantastique entre le monde contemporain et le monde de l'imagination et de l'art. L'expressionnisme met en scène des symboles et est influencé par le symbolisme entendu comme un idéalisme. Patrice Goulet tente de comprendre la position de Ricardo Porro et de ses étudiants sans jamais parler d'une qualification postmoderne. Il publie un article dans le catalogue de l'exposition « La modernité ou l'esprit du temps » dans lequel Ricardo Porro avance :

> Il est juste de reconnaitre que notre époque a été dominée par l'abstraction. Nous en avons hérité, ce qui ne nous a pas mieux fait accepter le cadavre atroce qu'est devenue l'architecture d'aujourd'hui…Quelle stupidité, quelle manque d'imagination, et le pire, c'est tous ces petits bâtiments avec leurs petites colonnes…non, non, l'architecture, c'est autre chose que ces petits produits de consommation…Le seul espoir aujourd'hui, c'est le retour du romantisme[467].

Ricardo Porro a sans aucun doute occulté la dimension souvent ironique du langage postmoderne des projets fondés sur ce langage. Choisissant d'opérer un retour vers l'architecture expressionniste dans son atelier, expression d'une subjectivité qui est censée donner une émotion ou en tous les cas provoquer des réactions, l'emploi d'une esthétique aussi marquée et datée que l'expressionnisme dans les projets des étudiants de Ricardo Porro est en totale opposition à l'expression des projets dans les autres ateliers de l'Unité Pédagogique d'Architecture de Lille et dans les UP parisiennes. Ces réponses formelles souvent angoissantes sont l'expression d'un mal être, suite à la crise et à un événement personnel grave qui survient en 1975, date fatidique pour le maître. En effet, Ricardo Porro qui avait

---

[465] Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, pp. . Les trois soirées d'entretiens ont chacune été retranscrites au Tome II de cette thèse.

[466] Voir à ce propos les entretiens de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet au Tome III.

[467] Ricardo Porro in *La modernité ou l'Esprit du Temps,* Biennale de paris, section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, p. 188.



FIG 168 : Couvertures de la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°102 de juillet 1962 sur les architectures fantastiques et n° 284 de décembre 1982 sur les architectures romantiques . Dans ce dernier, on retrouve les réalisations de Team Zoo, de Bart Prince, d'Erik Asmussen, de Shin Takamatsu et celle de quatre étudiants de « L'école de Lille », Miguel Acosta, J-Max Haccart, Pascal Marchant et Serge Théret, p. 64.

auparavant développé un intérêt pour le vitalisme dont Bergson montre l'élan vital emprunte suite au décès de son jeune fils au moment où il est recruté à l'Unité pédagogique de Lille[468], le chemin de désillusion de l'expressionnisme d'artistes peintres comme Munch, de cinéastes allemands comme Fritz Lang, d'écrivains comme Rainer Maria Rilke, Hermann Broch, Thomas Mann, Goethe, de philosophes comme Novalis, Soren Kierkegaard et Schopenhauer et enfin de psychiatres comme Freud ou Jung dont il fait la recommandation à ses étudiants. Paolo Portoghesi, dans son ouvrage de 1982 intitulé *Le postmoderne* dit à ce sujet :

> Un grand deuil familial et une série de frustrations didactiques dues à la difficulté de faire comprendre à ses étudiants de l'école des Beaux-Arts, partisans en 1968 de l'imagination au pouvoir combien il faut de courage pour exercer le courage de l'imagination, semblent avoir contraint Porro à passer d'un jeu ouvert et enjoué à un jeu de la mort, à une exploration impitoyable du monstrueux, de l'anormal[469].

Cet expressionnisme, expression visuelle de l'angoisse a pour références des oeuvres picturales romantiques, des oeuvres littéraires, philosophiques et cinématographiques qui font souvent écho au gothique médiéval comme pour les décors chez Lang ou à des thèmes comme la ruine. En architecture, l'expressionnisme avait resurgi avec des expositions et des ouvrages comme *Architecture fantastique*[470] en 1960, un numéro d'*Architecture d'Aujourd'hui* en 1962 intitulé « Architecture fantastique [471]» [FIG 168] dans lequel figurent Franck Lloyd Wright et ses oeuvres récentes, Bruce Goff, André Bloc, Claude Parent entre autres et une exposition au Musée d'Art moderne de New York sur « l' Architecture visionnaire », d'où sans doute cette démarche initiale de Patrice Goulet de définir comme « fantastiques » les projets de Ricardo Porro et de ses étudiants.

Se réclamant de l'anthroposophe Rudolf Steiner dont il loue le *Goetheanum*[472], bâtiment emblème d'une contre-société, la réception de l'expressionnisme de l'atelier de Ricardo Porro vient du fait de sa capacité à porter un rapport particulier à la forme, c'est-à-dire que les étudiants montrent la capacité de supprimer la distinction de l'extérieur et de l'intérieur ce qui peut conférer aux projets un caractère fantastique. De fait, Ricardo Porro fait travailler ses étudiants sur des formes dont les contours peuvent produire des lignes insolites et une telle conception de l'expressionnisme en

---

468 Voir à ce sujet l'entretien de Gabriella Porro mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

469 Paolo Portoghesi, *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982, p. 138.

470 Ulrich Conrads et Hans G. Sperlich, *Architecture fantastique,* Delpire, 1960.

471 « Architectures fantastiques », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 102, juin-juillet 1962.

472 « Planté au sommet d'une colline, un monolithe domine la commune de Dornach (canton de Soleure, Suisse) : le Goetheanum. Le bâtiment abrite le siège de la Société anthroposophique universelle, fondée en 1923 par l'occultiste Rudolf Steiner (1861-1925). Philosophe, théologien, poète, économiste, botaniste, diététicien, artiste, historien, dramaturge, Steiner ne dédaignait pas non plus l'architecture. Concepteur de cet édifice imposant, il a également dessiné plusieurs bâtisses environnantes ainsi qu'une sculpture de neuf mètres, Le Représentant de l'humanité. L'ensemble compose un campus de l'ésotérisme divisé en douze sections, dont celle d'« anthroposophie générale », spécialisée dans « les recherches sur la réincarnation, le karma, la christologie et l'étude des hiérarchies spirituelles » in Jean-Baptiste Malet, « L'anthroposophie, discrète multinationale de l'ésotérisme », *Le Monde diplomatique*, Juillet 2018, pp.17-18.

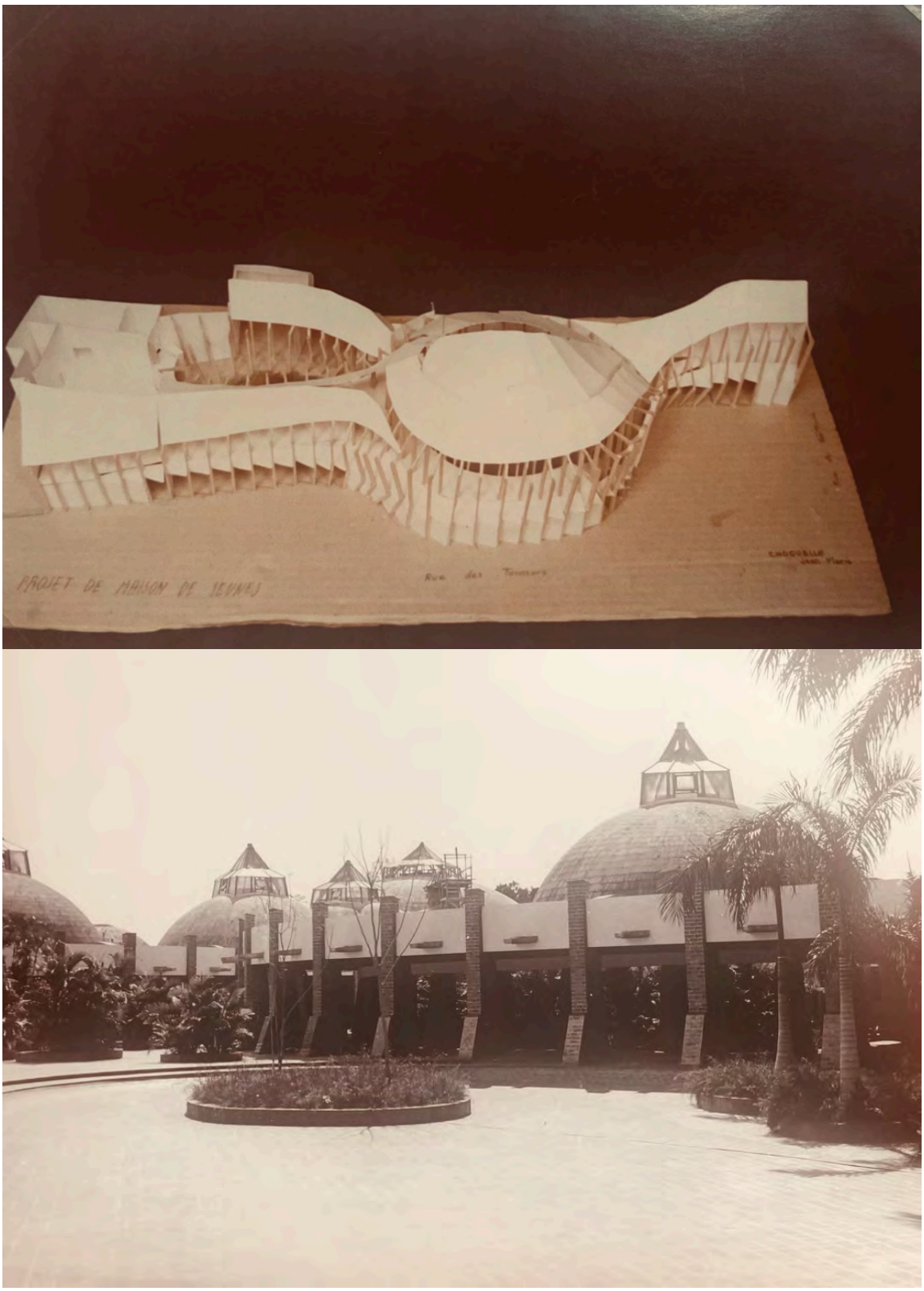


FIG 169 : Projet de Maison des jeunes de Jean-Marie Choquelle pour Lille (1978) dont les formes et l'organicité rappellent l'école d'Arts plastiques de La Havane (1965) qualifiée par Paolo Portoghesi d'architecture postmoderne. Ici, ce bâtiment ne peut être qualifié de « fantastique » mais plutôt « romantique » du fait de la sensation de mouvement, de promenade ponctuée de différents points de vue comme pour l'école d'Arts plastiques et accentuée par les portiques inspirés d'Antonio Gaudi. Sources : Archives de Jean-Marie Choquelle et de Ricardo Porro. Photographie de Paolo Gasparini.

architecture en tant que maîtrise du matériau plastique engendre la courbure ou la brisure de toutes les lignes et de tous les volumes. Leurs projets sont construits aux dépens de la recherche d'un réalisme. Maître des formes comme des idées, Ricardo Porro souhaite que ses étudiants donnent à leurs projets une unité parfaite de la forme et du contenu et y fassent entrer toute la force de leur personnalité en les marquant de leur intellectualité et de leur sensibilité.

I.III.II Complexité et contradiction?

Avec les ouvrages *Complexity and contradiction* (1966)*, Le langage de l'architecture postmoderne* (1977), et *Le postmoderne* (1982)*,* Robert Venturi, Charles Jencks et Paolo Portoghesi définissent les contours d'un langage qui s'érige en critique du Mouvement Moderne. Les deux premiers ne convoquent à aucun moment l'architecture de Ricardo Porro, ne serait-ce que son oeuvre manifeste tout juste terminée, l'école d'arts plastiques que les architectes du monde entier sont venus admirer lors du Congrès de l'UIA de 1963 à La Havane. Alors que Charles Jencks hésite à le faire apparaître dans son *Evolutionary tree*, c'est finalement Paolo Portoghesi qui classe définitivement l'architecture de Ricardo Porro comme postmoderne.

Mariano Alemany avait montré que les oeuvres de Ricardo Porro respectaient les principes de contradiction et de complexité à l'occasion de sa thèse, *The architecture of Ricardo Porro, questions of form and content* en 1995[473]. Catherine Giuli avait mentionné ce point à l'occasion de son mémoire de Master en 2018[474]. Cependant, qu'en était-il des projets expressionnistes de ses étudiants? « Le désir d'une architecture complexe est une attitude commune à toutes les périodes maniéristes [475]» comme le disait Robert Venturi en 1966. Cette complexité se retrouve, selon lui, chez Michel-Ange, Borromini, Ledoux, Aalto, chacun de ses architectes étant étudié et donné en exemple dans le cours d'Histoire de l'architecture de Ricardo Porro. De plus, les villes pour Venturi sont complexes et contradictoires à l'instar de la place Saint Marc de Venise dont il pense que « l'ordre spatial cohérent ne manque pas de contradictions », point que n'a pas manqué également de montrer Ricardo Porro à l'occasion de ses cours et des voyages à Venise. Il est possible d'avancer que les étudiants de Ricardo Porro ne recherchent pas la simplicité ni pour l'architecture ni pour la ville et apprécient les tensions et les contradictions. Pourtant, Venturi énonce : « Une architecture fondée sur la complexité et la contradiction n'a rien à voir avec le goût de l'expressionnisme subjectif », subjectivité que le théoricien

---

[473] Mariano Alemany, *The Architecture of Ricardo Porro: questions of forms and content*, 1995, 1016 p. Master of Architecture thesis, School of Architecture. New Jersey Institute of technology (first advisor Donald Wall, Second advisor Pater C. Papademetriou, Third Advisor Mark A. Hewitt)/ Téléchargeable sur https://digitalcommons.njit.edu/theses/1138/

[474] Catherine Giuli, *Ricardo Porro, une exception dans l'architecture moderne*, Mémoire de Master Lettres Langues Écritures dirigé par Vincent Vivès, UPHF Valenciennes, 2018.

[475] Robert Venturi (1966), *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1999, p. 27 Les citations suivantes sont toutes issues du même ouvrage.



FIG 170 : Projet de musée pour Dunkerque. Yilmaz Kuymku. 1979. Les portiques, éléments qui matérialisent un espace à la fois ouvert et fermé sont récurrents dans les projets des étudiants de l'atelier. Ici, un projet de musée pour Dunkerque dialoguant avec l'eau. Source : Archives de Yilmaz Kuymku.

FIG 171 : Projet de logements collectifs pour Lille. jean-Marie Choquelle. 1980. Ici, des fragments forment un tout. « Les scolastiques disposaient de deux locutions pour désigner deux phénomènes qui ont assez de points communs pour être confondus mais aussi suffisamment de différences pour devoir être distingués. La *pars pro toto* (littéralement « la partie pour le tout ») désigne la partie qui renvoie au tout, la partie qui fait penser au tout, la partie qui symbolise le tout, parce qu'elle en est le fragment ou bien l'image, ou bien encore le simple signe ». Godin, C. (2000). Le tout dans la partie. Les cahiers de médiologie, 9(1), 179-188. https://doi.org/10.3917/cdm.009.0179. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

déplore chez Giovanni Michelucci et dont il est possible de taxer les projets issus de l'atelier. Ricardo Porro apprécie d'ailleurs cet architecte italien qu'il mentionne dans un entretien avec Patrice Goulet[476].

C'est davantage dans les formes architecturales hybrides de l'atelier que l'on peut retrouver cette complexité et ces contradictions. Tout d'abord, celles-ci sont culturelles. En effet, elles ont nettement une influence culturelle latino-américaine et européenne. Courbes et lignes droites se côtoient d'une façon souvent conflictuelle. D'autre part, les formes de l'atelier qui créent une architecture poétique, érotique et symbolique sont organiques et inspirées du corps humain ou de la nature comme des grottes, des forêts ou des montagnes faites de courbes et de sensualité, d'une esthétique baroque et d'une inspiration de Gaudi, souvent d'un anthropomorphisme morcelé. Enfin, l'hybridité se retrouve dans la matérialité où souvent, il s'agit de faire appel à la tradition artisanale, à des techniques simples afin de pouvoir réaliser des charpentes courbes qui génèrent des formes créatives mais également à la préfabrication afin de pouvoir réaliser des constructions simples et expressives.

Le phénomène du « à la fois » évoqué par Venturi se retrouve dans les projets des étudiants par la présence d'éléments de contradiction dans les projets : ouvert/fermé, symétrie/dissymétrie, continuité/discontinuité. L'idée d'ouverture dans l'atelier de Ricardo Porro est à chercher du côté du désir de donner aux espaces une impression de liberté, de sensualité, de mouvement, avec en sus, une connexion avec la nature, l'eau le plus souvent. Les formes semblent s'ouvrir comme des corps en mouvement. Cependant, celles-ci sont la plupart du temps à la fois « limitées/illimitées » et respectent le principe contradictoire fondamental chez Heinrich Wölfflin. Elles peuvent être physiques avec des percements qui offrent une perspective, des cours intérieures ouvertes, des portiques, des toitures qui tendent vers le ciel. Elles donnent une illusion d'espace, montre un jeu de perspectives forcées. Les ouvertures sont souvent surdimensionnées ou placées de manière inattendue et créent des ruptures dans la lecture de l'espace. Des escaliers théâtraux peuvent jaillir dans l'espace et l'ouvrir de façon dramatique. Les fermetures sont elles caractérisées par des façades massives, des espaces comprimés. Les règles classiques sont déformées créant un effet de tension. Sur les maquettes d'urbanisme, les espaces à la fois ouverts et fermés des îlots sont représentatifs de ce phénomène, créent souvent des effets de mise en scène, de complexité. Les notions d'ouvert/fermé renvoient à des effets visuels, symboliques et structurels. L'impression d'un espace fermé est contrebalancé par une ouverture. La notion de fermeture est montrée par des espaces enveloppants, des murs courbes, des espaces protecteurs. L'entrée des bâtiments est souvent discrète et dissimulée. Les espaces formels des étudiants montrent un maniérisme certain, maniérisme qui joue avec cette ambiguïté d'ouverture et de fermeture. L'ouverture et la fermeture ne s'opposent pas mais dialoguent [FIG 169,170,171,172].

« L'élément à double fonction » est présent également : un immeuble est à la fois une rue, ou encore un rempart. Les piliers inclinés, une interprétation de ceux de Gaudi portent le poids d'une voûte pendant que leurs contreforts équilibrent la poussée. Piliers et contreforts ont pourtant une

[476] Voir en Tome III l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet dans lequel il cite Giovanni Michelucci.



FIG 172 : Projet d'urbanisme pour Amsterdam. Groupe de Walter Chiani. 1984/1985. Ici, on perçoit l'utilisation de fragments infléchis, ou chez Wölfflin, d' « unité unifiée ». Ces fragments infléchis permettent de former un tout. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

forme continue. « L'élément emphatique » selon Venturi comme c'est le cas des colonnes de Ledoux pour le projet de la porte monumentale à Bourneville « se justifie en tant que moyen d'expression solide et permet l'accentuation d'une signification qu'il vient par la même occasion enrichir ».

Venturi souligne également l'importance des associations nouvelles et inattendues et prend comme exemple celles de La Renaissance qui emploient « l'ancien vocabulaire de la Rome classique en de nouvelles associations ». L'observateur est ainsi obligé de se souvenir de la source tout en appréciant les innovations. Cependant, la contradiction doit s'adapter pour Venturi par des déformations dues aux circonstances mais ces déformations ne sont pas là « pour produire une effet comme dans le style rococo ou l'expressionnisme germanique pour lequel il n'existe pas de contraste entre ce qui est déformé et ce qui ne l'est pas ». Or, dans les projets des étudiants de l'atelier de Ricardo Porro, les déformations ne sont pas forcément dues aux circonstances. Elles sont souvent définies *a priori.*

Plus qu'une « contradiction adaptée », on retrouve dans l'atelier de Ricardo Porro des projets qui montrent une « contradiction juxtaposée » , c'est-à-dire une juxtaposition de contrastes, d'éléments variés, de rythmes différents à l'instar des cathédrales gothiques qui montrent des arcades d'ordres et de dimensions différentes ou encore des fenêtres de la Casa Güell de Gaudi qui montrent des dessins contradictoires. La contradiction se trouve quelque fois entre le sommet et la base du bâtiment, c'est le cas pour le château de Chambord qui sera une référence récurrente dans l'atelier de Ricardo Porro du fait du contraste entre la base du château et sa toiture aux multiples cheminées. Elle se trouve également entre l'intérieur et l'extérieur comme pour les églises baroques. Venturi trouve des limites à l'architecture organique de Wright auquel Ricardo Porro se réfère sans cesse puisque l'espace intérieur des bâtiments de l'architecte américain est continu aux espaces extérieurs. Il justifie ces limites en arguant que pour Wright qui n'appréciait pas la ville, « l'environnement semi-urbain ou campagnard de ses bâtiments n'était pas aussi contraignant qu'un contexte urbain » et considère que Wright a montré à l'occasion de son projet de magasin, le *Morris Store,* référence primordiale dans les cours de Ricardo Porro, le *Morris Store* que les conflits existent également entre l'intérieur et l'extérieur. Cela constitue même une des caractéristiques essentielles de l'architecture urbaine selon Venturi.

Enfin, il considère qu'une architecture postmoderne ne renonce pas au tout et la difficulté est d'obtenir un tout qui englobe des parties contradictoires et complexes. Une des solutions serait « l'inflexion » qui permet la liaison avec les autres parties et qui impose l'utilisation du « fragment infléchi » que l'on retrouve dans l'architecture baroque, et que Ricardo Porro applique en atelier [FIG 172].



FIG 173 : En haut à gauche, diapositive d'un dessin du projet de bibliothèque pour Villeneuve d'Ascq. Ici, métaphore architecturale de la montagne et de sa source. Source : Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 174 : À droite, lycée pour Lille de Patrick Fidelle. Métaphore de la main. Source : Catalogue d'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982, p. 188.
FIG 175 : Au milieu à gauche, salle de sports pour Douai. Métaphore de torses bombés de jeunes hommes. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle. FIG 176 : En bas : Article intitulé «Je vous apprends l'inutile » de Ricardo Porro qui invite ses étudiants à « poétiser » le monde. Pour lui, « Poétiser » passe par l'emploi de la métaphore. Source : Revue *Archivari,* mai 1984, n°3.Archives de Jean- Pierre Lefevre.

I.III.III Métaphores postmodernes?

Charles Jencks plaide pour une architecture riche de significations qui intègre des références culturelles et historiques et défend l'idée que l'architecture partage plusieurs analogies avec le langage montrant des composants syntaxiques, une sémantique et des métaphores. L'expressionnisme des projets de l'atelier de Ricardo Porro soulève des problématiques sociales qui complètent le travail de la forme par une réflexion de fond particulièrement critique questionnant l'être humain dans toute sa complexité. L'espace est ainsi façonné de telle sorte qu'il est caractérisé comme un espace dramatisé et travaillé selon des exigences expressives. Il s'agit avant tout pour les étudiants de créer des images saturées de sens qui crée une atmosphère du fait de leur stylisation, leur composition et leur situation dramatique.

La métaphore dans les projets des étudiants de Ricardo Porro est une façon de donner un sens, une image ou encore une émotion aux bâtiments voire à des quartiers de ville en les faisant ressembler à une idée, un objet, un être vivant, à la nature (glaciers, arbres, montagnes) et sert à toucher l'imaginaire de l'usager. Elle explore des associations inédites : en 1978, Ricardo Porro répond avec Jean Robein son assistant à lille et deux autres anciens étudiants de Strasbourg à un concours de projet de logements à Cergy-Pontoise. L'image donnée à l'ensemble du projet urbain est celle de la nature, côté rue des montagnes, côté parc, une forêt. La Maison pour tous de Jean-Marie Choquelle représentent des jeunes gens qui bombent le torse [FIG 175]. Un tableau répertorie ces métaphores dans le catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité, postmodernité* du Centre Pompidou organisée en 1981[477] et illustrées par des perspectives. En 1979, Ricardo Porro répond avec son ancien étudiant et assistant Jean Robein ainsi qu'avec l'enseignant Philippe Louguet au concours de bibliothèque de Villeneuve d'Ascq. Ce projet a pour métaphore « La culture dans la nature ». Il est l'image de deux montagnes au milieu desquelles coule une source [FIG 173]. Le toit du hall d'entrée est l'image d'un livre ouvert. Des chapiteaux prennent la forme de colombes, symbole de la connaissance. Ce projet est une mise en abîme d'un ensemble de métaphores. *A contrario* de l'idée communément admise d'une opposition tranchée entre nature et culture, le projet interprète la conception de la nature du philosophe Friedrich Nietzsche qui élabore une nouvelle manière d'envisager l'humain dans une nouvelle conception de la nature où les frontières entre monde organique et monde inorganique, conscient et inconscient sont effacées. En 1981, Ricardo Porro et deux de ses étudiants de Lille Patrick Fidelle et Patrick Cardon à un concours de logements pour Calais. Ils projettent deux projets, un qui leur paraît optimiste, l'autre pessimiste. Le projet pessimiste est la métaphore d'une ville, celle d'une fuite dans la foule, celle de la descente des cavaliers de l'Apocalypse, finalement la métaphore de l'Apocalypse. Le projet optimiste est également l'image d'une ville. Des escaliers et une fontaine sont la métaphore du Paradis, de la montée au ciel.

---

[477] Catalogue de l'exposition « Architectures en France, Modernité/postmodernité », *op.cit,* p.168.

Chacun des projets issus de l'atelier de Ricardo Porro revendique le symbolisme et use de la métaphore. Un contenu et une signification leur sont attribués. Cependant, alors que chez les postmodernes, la métaphore sert à rendre un bâtiment plus accessible au public car celui-ci peut « lire » un bâtiment sans formation, les métaphores architecturales de l'atelier ne sont pas accessibles à tous. Or, Paolo Portoghesi dans son ouvrage *Le postmoderne* avance qu' « un édifice post-moderne parle simultanément aux architectes préoccupés de signifier, d'autre part au public [478]». L'architecture post-moderne aurait par conséquent « un langage hybride, et montrerait « des métaphores implicites » pour les architectes et plus explicites pour le public. Alors que l'architecture devient spectacle et langage dans l'atelier, Ricardo Porro et ses étudiants optent pour une critique de la société non pas de façon parodique mais de façon dramatique. C'est ici qu'il faut entendre le sens de la citation de Ricardo Porro dans un article de la Revue *Archivari* : « Je vous apprend l'inutile [479]» [FIG 176]. C'est le fait de donner une signification à un projet en dépassant les seules contraintes techniques ou fonctionnelles. Une grande partie de l'aspect matériel des projets d'architecture est en effet occultée par leur aspect spirituel et symbolique. Or, trop de métaphores peut rendre un projet confus ou trop poétique au détriment de sa fonctionnalité. La métaphore doit rester au service du projet et non l'inverse. L'équilibre entre poésie et pragmatisme est souvent rompu dans l'atelier de Ricardo Porro.

I.III.IV La problématique urbaine

Paolo Portoghesi déclare en préambule de son ouvrage *Le post-Moderne*[480] publié en 1983 : « Le langage postmoderne a rendu à la ville contemporaine une dimension imaginaire et humaniste en mettant en circulation des éléments et des méthodes de la grande tradition historique occidentale qui semblaient écartés ». Plus loin, à l'occasion d'un article intitulé « La fin des interdits [481]», il rappelle que Kenneth Frampton a renoncé à être impliqué dans les choix des exposants de l'exposition « La présence de l'histoire » dont l'ouverture et le pluralisme lui paraissent excessifs. Ricardo Porro et Hassan Fathy ont ainsi été évincés par des architectes qui les « ont rejeté du fait de leur ambiguïté ou parce qu'ils ne désiraient pas leur compagnie » et Portoghesi avait dénoncé cette position qui n'aidait « ni à comprendre ni à clarifier une réalité complexe ». Cependant, alors que Portoghesi soutient Ricardo Porro, Bernard Huet regrette que l'architecte et historien italien relègue « au second plan la construction rationnelle de l'architecture et en occulte toute la problématique urbaine ». Enfin, si Portoghesi classe les projets de

---

[478] Paolo Portoghesi, *Le post-Moderne,* Electa Moniteur, Milan, 1982. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[479] Ricardo Porro, « Je vous apprend l'inutile » Revue *Archivari,* mai 1984, n°3.

[480] Préambule de l'ouvrage *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982, p. 6. La citation suivante est issue de la même source.

[481] Paolo Portoghesi, « La fin des interdits », in *Le postmoderne,* pp.14-30. Les citations suivantes sont issues de la même source.

Ricardo Porro comme des projets postmodernes[482], il ne s'engage ni dans la classification des projets de ses étudiants ni dans celle de son approche de la problématique urbaine dans l'atelier. L'approche de la ville chez Ricardo Porro est phénoménologique et s'appuie sur la tradition culturelle.

L'analyse urbaine dans l'atelier prend l'allure d'un inventaire de phénomènes qui auraient conditionné la ville et qui permet de développer une forme d'expressionnisme subjectif. Ricardo Porro ne demande pas à ses étudiants d'analyser les typologies des bâtiments ou de façon anecdotique mais fait appliquer à ses étudiants le concept de l'unité de voisinage qui est un modèle défini comme *a priori* de conception et juxtaposé aux morphologies et typologies urbaines existantes. En effet, le maître choisit soit des terrains vierges soit fait table rase et nie le *déjà là* physique au détriment d'un *déjà là* mental et de plus réinterprété. À Villeneuve d'Ascq en 1977, c'est le terrain vierge devant l'école qu'il choisit, à Douai en 1978, un terrain de friche industrielle, à Lille en 1980, les espaces verts le long des anciennes fortifications, puis en 1984 ceux qui se trouvent le long de la voie ferrée, l'ancienne foire commerciale et le terrain du Belvédère . Pour Dunkerque en 1979, la ville entière est rasée et recréée. Pour Amiens, Courtrai et Barcelone, les étudiants opèrent une table rase des quartiers autour de la cathédrale. À Venise, ils créent des îles là où elles n'existent pas et à Amsterdam, ils construisent également sur l'eau. À Berlin, en 1986, le terrain est encore une fois vierge. À Bercy en 1989, il reste des espaces vides sur le terrain des entrepôts et c'est cet endroit que Porro choisit pour les projets d'atelier. Quant à la création inséparable de la vie des citoyens, il s'y intéresse du fait même du choix d'un concept dont l'intérêt porte sur les communautés de voisinage mais ne demande pas à ses étudiants d'effectuer des enquêtes, ne travaille pas en collaboration avec les sociologues alors que l'unité de voisinage est avant tout une réponse d'écologie urbaine au sens de l'étude des usagers et de leur contexte urbain qui permet de réduire la dépendance automobile, créer un environnement plus sûr et promouvoir la vie en communauté. Elle demande un travail analytique et sociologique important.

Les théories d'Aldo Rossi, une des sources de l'enseignement de Bernard Huet[483] illustrent une des constantes du postmodernisme consistant à privilégier une certaine permanence des formes, souvent typologiques ou archétypales et à les interpréter. La ville devient un palimpseste. Il ne fait en aucun cas table rase du passé pour proposer un simulacre de quartier médiéval ni ne fait appel à une expressivité provocante et subjective même s'il revendique tout de même une certaine poésie. Rossi crée de nouveaux outils d'analyse lui permettant de trouver une dialectique avec le travail de projet : l'analyse urbaine, la morphologie urbaine, la typologie qui développent les notions de type, de modèle, d'analogie et poursuit l'approche analytique de Giuseppe Samona, approche que celui-ci a initiée à

---

[482] Paolo Portoghesi dans *Le postmoderne* consacre un chapitre entier à Ricardo Porro et évoque le projet des écoles d'art de La Havane dont « les archétypes formels sont les cases africaines et les coupoles baroques de la tradition hispano-américaine » qui montrent l'approche américaine de Ricardo Porro. Le projet de centre d'art de Vaduz lui montre selon Portoghesi « une espérance et une ironie » du fait du traitement de la pluie d'or qui couronne l'édifice. Paolo Portoghesi, « Ricardo Porro », in *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982, pp. 137-139.

[483] Juliette Pommier, *Huet, De l'architecture à la ville, une anthologie des écrits de Bernard Huet,* ZEUG, Collection Arguments, Paris, 2020.

l'IUAV dès 1945 et dont Ricardo Porro a déjà fait les frais en 1952 durant l'école d'été de Venise. La relecture française de ce mouvement au cours des années 1970 lui donne une place de premier plan en s'inscrivant dans le mouvement de réforme de l'enseignement de l'architecture. C'est le cas pour les enseignements de Bernard Huet (UP8), de Jean Castex[484], de Philippe Panerai[485], de Pierre Pinon (UP5/UP8) et de Philippe Gresset[486] (UP8) alors que Ricardo Porro en 1969 aux côtés de Castex et Panerai, en 1970 aux côtés d'Huet ne s'engage pas dans cette voie qui conditionne une forme d'architecture qui lui paraît redondante, banale, manquant d'expressivité. Pourtant, selon Alain Borie, Pierre Micheloni et Pierre Pinon en 1978, « l'insertion de l'objet architectural dans une trame parcellaire préexistante et hétérogène demande souvent à l'architecte un travail de déformation qui témoigne de son habileté à concevoir les formes à partir des modèles appris [487]».

Ces différentes approches du langage postmoderne, celles de Venturi, de Jencks et celle de Portoghesi ont déjà permis de montrer que ce langage était bien celui de Ricardo Porro en ce qui concerne ses projets notamment celui des écoles d'art. Cependant, il est maintenant possible d'avancer que le langage de l'atelier n'est pas le même et constitue une rupture et une discontinuité dans la période postmoderne de l'enseignement de l'architecture. Si dans la pratique architecturale, quelques architectes proposent des projets expressionnistes durant cette période, voire fantastiques, ce n'est pas le cas dans les Unités pédagogiques d'architecture en France. L'approche expressionniste et symboliste de l'atelier semble tirée du roman de Huysmans, *À rebours*[488] et du personnage Des Esseintes opérant un inventaire de ses goûts et ses dégoûts comme les étudiants opèrent celui de leur maître en atelier. Du fait de la mélancolie de Ricardo Porro dont la préoccupation catholique est un problème à un moment , après 1968, où l'on se tourne vers l'athéisme, l'ambiance en atelier est quasi mystique. Alors qu' Oscar Wilde définit l'ouvrage de Huymans ainsi :

> Il s'y trouvait des métaphores aussi monstrueuses que des orchidées et aussi subtiles de couleurs. La vie des sens y était décrite dans des termes de philosophie mystique. On ne savait plus par instants si on lisait les extases spirituelles d'un saint du Moyen Âge ou les confessions morbides d'un pécheur moderne. C'était un livre empoisonné[489].

---

[484] Voir l'entretien de Jean Castex mené par l'auteure en Tome III.

[485] Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai, *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, Bordas, Paris, 1977. Voir l'entretien de Philippe panerai mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

[486] Voir l'entretien de Philippe Gresset mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

[487] Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon (1978) , *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains,* Collection Eupalinos, Collection Eupalinos: Série Architecture et urbanisme, Parenthèses, Paris, 2006.

[488] Huysmans, *À rebours,* G.Charpentier et Cie, 1884.

[489] Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray* / Oscar Wilde ; trad. de Michel Étienne, revue par Daniel Mortier ; préf. et comment. de Daniel Mortier, Paris : Pocket, 1991, pp. 170-171.

Cette image métaphorique que l'on peut attribuer aux projets de l'atelier de Ricardo Porro, permet de montrer combien la connaissance y est importante, enseignée de façon quasi mystique mais également, *a contrario,* combien elle peut être le prétexte de comportements excessifs, autoritaires, paternalistes, éloignés de ceux qu'avaient désirés les acteurs du renouvellement de l'enseignement de l'architecture après 1968.

II « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Ricardo Porro et une manière d'extrapoler l'enseignement ?

En 1981, Patrice Goulet mène plusieurs entretiens de Ricardo Porro et ses étudiants à l'occasion desquels il nomme son atelier « L'école de Lille [490]». Deux articles seront publiés portant le titre « L'école de Lille », un dans la revue *AMC*[491] en 1981 [FIG 176] et un autre dans la *Revue L'architecture d'Aujourd'hui*[492] en 1982. Dès son entrée à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille, Ricardo Porro avait montré ses intentions, d'une part de « faire école » à Lille, première explication donnée pour l'appellation « L'école de Lille ». Ricardo Porro emploie également le terme « école » entendu comme la configuration d'un atelier constitué d'un maître et de ses disciples – il le dit lors d'un entretien mené par Patrice Goulet – comme c'était le cas des ateliers de peintres ou de sculpteurs de la Renaissance[493]. L'espace de l'atelier dans l'école constitue ainsi la seconde explication.

Il est possible de considérer cette appellation comme le reflet d'une prétention d'une part parce que « faire école » sous-entend une position, celle du maître avec ses disciples et d'autre part parce qu'il existe d'autres ateliers constitués à l'école, comme celui de Philippe Louguet et Thierry Baron, celui de Bernard Guy, celui de Jean Robein, celui de Claude Franck, celui de Thierry Verbiest ou encore d'Alain Peskine qui ne se démarquent pas autant. C'est une façon de se mettre à l'écart, de créer « une école dans l'école ». Ricardo Porro a toujours souhaité en créer une dès les débuts de son enseignement à Cuba. Jean-Pierre Lefevre, son principal maître d'ouvrage en France lors d'un entretien avec l'auteure de cette thèse[494] ne cache pas le fait que Ricardo Porro avait tenté également d'en créer une en France, point que Lefevre avait déjà évoqué à l'occasion de la publication de son ouvrage, *Une expérience d'écologie urbaine* : « Avec Ricardo Porro, nous proposâmes une école d'architecture modèle, reprenant la même

---

[490] Voir la retranscription de l'auteure de l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au tome III de cette thèse.

[491] Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

[492] « Ecole de Lille. : Miguel Acosta, Jean-Max Haccart, Pascal Marchant, Serge Theret », *L'Architecture d'aujourd'hui,* décembre 1982, n°224, pp. 64-69.

[493] Voir à ce sujet l'entretien mené par Patrice Goulet au Tome III de cette thèse.

[494] Voir la retranscription de l'entretien au Tome III.



Voilà, sans aucun doute, le plus étonnant et le plus prometteur groupe d'architectes révélé ces dernières années. Quelques-uns de leurs projets viennent d'être exposés pour le Salon de Mai à l'Espace Cardin puis à la maison des Arts de Créteil : ils sont d'une richesse, d'une invention, d'une sensibilité extraordinaires.
Comment cette « Ecole » a-t-elle vu le jour ? Sur quelles idées repose-t-elle ? Quels sont ses objectifs ? C'est ce que Archi-Créé a voulu savoir.

L'ECOLE DE LILLE

De gauche à droite : Dominique Taillez, Hervé Dulongcourty, Yilmaz Kuyumcu, Ricardo Porro, Frédéric Temps, Bertrand Lecharny, Jean-Claude Huet, Patrick Fidelle, Marquant : Miguel Acosta, Pascal Marchant, Bruno Wacogne ainsi que Jean-Marie Choquelle et François Réal tous deux aujourd'hui diplômés.

La réalité (il faut bien que je l'avoue) c'est que j'ai pris le problème à l'envers. Mais était-ce possible autrement ? Aujourd'hui, bien sûr, j'interrogerais d'abord chacun des membres de cette « École de Lille » directement sur leurs ambitions, leurs idées et leurs rêves ; mais la situation n'est plus la même, bien de mes questions ont reçu des réponses et surtout, ils ne sont plus pour moi tout à fait des inconnus.
Lorsque je les ai rencontrés pour la première fois (c'était au mois d'avril au salon de Mai), il n'en allait pas de même : face à l'ensemble de leurs projets, ce que je voulais avant tout comprendre c'était comment une telle invention, une telle richesse, pouvaient exister : d'où sortaient-ils donc ces fous qui osaient croire aujourd'hui (aujourd'hui !) que l'architecture pouvait encore se situer à un si haut niveau ?
Bien sûr, je connaissais le rôle de Ricardo Porro dans l'atelier duquel tous ont fait ou font encore leurs études ; bien sûr, j'avais reconnu les liens qui unissaient leurs projets aux siens, mais finalement, cela ne m'expliquait rien. Après tout, Ricardo Porro enseigne depuis très longtemps et jamais jusqu'ici une telle « École » n'était née autour de lui, jamais aussi il n'avait été aussi enthousiaste sur l'ensemble des projets de ses élèves.
Que se passait-il donc à Lille ?
Et c'est ainsi que j'ai commencé mes recherches en essayant d'abord d'en apprendre le maximum sur le système dans lequel ces jeunes architectes travaillaient.

1 *Où il sera question de l'école d'architecture de Lille (et non de l'« École de Lille ») et où on découvrira comment on y forme aujourd'hui un architecte.*

Cette école qu'il faut bien appeler de son vrai nom, l'Unité Pédagogique d'Architecture de Villeneuve d'Asq, ne la cherchez pas au cœur de Lille ; elle fut récemment parachutée dans un repli de la ville nouvelle, c'est-à-dire qu'elle est pratiquement introuvable. Trouver son entrée n'est guère plus aisé, il faut découvrir son parking, traverser un tunnel, pénétrer par un sous-sol pour enfin accéder à une salle des pas perdus aux timides réminiscences corbuséennes : ce n'est sûrement pas ce lieu qui est responsable de l'éclosion de cette « École ».
Serait-ce le système des études ? Tel qu'il existe aujourd'hui, celui-ci est le fruit de changements progressifs qui ont commencé il y a 5 ans.
« Quand je suis arrivé à l'UP, m'a raconté l'un des premiers diplômés sortis de l'atelier Porro, c'était la débâcle la plus totale : les cours commençaient en décembre et plutôt que de faire des projets, nous devions étudier la lutte des classes à travers la construction de la tour Eiffel. L'année suivante, même topo avec l'architecture romane. Troisième année cette fois-ci, c'était l'inverse : comment en fonction de la lutte des classes définir l'architecture d'un conservatoire de musique... c'était complètement fou ! quatrième année, oui ! le directeur change, les cours commencent en septembre, un emploi du temps clair est établi et de vrais projets sont au programme, un par trimestre, chaque trimestre dans un atelier différent. C'est ainsi que j'ai fait mon premier projet avec Porro au 3e trimestre de ma 4e année. »

Aujourd'hui, comment cela se passe-t-il ?

J. C. Huet : Quand on arrive à l'UP, pendant quinze jours, nous pouvons passer d'un cours à l'autre, d'un atelier à l'autre ce qui nous permet de réaliser ce qui nous attend et éventuellement de renoncer à suivre ces études sans perdre une année. Ceux qui restent, sont répartis par ordre alphabétique en cinq groupes correspondants aux cinq ateliers de première année. Changeant d'atelier à chaque trimestre, à la fin de l'année, ils ont ainsi fait trois projets avec trois enseignants différents.
D. Taillez : Au premier trimestre, il faut faire le relevé puis la maquette de la pièce où l'on vit pour ensuite en étudier la transformation. Au second, même travail mais ayant pour objet une place publique. Au troisième, il s'agit de concevoir une maison située entre deux mitoyens.
F. Temps : Bien sûr, en même temps, nous devons suivre des cours théoriques. A la fin de l'année, il faut, comme dans toutes les autres UP, passer un concours qui comprend des écrits sur les cours théoriques, un projet d'architecture à faire en deux jours et un oral qui porte sur les travaux de l'année.

Et vous voilà en deuxième année ?

P. Marchant : Oui, là, il faut choisir l'atelier dans lequel on veut continuer. Depuis l'année dernière, ces ateliers sont réellement verticaux dans la mesure où peuvent s'y retrouver étudiants de 2e, 3e, 4e et 5e année (modification importante pour nous : nous ne sommes pas obligés de changer d'atelier chaque année).

Combien y-a-t-il d'ateliers ?

J. C. Huet : Actuellement cinq.
Y. Kuyumcu : Ce choix implique bien sûr le choix d'une certaine approche de l'architecture.
P. Fidelle : Durant ces quatre années, il faut de nouveau suivre un certain nombre de cours théoriques donnant droit à des U.V. (des Unités de Valeurs). Il faut en avoir entre 8 et 12 par an, 24 étant nécessaires pour passer d'un cycle à l'autre (un cycle dure deux ans). La sixième année étant réservée à l'élaboration d'un projet de fin d'étude.

Que fait-on dans l'atelier Porro ?

FIG 176 : Article de Patrice Goulet publié dans la Revue *AIC* et intitulé « L'école de Lille ». Source : Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

rigueur de formation qu'une école d'ingénieurs[495] ». À La Havane, les conditions idylliques du projet et de la construction des écoles d'art avaient permis la création d'une « école hors l'école » qui avait été une réussite. Ricardo Porro avait plus tard proposé le programme d'une école en 1969 en France dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[496].

Deux disciples deviennent ses assistants à Lille, Jean Robein tout d'abord de 1978 à 1980 (étudiant de Strasbourg) et Jean-Marie Choquelle de 1980 jusqu'au départ en retraite de son maître en 1990. Ce dernier est le premier diplômé de L'Unité pédagogique d'architecture de Lille en 1980. Ricardo Porro s'intéresse peu aux sujets hors contexte sans lien avec le réel mais plutôt aux concours et projets d'aménagement urbain auxquels il souhaiterait participer et qui constituent l'essentiel des sujets d'atelier. C'est le cas notamment pour la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq, pour Dunkerque et pour Lille en 1979, 1984 et 1987. Les meilleurs d'entre eux forment un vivier pour les concours auxquels le maître répond, souvent au détriment de leurs études et de leur santé[497]. Ricardo Porro développe l'enseignement d'une architecture-sculpture qui est le reflet de sa personnalité et dont le rayonnement indéniable est marqué de maquettes sculpturales et spectaculaires. Ces maquettes sont régulièrement exposées au grand public à la Mairie de Lille ou à Paris à la Maison des Arts de Créteil ou lors des expositions « Architectures Modernité Postmodernité » au Centre Georges Pompidou en 1981 organisée par Chantal Béret et « La modernité ou l'esprit du Temps » en 1982 organisée par Jean Nouvel. Enfin, les diplômes sont un moment de célébration du professeur et de son groupe et l'occasion de débattre avec d'autres personnalités du monde de l'enseignement comme Edith Girard, Anatole Kopff ou encore Alain Sarfati.

Ces trois points montrent une position en complète opposition à celles des enseignants qui ont participé au renouvellement de l'enseignement de l'architecture après 1968 d'abord par cette position de maître dont l'atelier est un vivier afin de pouvoir répondre à des concours et pour assoir sa propre renommée, ensuite par cette propension à ne travailler que l'extraordinaire, le monumental plutôt que le banal en faisant faire à ses étudiants des maquettes très élaborées – quasiment des oeuvres d'art – exposées dans des lieux stratégiques dans et hors l'école et enfin parce qu'elle laisse peu de place à la parole de l'usager, cette parole que l'on tente de libérer après 1968.

II.I Une « école » vitrine d'un architecte

Dès 1976, Ricardo Porro déploie ses efforts dans deux activités principales : celle de professeur à l'Unité pédagogique de Lille et celle d'architecte qui tente de se faire un nom en France. Depuis son arrivée, il n'a rien construit et son architecture est de papier. Les projets d'aménagements urbains dans

---

[495] Jean-Pierre Lefevre, *Une expérience d'écologie urbaine*, Éditions du Linteau, paris, 1999, p. 140.

[496] Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture «, *L'Architecture d'Aujourd'hui n° 143,* avril-mai 1969, pp. 67-71.

[497] Ce sera le cas de Patrick Cardon. Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteur de cette thèse au Tome III.



FIG 177 : Photographies de maquette d'urbanisme. Projet de Villeneuve d'Ascq. Source : Archives personnelles de Patrick Cardon.

l'enseignement de Ricardo Porro prennent une place importante du fait de leur double intérêt, d'une part leur exploitation à l'école qui permet la formulation de sujets contemporains en lien avec le réel et de développer l'aura du maître à l'extérieur de l'école, d'autre part son exploitation hors l'école qui lui permet d'avoir la main d'oeuvre nécessaire pour répondre aux concours auxquels il participe.

Ricardo Porro développe à l'école une pédagogie critique et défend l'autonomie de la discipline architecturale et de son enseignement. Cette dimension critique trouve de façon récurrente son expression dans l'exercice du « contre-projet ». Les grands projets d'équipements publics, qu'ils soient présidentiels ou municipaux, font aussi l'objet de contre-propositions. Les étudiants de « L'école de Lille » développent une critique des enseignements, visible dans leur méthodes de travail en groupe puisque l'atelier est vertical. Ricardo Porro souhaite participer à l'aménagement de l'extension de Lille Est pour créer la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq ou encore ceux d'Euralille ou Paris-Bercy. Il n'est pas le seul à donner à ses étudiants l'exercice du contre-projet. C'est le cas également de Bernard Huet à UP8[498] qui a fondé le groupe TAU dont il faut retenir que l'un des membres David Bigelman est un des anciens étudiants de Ricardo Porro à La Havane et a participé au projet des écoles d'art et du centre d'art à Vaduz.

Hors l'école, cette dimension critique de l'enseignement trouve son expression à l'occasion de concours publics auxquels Ricardo Porro, ses assistants et ses étudiants participent, celui du quartier de la Vieille Forme à Rochefort, de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq, de logements HLM à Calais, de l'école de danse de l'Opéra de paris, de l'extension de l'hôtel de ville et du collège Elsa Triolet de Saint Denis, concours qui montrent encore une fois une rupture de langage formel entre celui de Ricardo Porro et ses étudiants et celui d'autres équipes dont la plupart sont enseignants dans les UP parisiennes.

II.I.I Les projets des étudiants comme éventaire pour une éventuelle participation du maître à un concours

L'extension de Lille-est est un des projets d'aménagement urbain qui intéresse Ricardo Porro dès son arrivée à l'Unité pédagogique d'architecture qui vient d'être créée à Villeneuve d'Ascq. Le projet de cette ville nouvelle a été lancé en 1966, dix années auparavant et son aménagement a débuté en 1971. Deux membres de l'AUA, Georges Loiseau et Jean Tribel y ont d'ailleurs réalisés plusieurs projets de logements et d'équipements. L'AUA réunit des architectes comme Paul Chemetov, Henri Ciriani, Michel Corajoud, Jean Deroche, Valentin Fabre, Borja Huidobro, Jacques Kalisz, Miroslav Kostanjevac, Georges Loiseau, Jean Perrottet, Jean Tribel et d'autres. Alexis Josic proche de Candilis, membre du Team 10, longtemps proche de Le Corbusier et avec qui il a officié longtemps est lauréat d'un concours en 1972 pour le quartier Pont de Bois qui comprend 1077 logements collectifs (îlot 4). Ricardo Porro

[498] chmc2 (25 mai 2020). L'enseignement du projet à UP8 (1969-1978). *Politiques de la culture*. Consulté le 12 avril 2025 à l'adresse https://doi.org/10.58079/mrnq

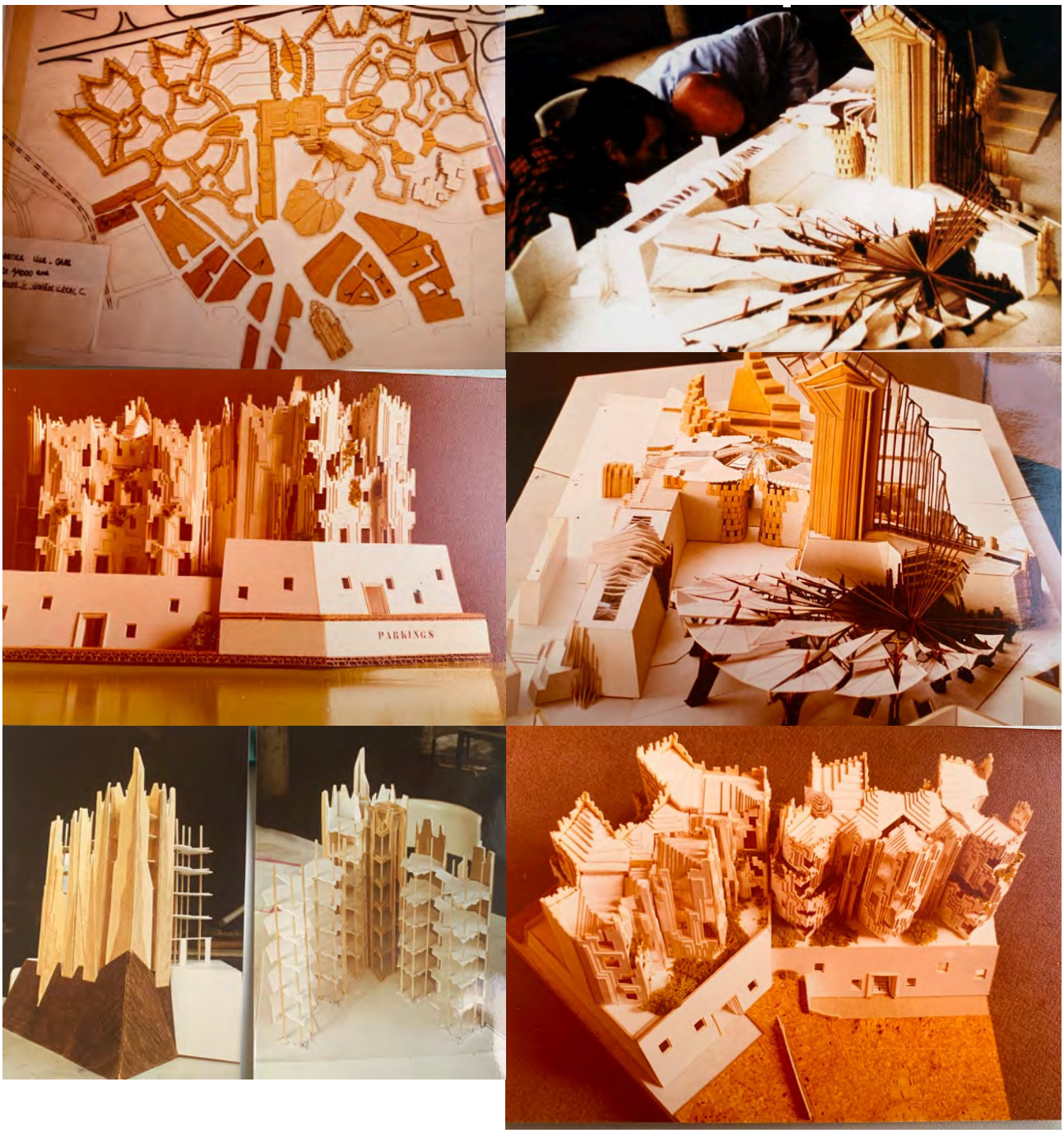


FIG 178 : Projet d'urbanisme de Jean-Marie Choquelle, Christian Réal et Véronique Lichière. Ville de Lille. 19879/1980. Source : Archives de Christian Réal
FIG 179 : Ricardo Porro et Jean Robein son assistant corrigent la maquette. Source : Archives de Christian Réal
FIG 180 : Au milieu à droite et à gauche logements collectifs. Source : Archives de Christian Réal.
FIG 181 : À gauche, logements collectifs.. Source : Archives de Christian Réal.
FIG 182 : En bas à gauche : Gare, hôtel et centre commercial. Source : Archives de Christian Réal.

n'apprécie pas vraiment l'architecture de Chemetov, Ciriani, la première étant considérée comme trop rationnelle et la seconde comme le strict reflet de celle des Modernes.

D'autre part, la résidence La Salamandre située juste en face de l'Unité pédagogique d'architecture sera réalisée en 1978 par André Wogenscky, ancien collaborateur de Le Corbusier. Ricardo Porro donne ce terrain comme site en 1977 juste avant la construction des immeubles de Wogenscky. Il n'y existait encore aucun bâtiment. Les étudiants jouent avec les systèmes de voisinage sur une bande de trois ou quatre kilomètres de long et la création de logements pour 20000 habitants avec comme appui la grille d'équipements créée en 1958. L'entrée du terrain est la même sur tous les projets du fait qu'existe une seule voirie qui se trouve en face de l'école. Il s'agit d'abord de créer une place qui est un passage obligé pour entrer dans l'unité de voisinage à l'endroit où se trouve le supermarché Auchan puis de résoudre tous les problèmes de hiérarchisation des espaces comme le passage des espaces publics à l'espace plus intime d'un appartement en envisageant tous les filtres. Ceci sous-tend une réflexion sur la vie urbaine, les traditions, l'histoire et de trouver une solution satisfaisante aux problèmes soulevés par notre époque. Les étudiants passent ensuite à l'étude de l'architecture des immeubles d'habitations et si possible à des propositions de mobilier. Dans un troisième temps, l'étudiant construit en maquette les équipements décidés ainsi que toutes les liaisons unissant les divers éléments du projet afin de parvenir à présenter en fin d'année la globalité du projet.

Le travail gigantesque d'urbanisme, de logements collectifs et d'équipements paraît complexe aux étudiants [FIG 177,178,179]. Patrick Fidelle, étudiant et disciple de Ricardo Porro dès son arrivée en 1976 réalise un projet de logements collectifs et une bibliothèque située près de l'espace Rose des Vents. Son travail se fait au détriment des autres matières du fait qu'il est submergé par le projet et ne commence à s'en sortir qu'à la fin de l'année. L'articulation entre le cours d'Histoire et théorie et la pratique en atelier lui sert de boussole mais Fidelle se focalise sur ce qu'il veut dire et signifier et peine à trouver des espaces en rapport avec les idées qu'il développe. Passer de la théorie à la forme lui est difficile[499].

Ricardo Porro propose ainsi à ses étudiants de formuler des contre-propositions critiques aux projets choisis, notamment celui des immeubles de Wogenscky. Cependant, il n'obtient pas l'effet escompté. Il aura tout de même l'occasion de participer avec Jean Robein et Philippe Louguet au concours de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq, projet dont la maquette est régulièrement exposée au FRAC Centre à Orléans[500].

L'un des sujets privilégiés de l'atelier est sans doute celui de l'aménagement urbain de Lille dont le sujet revient trois fois dans l'atelier, en 1979, 1984 et 1987. En 1979, pour l'aménagement du quartier

[499] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[500] https://collections.frac-centre.fr/collection-art-architecture/porro-ricardo/la-source-bibliotheque-villeneuve-ascq-64.html?authID=154&ensembleID=486

de la Foire Internationale de Lille[501], Ricardo Porro donne comme site les anciens espaces verts des fortifications aux alentours de la gare, l'église Saint Maurice, l'Avenue Faidherbe et puis le périphérique. L'idée est d'y développer un nouveau quartier en changeant complètement l'architecture de la gare que Ricardo Porro n'apprécie pas, en créant l'annexe de la Préfecture, un grand magasin, un grand hôtel projeté par Jean-Marie Choquelle qui fait partie d'un groupe composé de Cristian Réal, Renée Bacqueville, Maud Jacquemin et d'Hervé Chignard [FIG 177 et 178]. Les étudiants travaillent trois mois sur le projet d'urbanisme et réalisent un travail phénoménal en maquette. Les maquettes sont si spectaculaires que celle du groupe de Jean-Marie Choquelle qui est en sixième année est volée[502]. Les mois suivants sont consacrés aux logements collectifs [FIG 179,180,181] le long de la Préfecture puis aux équipements publics. Le projet a pour idée de départ la fin des temps, l'Apocalypse, la Jérusalem céleste dont Jean-Marie Choquelle dit qu' « il suffit d'observer l'hôtel de ville de Lille pour comprendre que c'en est une ». Le rôle de l'idée conditionne les forces à mettre en jeu dans la composition. Les aménagements des espaces ont une résonance dans la composition d'ensemble.

L'architecture de Vauban est convoquée pour les parties du Rez de chaussée et des commerces avec notamment la présence de quelques petites meurtrières afin de n'avoir qu'une petite fenêtre qui dévoile un objet très représentatif du commerce. les étudiants se réfèrent au fameux magasin de Franck Lloyd Wright dans lequel se trouve une petite fenêtre qui attire vers l'intérieur[503]. Au dessus se trouvent les logements pour lesquels le maître demande à Christian Réal de réaliser une promenade urbaine dans laquelle on peut circuler d'un immeuble à l'autre avec des escaliers [FIG 179,180]. Les quatre éléments sont représentés dans ce projet. Les immeubles représentent la métaphore du feu, de l'incendie[504]. Les corrections ont lieu à la bibliothèque afin que tous les étudiants de l'école puissent y assister. Le rendu prend la forme d'une mise en scène. Jean Robein participe à la correction ainsi que Claude Franck[505] qui s'avère être réfractaire à l'ensemble du projet.

---

501 Voir à ce sujet les entretiens de Michel Leblanc et de Christian Réal menés par l'auteur en Tome III.

502Voir l'entretien de Jean-Marie Choquelle et de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet à ce sujet au Tome III « Jean-Marie Choquelle a fait par exemple un projet qui était de prendre la gare de Lille et faire sur cette gare une continuité de la ville, mettre une dalle en béton, mettre les trains dessous, faire une gare qui descende mais faire dans tous ces chemins de fer une continuité de la ville et là il a fait un projet d'urbanisme. Malheureusement, il est venu un jour avec sa maquette, il l'avait faite à l'école, et il y a eu quelqu'un qui l'a volée. Ne demandons pas qui, comment… mais on a volé la maquette, une maquette splendide, très belle, tu vois?, ça j'aurais voulu le publier mais il ne reste pas de traces ». Les citations suivent sont issues de la même source.

503 Il s'agit du *V.C Morris Gift Shop* (1948) de San Francisco.

504 Voir à ce sujet l'entretien de Jean-marie Choquelle mené par l'auteur en 2024 au Tome III.

505 En 1984, dans le cadre de la ZAC Delory à Lille, la Direction départementale de l'(équipement , DDE, qui se situe rue de Tournai et rue Gustave Delory est construite par les architectes Bernard Bassez, Claude Franck, Boyeldieu, Trilles, Montassut et Legros. Trois de ces architectes sont professeurs à l'école d'architecture de Lille (Bassez, Franck, Legros). Ricardo Porro réalise le local technique en forme d'arche orné d'une sculpture qui représente les étudiants de son atelier. C'est le seul bâtiment réalisé à Lille par le maître grâce notamment au père de son étudiant Patrick Cardon, travaillant à la DDE.

Fin 1984, Ricardo Porro ancre cette fois-ci le travail proposé à ses étudiants sur un site, celui des espaces libres qui se limitent alors au terrain entre le boulevard Emile Dubuisson, la rue Javary qui longe la voie ferrée et la Foire Commerciale ainsi qu'au terrain du « Belvédère » situé entre la gare Saint-Sauveur et le Boulevard Paul Painlevé. La construction du périphérique de Lille vers 1960 a créé une coupure et un bidonville remplaçant les anciennes fortifications entre le quartier Saint-Maurice et le centre ville. Le parc des Dondaines est alors aménagé. Jusqu'en 1980, il subsiste un ensemble de terrains vierges entre l'ancien mur d'enceinte et le quartier de Saint-Maurice-Pellevoisin. Le terrain qui est situé entre les voies ferrées de Fives et le quartier Saint-Sauveur est en majorité occupé par des immeubles HLM et des hangars. Les terrains avaient été classés inconstructibles jusqu'en 1985, date de la décision de Ricardo Porro de travailler sur ce site.

Pour ce projet d'urbanisme, une métaphore, celle de « La terre dévastée » est donnée d'emblée comme point de départ au projet. Ricardo Porro conseille à ses étudiants la lecture de *The Waste Land* de T.S Eliot, long poème célèbre de 433 vers, écrit en 1922, mêlant imagerie et symbolisme, angoisse et désespoir nés de la guerre. Il fait alors l'analogie entre cette « terre dévastée » lilloise — sens littéral de l'expression — ou terrain vague et celle de T.S Eliot. Le poète évoque dans cette oeuvre l'avènement d'un désert intellectuel, esthétique et moral qui marquerait l'entrée dans la modernité et, convoquant Baudelaire, en émet la critique.

Le groupe de Michel Leblanc[506] tend à interpréter cette image et à retrouver dans sa proposition les qualités de la ville constituée [FIG 183]. Cette référence est convoquée jusqu'à la conception des équipements. L'étudiant analyse la composition et le contenu de l'œuvre et essaie de composer son fragment urbain. Les références n'ont rien à voir avec une référence typologique [FIG 184] avec laquelle, selon Jean-Marie Choquelle, passeur de mémoire de l'enseignement de Ricardo Porro et son ancien assistant, « il ne serait pas possible d'avoir ces rapports de forces, de formes et de composition sans la référence à TS.Eliot[507]». La typologie est liée selon lui à une mise en oeuvre et un mimétisme avec un aspect assez figé tandis que la référence à l'œuvre d'art pour créer semble pour lui constituer une démarche créative plus ouverte. De plus, à l'image de Venise, les étudiants appliquent une séparation des piétons et des véhicules et un certain nombre de logements et d'équipements est prévu par unité de vie et par unité de voisinage [FIG 184].

Le thème de l'année 1987/1988 est de nouveau le site d'EuraLille. Ricardo Porro et ses étudiants rencontrent Jean-Paul Baïetto, alors en charge du projet Euralille et l'invitent à assister aux rendus des projets de son atelier. C'est une façon d'ancrer le projet dans le réel et d'apporter des réponses à une problématique urbaine contemporaine en dialoguant avec l'un des principaux protagonistes de l'aménagement futur de ce site. C'est également une façon pour Ricardo Porro de

---

506 Ancien étudiant de Ricardo Porro et aujourd'hui architecte installé à Orgeval dans les Yvelines.

507 Voir l'entretien de Jean-marie Choquelle menée par l'auteure de cette thèse en Tome III.



FIG 183 et 184 : Photographies de maquettes d'unités de voisinage et de logements collectifs à Lille. Groupe de Michel Leblanc. Sources: Archives de Jean-Marie Choquelle et de Michel Leblanc.

montrer l'ampleur du travail réalisé par les étudiants et d'avoir un poids dans les discussions. Au printemps 1988, l'école d'Architecture de Lille organise un cycle de conférences présentant quelques grands architectes pressentis pour le concours. Le cycle réunit des architectes internationaux dont fait partie Ricardo Porro. En préalable aux conférences, chacun d'eux a pu prendre connaissance du site et rencontrer Pierre Mauroy. Il s'agit d'Emilio Ambasz, Tadao Ando, Norman Foster, Vittorio Gregotti, Herman Hertzberger, Hans Hollein, Rem Koolhaas, Richard Meier, Oswald Mathias Ungers, Ricardo Boffil et des architectes français comme Paul Chemetov, Henri Ciriani, Henri Gaudin, Yves Lion, Jean Nouvel, Christian de Portzamparc et enfin Ricardo Porro[508]. Les architectes présélectionnés sont Norman Foster, Vittorio Gregotti, Rem Koolhaas, Oswald Matthias Ungers, Yves Lion, Michel Macary, Claude Vasconi, Jean-Paul Viguier. La suite est connue, ce sera Rem Koolhaas qui sera choisi pour coordonner le projet. Alors que certains étudiants de l'école participeront de près ou de loin au projet, c'est le cas d'Isabelle Menu, étudiante de Philippe Louguet, d'Antoine Béal, de Ludovic Blanckaert, aucun des étudiants de Ricardo Porro ne participera au projet d'Euralille 1. Après la mort du maître, les choses changeront. Certains anciens étudiants marqueront de leurs projets Euralille 2 puis Eurallille 3 sans aucune référence formelle aux projets issus de « L'école de Lille ». La tentative de Ricardo Porro d'avoir un poids dans les décisions pour Euralille sera vaine.

Alors que les projets d'aménagements de Villeneuve d' Ascq et de Lille ont été l'occasion pour Ricardo Porro de porter sa voix, les étudiants oeuvraient en atelier pour l'aura du maître. À Lille, la ville lui reconnaissant un certain talent pour la sculpture lui proposera de créer une arche flanquée d'une sculpture en relief – la représentation de jeunes hommes et la métaphore de « L'école de Lille » – pour le bâtiment de la DDE nouvellement construit. il n'y construira que cette oeuvre. Ce talent pour la sculpture est important à souligner du fait que l'une des marques de fabrique de l'atelier n'est pas le dessin en plan géométral mais bien la maquette représentant une architecture-sculpture[509].

---

[508]Isabelle Duval, « L'intervention du paysagiste dans la ville, de 1960 à aujourd'hui : pertinence et enjeux pour les architectes et les urbanistes : le cas de la métropole lilloise », thèse de doctorat sous la direction de Didier Paris et de Dominique Mons, 2010.

[509] Voir à ce sujet le catalogue d'exposition *Architecture, sculpture : collections FRAC Centre et Centre Pompidou :* exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly / [textes par Véronique Wiesinger, Olivier Cinqualbre, Noémie Giard]. « Ce livre, publié à l'occasion de l'exposition du même nom, donne à lire l'inventivité d'une génération de créateurs, qui ont posé les prémices d'une expérimentation plastique de la forme. Au cours des années 1950, les transformations profondes du territoire liées à l'urgence de la reconstruction alimentent la quête d'une architecture non fonctionnaliste. Certains créateurs, gravitant autour d'André Bloc (fondateur de *l'Architecture d'aujourd'hui*) et du groupe Espace, prônent une authentique synthèse des arts entre artistes et architectes. Michel Ragon sera le premier en 1963 à nommer "Architecture-Sculpture" cette tendance, sans chef de file ni manifeste, réunie autour du parti de "l'organicité des formes ». Une quinzaine de maquettes, d'André Bloc, Marcel Breuer, Chanéac, Pascal Haüsermann, Vladimir Kalouguine, Antti Lovag, Claude Parent, Architecture Principe, Ricardo Porro, Jean Renaudie et Pierre Székely, entrent en résonance avec les photographies de Véra Cardot et Pierre Joly, compagnons de route de l'architecture la plus innovante des années 1960 aux années 1980 ».



FIG 185 : Maquettes d'étude en terre glaise et maquette en balsa de Orhun Alkan. La terre glaise permet de donner un caractère sculptural et expressionniste au projet. Source : Archives de Yilmaz Kuymku.

II.I.II La maquette, machine à démontrer ou machine de séduction ?

Il s'agit maintenant de s'intéresser au rôle de la maquette dans l'atelier de Ricardo Porro. Si la maquette semble y être un « outil de recherche artistique au service du projet architectural[510] » ou un mode d'exploration d'une utopie architecturale, elle participe pourtant à une stratégie de communication bien ficelée.

II.I.II.I La maquette-objet plastique

Les maquettes de l'atelier de Ricardo Porro ont deux caractéristiques fondamentales. Elles sont la base du travail d'expérimentation en urbanisme d'une part – la première maquette de l'atelier était la représentation d'une ville entière en terre glaise puis en balsa, celle de Villeneuve d'Ascq – et d'autre part, elles sont spectaculaires et surtout sculpturales [FIG185,186,187,188,189]. L'architecture et l'urbanisme deviennent matières à sculpter, à façonner, à creuser. Chaque projet débute par un travail plastique expérimental, le travail de la terre glaise voire du plâtre, travail qui n'est pas facile pour tous les étudiants[511] à l'instar des maquettes artisanales en plâtre du début des années 1920[512]. C'est le cas pour Antonio Gaudi par exemple qui utilisait cette matière pour certaines de ses maquettes. Certains étudiants de l'atelier utilisent le liège, matière facile à découper mais qui permet plus difficilement de produire des formes aussi sculpturales. La technique du modelage n'est utilisée dans aucun autre atelier. Elle est donc marginale. La maquette d'architecture et d'urbanisme finale est par la suite le plus souvent réalisée en bois et fait souvent l'objet d'un véritable travail de menuiserie. La matière utilisée dans les autres ateliers est plutôt le carton plume (cadapack). En 1958, Jane Jacobs avançait que « la maquette autrefois basée sur le geste artisanal privilégiait des matériaux de sculpture tels que le bois et le plâtre [513]» et qu'ensuite, après-guerre, il y avait eu « une demande de maquettes d'architecture de plus en plus réalistes et précises que l'apparition de nouveaux

---

[510] Voir à ce sujet La maquette : un outil au service du projet architectural : actes du colloque qui s'est tenu les 20-21 mai 2011 à la Cité de l'architecture et du patrimoine / [organisé en partenariat avec l'École pratique des hautes études et la Technische Universität München] ; [sous la direction de Guy Amsellem, Mireille Grubert] ; [coordination éditoriale, Béatrice Rabier]. Guy Amsellem et Murielle Grubert, *La maquette : un outil au service du projet architectural,* Editions des Cendres, Paris, 2015.

[511] Certains utilisent des bandes de plâtre trouvées en pharmacie. Voir à ce sujet l'entretien de Sébastien Gauchet mené par l'auteur de cette thèse au Tome III.

[512] Voir à ce sujet la thèse de Gérard Monnier, *Histoire critique de l'architecture en France : 1918-1950*, Paris, Philippe Sers éditeur, Vilo diffusion, 1990, p. 259-262.

[513] Jane Jacobs, "The miniature boom. The growing demand for precision models has propelled the architectural modelmaker into the machine age", *The Architectural Forum*, vol. 108, nº 5, mai 1958, p. 106-111. Les citation suivantes sont issues de la même source.



FIG 186 : Maquette d'église d'Hervé Dulongcourty. *Circa* 1980. Source : Archives personnelles d'Hervé Dulongcourty. FIG 187 : Projet d'école. Étudiant inconnu. Source : Archives personnelles de Yilmaz Kuymku. FIG 188 : Projet de maison individuelle pour Amsterdam de Jean-Benoît Olsem. Année 1984/1985. Source : Archives de Jean-Benoît Olsem. FIG 189 : Projet de logements collectifs pour Lille. Année 1986/1987. Sources: Archives de Jean-Benoît Olsem. FIG 190 : FIG : Première de couverture du fascicule des programmes des enseignements de l'école pour 1981/1982. Les projets sont issus de l'atelier de Ricardo Porro.

matériaux tels que les verres acryliques, la mécanisation des procédés et la professionnalisation des maquettistes avaient permise ». Ce geste artisanal est la marque de fabrique de l'atelier qui ne choisit pas ces nouveaux matériaux sans doute peu adaptés au caractère expressionniste des projets. Élevée au rang d'oeuvre d'art dans l'atelier de Ricardo Porro, la maquette symbolise à partir du lancement de la Biennale d'architecture à Venise en 1980 la « volonté d'appropriation des codes de l'art contemporain [514]» qu'on ne retrouve pas sur les maquettes des étudiants de Ricardo Porro qui semblent s'inspirer de la période expressionniste allemande des années 1920 ou tirées du film d'anticipation Métropolis de Fritz Lang (1927). Le temps alloué à la réalisation des maquettes est élevé et indissociable du choix de Ricardo Porro d'en faire un outil indispensable à la valorisation de l'atelier. Les photographies des maquettes sont d'ailleurs mis à l'honneur en première de couverture des programmes de l'école pour l'année 1981/1982 [FIG 190].

La maquette d'urbanisme est placée sous l'oeil attentif de l'étudiant le plus avancé dans ses études qui supervise sa qualité et sa cohérence. Si les maquettes respectent à chaque fois le concept de l'unité de voisinage et sont facilement reconnaissables comme étant issues de l'atelier de Ricardo Porro, les immeubles collectifs et les équipements publics, même s'ils sont tous expressionnistes, ont un caractère plus personnel. Il est possible de reconnaître le fruit du travail de tel ou tel étudiant qui montre davantage un style personnel.

II.I.II.II La maquette-produit d'appel

Les maquettes des étudiants de l'atelier, si elles ont pour fonction de faire la démonstration d'une idée servent également de machines à séduction, de faire valoir pour le maître. Aucune d'entre elles n'est mise à l'honneur aujourd'hui alors que certaines étaient de véritables oeuvres d'art jusqu'à avoir fait l'objet de vols dans l'école[515]. Cependant, une grande partie des maquettes élaborées par Ricardo Porro – et ses étudiants d'UP6 et de Strasbourg – à l'occasion de concours font partie de l'inventaire du FRAC Centre qui les met régulièrement à l'honneur dans ses expositions. Toutes ces maquettes sont des maquettes réalisées pour des concours auxquels certains étudiants ont participé sans que leur nom ne soit mentionné[516]. Ricardo Porro est répertorié au FRAC et considéré comme

---

514 Stéphanie Quantin-Biancalani, « Pour une historiographie de la maquette d'architecture (XIXe-XXe siècles) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 39 | 2020, 11-25.

515 Voir à ce sujet l'entretien de Jean-Marie Choquelle mené par Patrice Goulet au Tome III de cette thèse.

516 Pour la période où Ricardo Porro a enseigné à Lille, seule la maquette de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq se trouve au FRAC. Les autres maquettes sont antérieures.

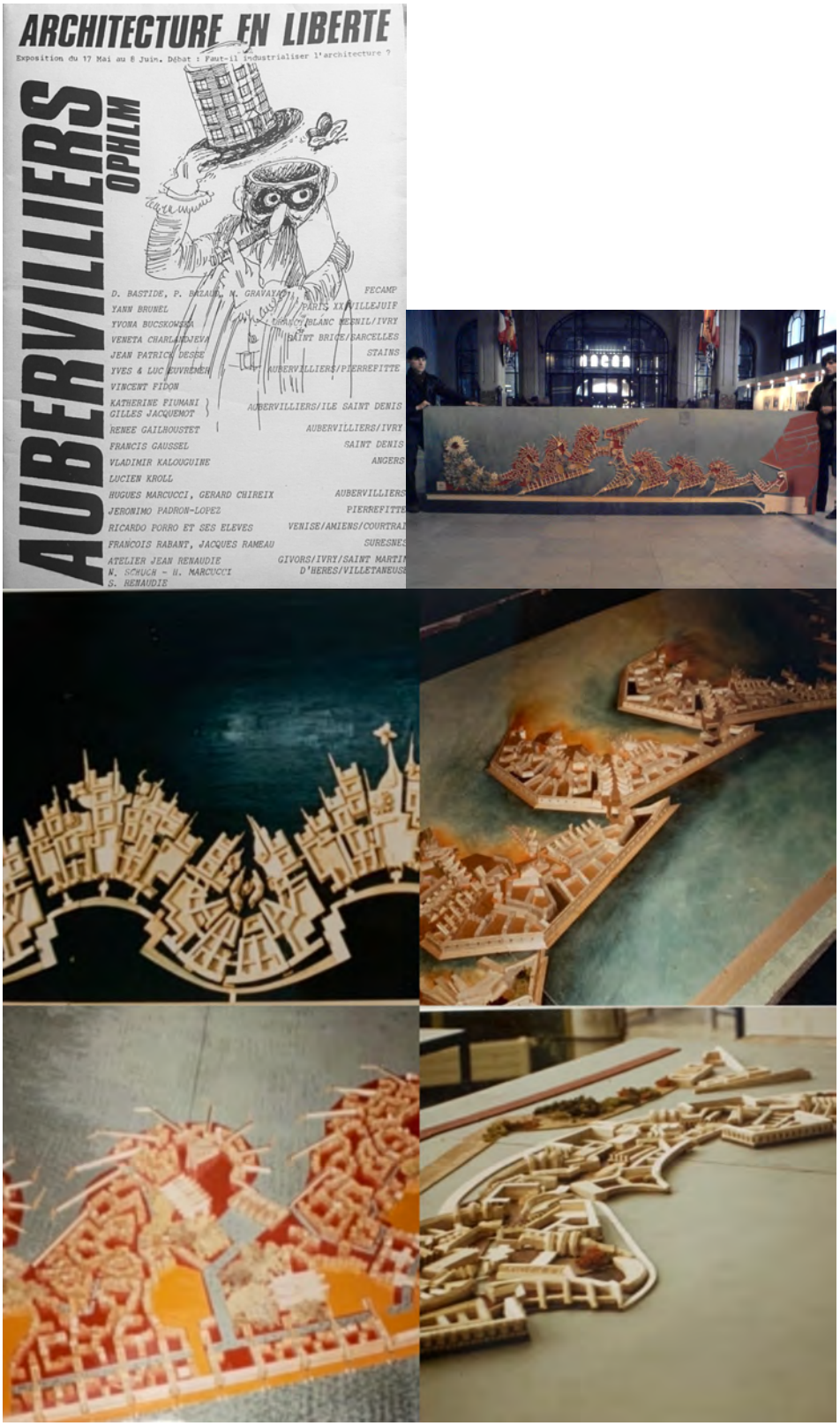


FIG 191 : Page issue de la Revue *Archivari* n°3 à l'occasion de l'exposition « Architecture en liberté » où sont exposés en mai et juin 1984 les projets de Venise, d'Amiens et de Courtrai de l'atelier de Ricardo Porro. Cette exposition a été le prétexte à un débat avec Henri Lefevre qui portait sur la question : « Faut-il industrialiser l'architecture? » FIG 192 : Projet de Venise exposé dans le grand hall de la Mairie de Lille. Source : Archives de Louis-Marie Dumon. FIG 193 : Quatre maquettes d' « urbanisme de communication » le pont du pont reliant Venise à Mestre correspondant aux réponses des étudiants de l'atelier de Ricardo Porro à l'exercice donné par Le Corbusier à Ricardo Porro en 1952.. Source : Montage de l'auteure. Archives photographiques des étudiants et de l'assistant Jean-Marie Choquelle.

appartenant à la tendance Architecture-Sculpture[517].

En 1981, les projets de deux concours auxquels ont participé des étudiants et de jeunes architectes issus de l'atelier de Ricardo Porro sont exposés au Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition « Architectures en France Modernité Postmodernité [518]». Ces deux projets de concours sont un ensemble d'immeubles pour Cergy-Puiseux et un ensemble de logements pour Calais. Ricardo Porro, au lieu de présenter les projets et d'en expliquer les intentions, parle de lui dans un article écrit pour le catalogue d'exposition et intitulé « Porro par Porro [519]» : « Je suis un artiste… l'artiste, c'est Narcisse ». il n'est pas question ici de son groupe mais bien de la façon d'envisager l'architecture et la fonction d'architecte. En 1982, les projets de dix étudiants[520] de « L'école de Lille » présentés par Patrice Goulet font l'objet d'une publication dans le catalogue de l"exposition « La modernité ou l'esprit du temps [521]». Ce sont des projets développés pour la ville de Dunkerque, de Lille, un musée, un opéra, un lycée et un projet de logements. Les projets des étudiants sont également exposés à l'école d'architecture de Lille, dans le hall de la Mairie de Lille [FIG 192,193] mais également à Paris et en région parisienne comme à l'Espace Pierre Cardin ou à la Maison des Arts de Créteil. Ces expositions de maquette montrent combien les étudiants sont partie prenante de la consécration de Ricardo Porro comme architecte en France [FIG 191].

II.II La participation des étudiants et assistants aux concours hors l'école

Les deux assistants de Ricardo Porro ainsi que les meilleurs étudiants de l'atelier ont aidé leur maître à répondre à des concours. C'est le cas jusqu'à la construction de son premier bâtiment en France, le collège Elsa Triolet de Saint Denis. Le premier concours auquel Ricardo Porro répond alors qu'il est depuis deux ans professeur à l'Unité pédagogique de Villeneuve d'Ascq est celui d'un

---

[517] Voir à ce sujet le catalogue d'exposition du FRAC Centre Val de Loire Architecture, sculpture : collections FRAC Centre et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly / [textes par Véronique Wiesinger, Olivier Cinqualbre, Noémie Giard] : « Ce livre, publié à l'occasion de l'exposition du même nom, donne à lire l'inventivité d'une génération de créateurs, qui ont posé les prémices d'une expérimentation plastique de la forme. Au cours des années 1950, les transformations profondes du territoire liées à l'urgence de la reconstruction alimentent la quête d'une architecture non fonctionnaliste. Certains créateurs, gravitant autour d'André Bloc (fondateur de l'Architecture d'aujourd'hui) et du groupe Espace, prônent une authentique synthèse des arts entre artistes et architectes. Michel Ragon sera le premier en 1963 à nommer "Architecture-Sculpture" cette tendance, sans chef de file ni manifeste, réunie autour du parti de "l'organicité des formes".Une quinzaine de maquettes, d'André Bloc, Marcel Breuer, Chanéac, Pascal Haüsermann, Vladimir Kalouguine, Antti Lovag, Claude Parent, Architecture Principe, Ricardo Porro, Jean Renaudie et Pierre Székely, entrent en résonance avec les photographies de Véra Cardot et Pierre Joly, compagnons de route de l'architecture la plus innovante des années 1960 aux années 1980 »

[518] Catalogue de l'exposition « Architectures en France, Modernité/postmodernité », CCI Centre Pompidou, Paris, 1981, pp. 48-55.

[519] *Id,* p. 48.

[520] Ce sont les projets de Miguel Acosta, Jean-marie Choquelle, Hervé Dulongcourty, Patrick Fidelle, Jean-Charles Huet, Yilmaz Kuymcu, Bertrand Lecharny, Pasacal Marchant, dominique Tailliez et Frédéric Temps.

[521] *La modernité ou l'Esprit du Temps,* section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, pp. 188-191.

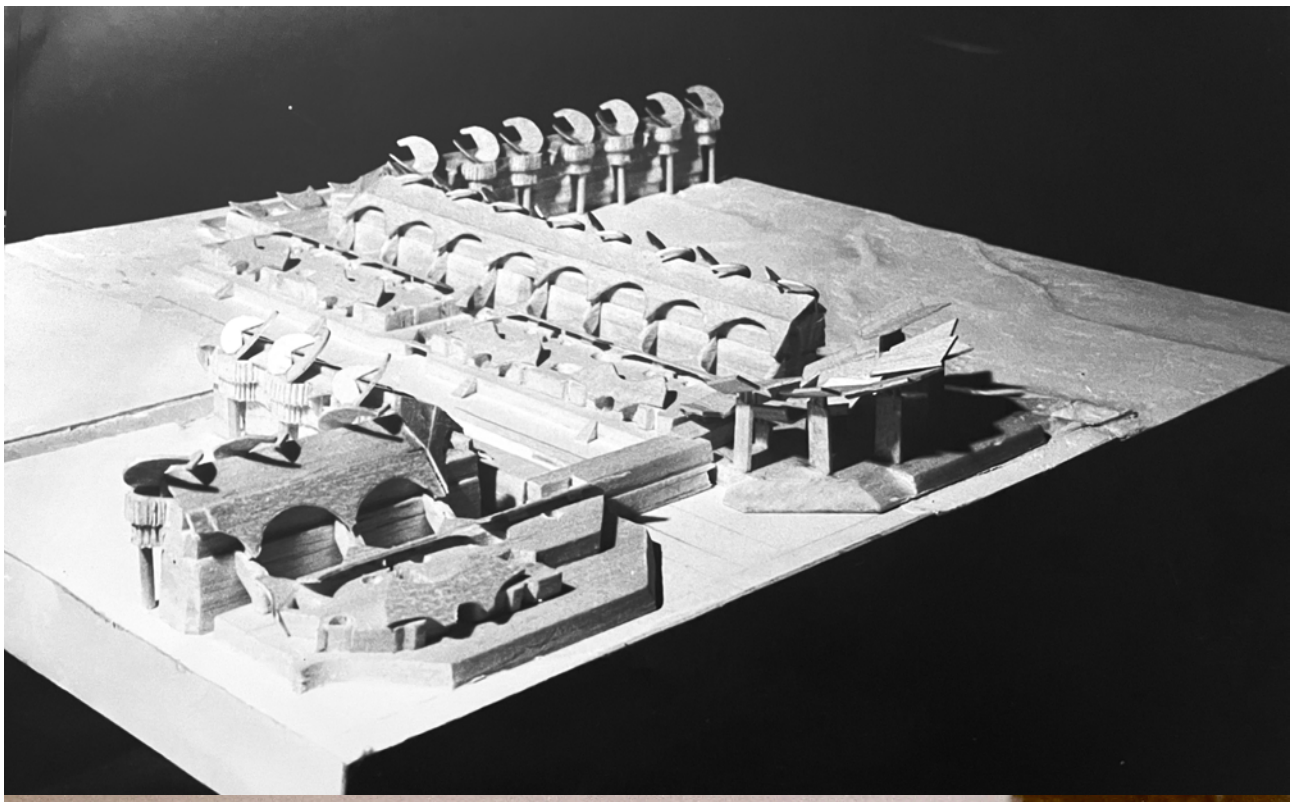




FIG 194 : Maquette du projet de logements de Cergy-Puiseux réalisée par Ricardo Porro, Jean Robein, Jean-François Dechoux et
Amine Kabbaj. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.
FIG 195 : Jean Robein, Jean-François Dechoux, Ricardo Porro et Amine Kabbaj devant la maquette d'étude réalisée en terre glaise. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj. Architecte et Président de la Biennale de Marrakech.

concours de maisons de ville pour la ville de Cergy-Pontoise dans le quartier Puiseux. La ZAC de Cergy Puiseux créée à l'initiative de l'Etablissement Public d'Aménagement de la ville nouvelle de Cergy Pontoise en 1976 doit faire l'objet d'un plan d'aménagement en 1979. À l'occasion d'un article du journal *Le Monde*, La journaliste Marie-Christine Robert caractérise ce concours de cette façon : « Faire renaître la rue pour la livrer aux piétons[522] ».

Dès 1978, Ricardo Porro qui a fait de Jean Robein son assistant à Lille l'intègre à ce concours ainsi que le tout jeune diplômé de Strasbourg Jean-François Dechoux et l'étudiant d'UP6 Amine Kabbaj[523] [FIG 195]. Jean Robein s'exprime au sujet du concours à l'occasion d'un article dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* [524] . D'emblée, il émet une critique négative de l'approche d'Aldo Rossi et de la *Tendenza* qui est selon lui « sécurisante par son formalisme et dangereuse par la pratique ». Il déplore le fait que les indications destinées au concours « montrent une volonté de figer le cadre d'intervention en faisant référence à la pseudo-architecture contemporaine inspirée d'Aldo Rossi ». La description du projet est clairement celle d'un disciple de Ricardo Porro dont l'aversion pour Rossi à l'instar de celle de son maître est perceptible. Le groupe souhaite « oublier les arcanes d'une raison sclérosante ». La forme urbaine qu'ils choisissent de donner à cet ensemble (immeubles, parc, rue, parkings) reprend nettement des thèmes de la ville médiévale (remparts, limites infranchissables, intériorisation), l'objectif étant de« poétiser et de donner du sens à l'ensemble du projet ». Ce sens est à chercher dans la figuration d'une forêt qui s'inspire de la cathédrale gothique [FIG 194 et 197]. Enfin, le groupe est clairement conscient de proposer un projet marginal et montre son arrogance et son élitisme en avançant que « toutes formes de qualité sont fondées sur des bases solides » *a contrario* de celles de Rossi.

Jean Castex donne son avis sur le projet de Ricardo Porro dans la revue *AMC*[525] en décembre 1978 [FIG 196]. Le projet est un exercice de clôture de la ville. Castex considère que Porro « délaisse les éléments sur lesquels comptent la ville nouvelle pour mériter son nom de ville » pour une métaphore, celle de la forêt. Pointant le narcissisme du maître, il dit « Non, il ne fera pas de rue mais « sa » rue intérieure qui saigne tout du long de « son » bâtiment ». Castex déplore que Porro sacrifie au dogme moderne la séparation des circulations. En effet, ce dernier sépare les piétons par une dalle piétonnière de la circulation souterraine automobile. D'autre part, il considère que l'objet architectural qui se suffit à lui-même, une barre rectiligne de logements avec patio sur la dalle du parking « est rigide ». Il dénonce l'historicisme de Porro, puisant chez les romantiques ou l'art gothique et la ville « comme métaphore d'une forêt où tous les éléments se rattachent ». Cette configuration manque de distinctions. Les façades

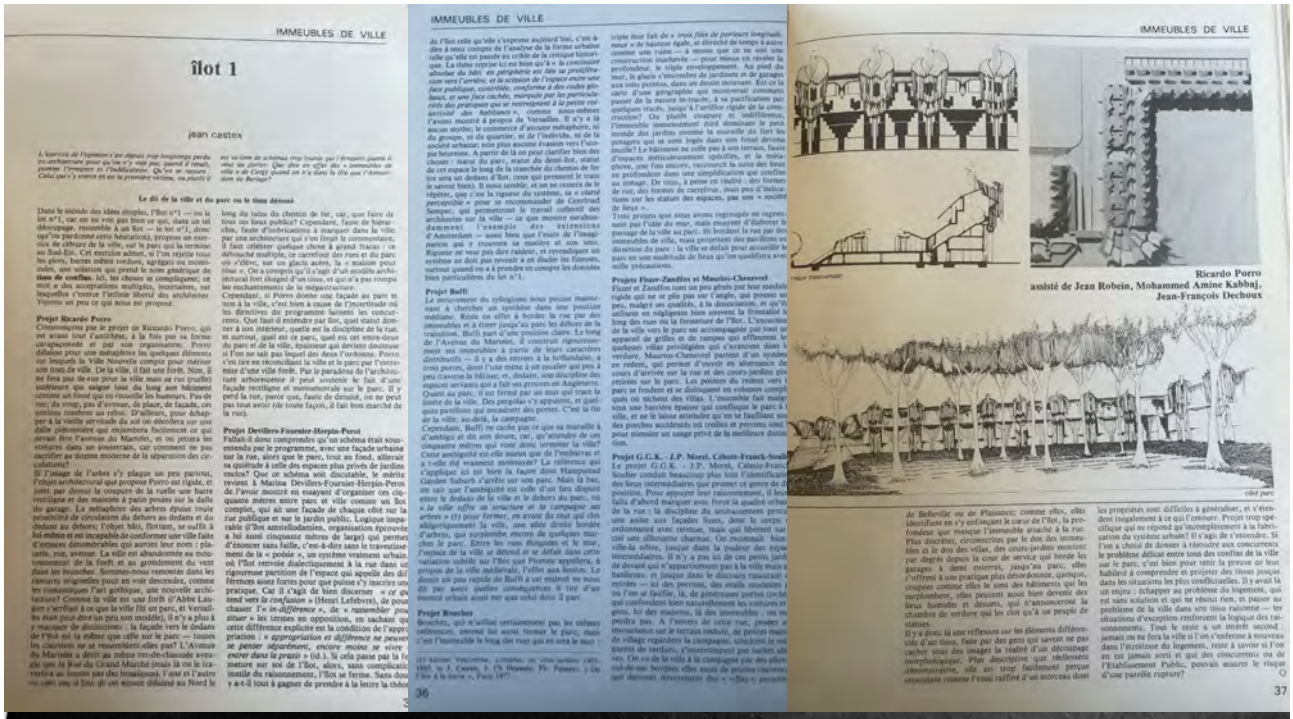
---

[522] Marie-Christine Robert, « Une expérience dans le quartier du Puiseux à Cergy-Pontoise : faire renaître la rue pour la livrer aux piétons », *Le Monde*, 29 décembre 1978.

[523] Voir l'entretien mené par l'auteure d'Amine Kabbaj au Tome III.

[524] Jean Robein, « Projet pour le concours de maisons de ville, Cergy-Puiseux », Revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°203 pp. 38-41, juin 1979 : dessins, plans ; coupes. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[525] Jean Castex, « Ilot 1 », immeuble de ville à Cergy-Pontoise, *AMC* N°47, décembre 1978, pp.35-37.Les citations suivantes sont issues de la même source.


IMMEUBLES DE VILLE

îlot 1

jean castex

IMMEUBLES DE VILLE

IMMEUBLES DE VILLE

Ricardo Porro
assisté de Jean Robein, Mohammed Amine Kabbaj, Jean-François Dechoux

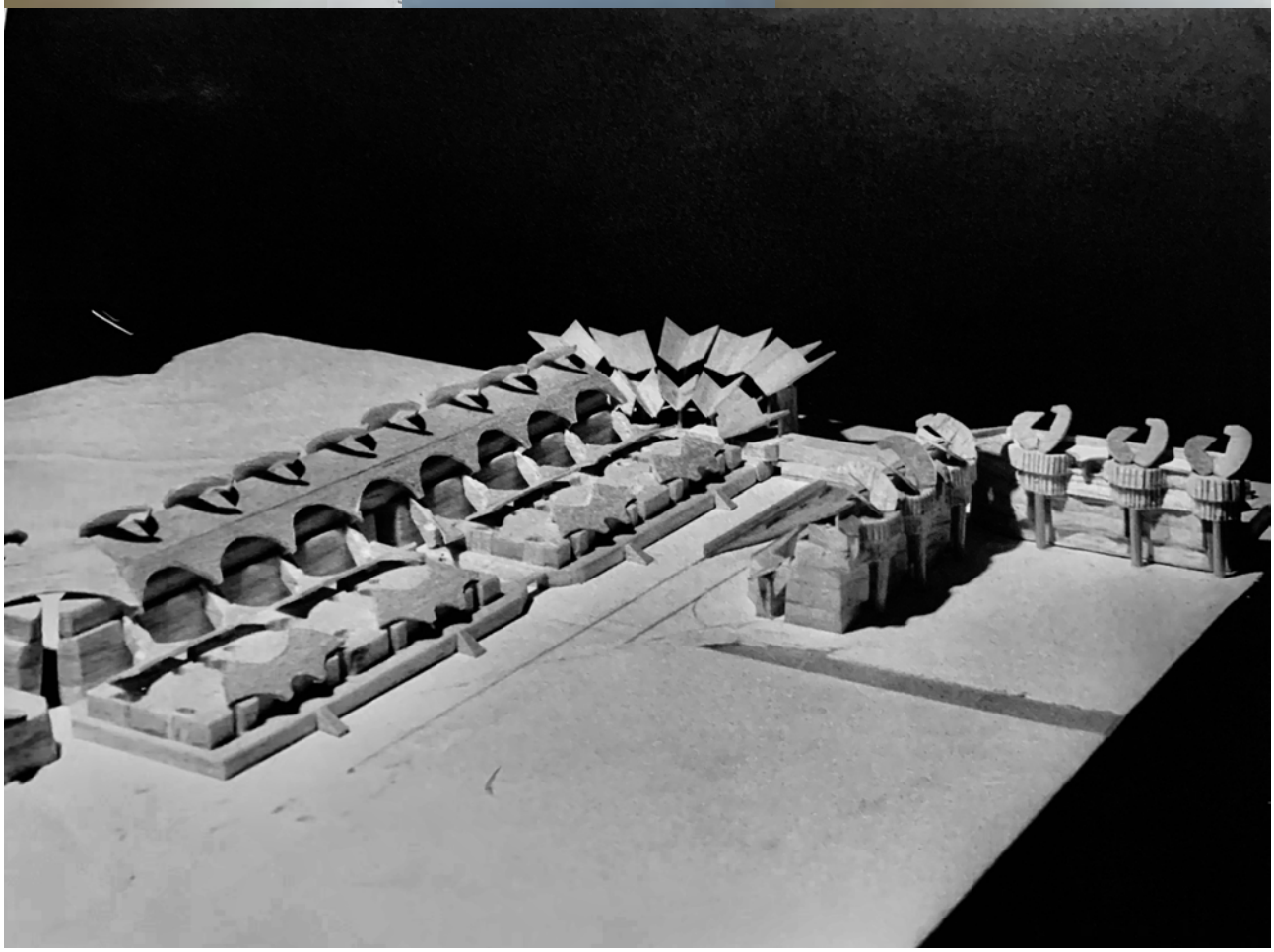


FIG 196 : Article critique de Jean Castex au sujet du concours de maisons de ville à Cergy-Puiseux. Source : Jean Castex, « Ilot 1 », immeuble de ville à Cergy-Pontoise, *AMC* N°47, décembre 1978, pp.35-37.
FIG 197 : Proposition de Ricardo Porro et ses étudiants en maquette. Source : Archives de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.

se ressemblent toutes. Faute de hiérarchie, il faut célébrer quelque chose à grand fracas. Ce sera « la Maison pour tous ».

Jean Castex montre que le modèle architectural de Ricardo Porro est très éloigné d'un tissu et « qu'il ne rompt pas les enchantements de la mégastructure ». Par le paradoxe d'une architecture arborescente, Porro crée une façade rectiligne et monumentale sur le parc et y perd la rue à laquelle il n'est pas attaché selon Castex. A contrario, Castex loue le projet de Marina Devillers qui organise un îlot complet entre parc et ville avec une façade de chaque côté sur la rue et le jardin publics. Cette réponse permet, selon Castex, d' « énoncer sans le travestissement de la poésie un système vraiment urbain où l'îlot renvoie dialectiquement à la rue ». Cette diatribe agace Claude Parent qui prend parti pour Ricardo Porro au point d'envoyer une lettre de mécontentement à Jean Castex[526]. Ricardo Porro et son associé Renaud de la Noue (depuis 1980) gagneront le concours du collège des explorateurs situé à Cergy en 1998, largement inspiré de la cathédrale gothique.

Toujours avec Jean Robein, son disciple, assistant et enseignant à Lille, il participe en 1978 au concours national d'urbanisme à Rochefort, organisé en vue de l'aménagement du quartier dit « Vieille forme » et des secteurs de la gare, de la caserne Joinville et des bords des remparts de la ville. il s'agit de réaliser trois cent logements dont cent HLM et équipements divers. Ce concours connait un retentissement national. Cinquante-huit équipes y participent comme par exemple les architectes Hervéet Laurent Beaudouin, Marc Breitmann et Héléne Santelli tous jeunes diplômés de Belleville, le Groupe TAU, Bernard Huet, David Bigelman, David Santelli, ainsi qu'Antoine Grumbach. Paul Chemetovpréside le jury. Le jugement porte sur l'organisation urbaine de l'ensemble de la zone et notamment des espaces publics prévus, sur la capacité à organiser à Rochefort et l'émergence d'une nouvelle architecture « ordinaire, raisonnée et empreinte d'un savoir [527]». Une équipe est lauréate et neuf autres projets sont nominés et publiés dans la revue *AMC*[528] [FIG 199] . Les études qui retiennent l'attention sont celles qui prennent en compte l'histoire de la ville et ses traces singulières, celle d'Héléne Santelli privilégie la monumentalité post-moderne avec des perspectives arborées empruntées à la tradition classique. Chez le groupe TAU, la monumentalité y est encore davantage développée et évoque certaines compositions de l'architecte italien Aldo Rossi ou de l'anglais James Stirling. Antoine Grumbach au contraire des deux autres groupes se cale sur le tissu des rues anciennes.

Le verdict de Chemetov tombe et semble adressé tout particulièrement au projet de Ricardo Porro et de Jean Robein :

---

[526] Voir l'entretien mené par l'auteur de Jean Castex au Tome III.

[527] Voir à ce sujet le règlement du concours consulté aux archives de la Mairie de Rochefort en juillet 2019. Non répertoriées.

[528] « Impressions d'un membre de jury », *AMC* n°42, juin 1977, p. 62.



62

impressions d'un membre du jury

Souvenir d'en France

Rochefort est une ville tenue, comme un cheval rétif par ses guides et c'est là certainement la volonté première de son tracé; mais également tenue par le fil — surtout ne pas le perdre — tenu qui lui donne sa bobine particulière. Rochefort est une ville bien tenue où le pompeux (la poste, Saint-Louis, l'hôpital) et le commun vivent en regard, s'observant sans faiblesse comme en ces comédies où les maîtres et les valets se faisaient valoir.
Rochefort est une ville toute imprégnée de génie maritime et la si grande parenté de sa gare avec celle de Dakar nous révèle les phantasmes des conquérants (1) qui au Sénégal rêvaient des bords de la Charente, dans une même lumière grise chargée de brume.
Rochefort est donc un lieu exotique, un souvenir d'en France, au plus profond d'elle-même, en ces temps où Nogent était encore l'Eldorado du Dimanche.
Bref, Rochefort est encore dans la zone non occupée par le mirage américain et ses répliques que les innombrables nègres des usines de rêves architecturales singent à qui mieux mieux. (Ça les conserve.) L'accident du nouvel hôpital n'est là que pour confirmer la règle.
C'est donc en ce lieu exemplaire que cinquante-huit concurrents s'étaient donnés rencart pour le départ du grand steeple. Seize s'emmêlèrent les pinceaux dans les trois premières minutes. Le jury n'arrivait plus à suivre. Réduire les trente-deux à seize fut plus long. Le jugement commençait vraiment. Et les règles de docimologie (2) firent que les concurrents devinrent leurs propres ennemis, soulevant des questions auxquelles d'autres projets répondaient en renvoyant des passings-shots terribles.
Dans le tas, trois s'imposaient. Le problème était donc d'en choisir cinq sur treize d'abord, puis sur neuf.

On imagine bien que ce choix fut injuste. Il reflète aussi bien l'équilibre du jury que celui des forces en présence dans les projets. Ce choix est donc comme un mobile de Calder. Il fut celui de ce que ce jour nous savions, compliqué en plus parce que nous avions à choisir le lauréat d'un concours d'architecture au travers d'un préalable urbanistique. La vérité avance parfois masquée.
Une réunion plus récente destinée à approfondir le programme du second tour bougeant déjà quelques données objectives qui paraissaient fondées au premier tour, nous montra la précarité de nos équilibres.
Je n'ai jamais vu un concours plus difficile, car il ne pouvait s'agir d'un exercice de Haute École, celle qu'on apprend à Vienne ou au cadre noir de Saumur, mais d'une inclusion au lieu de résolution des conflits. Les révéler, les obscurcir. Tel était l'un des enjeux. Et l'on peut donc s'étonner de quelques projets qui en une ville où les traces font suffisamment d'accidents, proposaient d'en créer de nouvelles, d'en provoquer de nouveaux. Cette gare, point de vue lointain comme un ballon rouge tenu (voir plus haut) au bout du fil de son avenue par un enfant en costume marin, était-il utile d'en faire le pivot d'une étoile haussmannienne. Etait-il donc utile de reproduire la typologie des bâtiments publics en des îlots d'habitation, de céder au pittoresque des remparts mis en eau, de la vieille forme surtout (n'oublions pas que ce fut un bassin de radoub), et que dire de ces paradoxes chevauchant les remparts. Et tous ceux qui arpentent l'histoire à reculons mesurent-ils leur ressemblance au goofus bird, cet oiseau pondu par Borges, qui vole en arrière car il ne se soucie pas de savoir où il va mais d'où il vient.
Il faut aller vers le soleil couchant sur la vieille forme voir cet endroit mélancolique et être capable avec si peu d'être aussi fort.

Paul CHEMETOV
28 juin 1977

(1) ... comme un vol de cerveaux hors du chantier naval.
(2) **DOCIMOLOGIE,** n. f. (gr. dokimé, épreuve, *logos*, science). Etude des examens et des concours ayant pour objectif d'en améliorer les conditions et les structures.

FIG 198 : En haut à droite et à gauche deux perspectives dessinées par Ricardo Porro pour le concours Vieilles Formes à Rochefort. Source : Archives de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.
FIG 199 : En bas à gauche, article de Paul Chemetov, président du jury dans la revue *AMC* qui émet une critique sur le projet de Ricardo Porro. Source : AMC n°42, juin 1977.
FIG 200 : En bas à droite, Projet du groupe TAU pour le même concours. Source : Archives de la Mairie de Rochefort.

> Était-il donc utile de céder au pittoresque des remparts mis en eau, de la vieille forme, et que dire de ces paradors chevauchant les remparts. Et tous ceux qui arpentent les remparts à reculons mesurent-ils leurs ressemblances au *goofus bird,* cet oiseau pondu par Borges, qui vole en arrière car il ne se soucie pas de savoir d'où il va mais de savoir d'où il vient[529].

Chemetov, ancien collègue de Ricardo Porro à l'école d'architecture de Strasbourg ne manque pas de critiquer l'historicisme de Ricardo Porro qui répondra par une critique à l'occasion de l'édition d'une anthologie de ses oeuvres :

> J'ai conçu ce quartier comme une illustration de la raison en crise, en réaction contre la mentalité militariste et la montée de la violence. Je relève un autre aspect destructeur de la société, l'embrigadement des citoyens, non seulement dans les forces armées mais aussi dans l'organisation à outrance, le « technicisme », et dans la foi aveugle dans tout ce qui se mesure et se compte[530].

Ricardo Porro, Philippe Louguet[531], Jean Robein et Jean-François Dechoux travaillent ensuite sur le concours d'une bibliothèque à Villeneuve d 'Ascq qu'ils intitulent « La source ». Jean Robein réalise l'esquisse et Jean-François Dechoux la maquette en 1979 [FIG 201]. En 1982, Patrice Goulet publie les dessins du projet dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[532]. Selon Porro, réaliser une architecture poétique à cet endroit est une gageure. En effet, la bibliothèque doit s'implanter à côté d'un théâtre en forme de cube de béton aux angles biseautés qui est selon Porro un « exemple typique de l'architecture poétique à cet endroit est une gageure puisqu'il représente une architecture post-corbuséenne, dépourvu de toute signification ». Son entrée doit se situer au niveau de la dalle imaginée par les urbanistes pour desservir le centre de Villeneuve d'Ascq. De fait, ils choisissent d'adosser leur projet au théâtre afin de créer une petite place et se réfèrent à cette citation de Flaubert « Tout au monde est fait pour aboutir dans un livre [533]». Des ailes et des colombes jouent le rôle de chapiteaux et des flammes de cheminée celui du sommet. Ce sont selon Porro « des images symboliques de la connaissance ». La toiture des escaliers a l'allure d'un torrent et celle du hall d'un livre : « Du livre, l'eau s'écoule en tourbillonnant jusqu'à une spirale où elle s'engouffre ». Les salles de lecture sont l'image de montagnes. De fait et selon Porro, le projet respecte le programme et part de la fonction pour parvenir

---

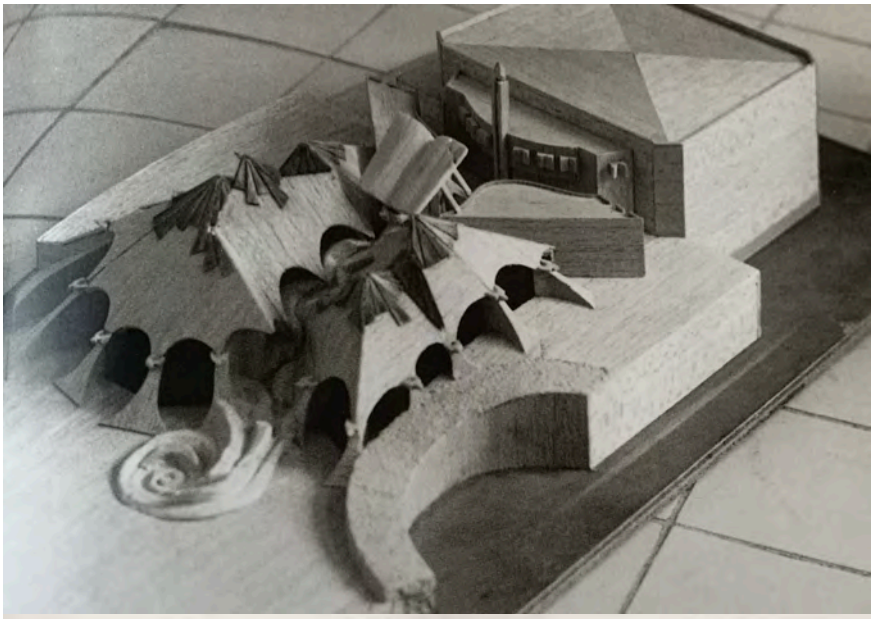
[529] *AMC* n°42, juin 1977, p. 62.

[530] Ricardo Porro, *Oeuvres/Obras*, 1950-1993, catalogue d'exposition publié sous la direction de Patrice Goulet, Institut Français d'Architecture, Massimo Riposati Editeur, 1993.

[531] Voir à ce sujet l'entretien de Philippe Louguet mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[532] Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°224, décembre 1982, pp.6-7. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[533] Cette citation n'est pas de Flaubert mais de Mallarmé : « Une proposition qui émane de moi — si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme — je la revendique avec celles qui se presseront ici — sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ». Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897. Les références littéraires et philosophiques de Ricardo Porro sont souvent approximatives voire erronées.





LA VOIX DU NORD DU MARDI 1er MARS 1983

Région · Magazine

Il a construit les écoles d'art de Cuba mais il enseigne à Villeneuve-d'Ascq

Ricardo Porro poète de l'architecture

Nous sommes dans les années soixante, à Cuba. Fidel Castro mène sa révolution tambour battant... Le voilà en visite dans un fameux country-club de La Havane. Et lorsqu'il foule l'impeccable gazon du terrain de golf de ce club, une idée lui vient soudain à l'esprit, et il se tourne vers ses proches : «Je veux construire ici des écoles d'art. Les écoles les plus neuves et les plus belles du monde». La phrase tombe comme un couperet. Il va falloir s'exécuter.

Quelque temps plus tard, un jeune architecte prometteur, formé en France et en Italie, est contacté. Il s'appelle Ricardo Porro... Il est fils de chirurgien, et pas vraiment hostile à une révolution qu'il trouve alors plus «poétique» que strictement politique. Fidel Castro le convoque et lui fait des recommandations lapidaires : «Votre budget est illimité. Mais il faut réussir. Et le chantier doit démarrer dans deux mois...» La Révolution voulait afficher rapidement sa vocation culturelle. Pour Ricardo Porro, l'aventure commençait. Mais elle n'allait pas durer longtemps...

AUJOURD'HUI, cet homme d'une petite soixantaine d'années enseigne à l'école d'architecture de Villeneuve-d'Ascq. Et quand il se souvient de Cuba, il soupire, «Cette révolution, c'était un formidable bouillon de culture. Elle a favorisé l'éclosion de très nombreux artistes. Elle était survoltée, pas sectaire. Vous imaginez, voilà que Fidel Castro est devenu un docteur culturel», a Ricardo Porro ne mâche pas ses mots. Des gestes larges, un regard appuyé, un accent passé parisien, un vocabulaire recherché... et pour ce dossier, tout cela on l'a vu indécis qui ponctue les longs de phrase et qui vous laisse un peu pantois. Dans le fait d'année où je j'ai rencontré, il me fit tout de suite l'effet d'un homme venu d'ailleurs. Il est peut-être dans mes fantasmes, car il décrira rapidement — à de puis arrivé en France en 1960, mais je ne serai jamais vraiment Français. Vous savez, je suis un cocktail d'influences culturelles très divergentes. Je ne suis vrai du tout... et peut-être le contraire !»

Fureur et nostalgie

C'était une tentation. Car cet homme disposait et mettant

On vivait dans une étrange bi-centrifuge.

Villes nouvelles : «villes-cadavres»

Ricardo Porro a deux quoi son pays natal pour la France. Il n'a pas eu de mal à trouver du travail dans d'agence ayant accès d'architectes. Mais, au bout de quinze ans de présence, malgré bien des projets, il n'a encore rien pu construire... Il a fini par quitter la ville de Neuve-d'Ascq. Il avait conçu une remarquable bibliothèque centrale, véritable cathédrale des temps modernes accolée au triste cube de cité Rose des Vents». Mais c'était un autre projet, plus vaste, qui n'est pas prêt...

Que pensez-vous de Villeneuve-d'Ascq, justement ?

Oh, pas tellement de bien ! «Les villes nouvelles françaises sont trop souvent ce que j'appelle des villes-cadavres. Villeneuve-d'Ascq est le plus récent, désormais, mais cela ne veut pas dire qu'il y a la une grande différence avec les autres villes nouvelles. Elles ont été conçues par des technocrates qui n'étaient pas à leur place. Ils ont voulu créer un monde différent, où la personnalité de l'habitant serait diluée dans un ensemble qui l'écrase. Il faut bien comprendre que les villes, comme les colombes qui jouent le rôle des chapiteaux à l'intérieur, donnent la hauteur en forme de flammes de la cheminée, sont des images symboliques de la transcendance. De l'autre côté, la bibliothèque s'ouvre cette fois au niveau du sol vers un parc, du centre, la nature des escaliers prend l'allure d'un tournant et celle du hall, celle d'un flore. Du dire, l'eau s'écoulera en tourbillonnant jusqu'à une aplrale où elle s'engouffrera comme dans un abîme. De chaque côté, les salles de lecture pour adultes et pour jeunes ressemblent à des montagnes. Ainsi, si notre projet colle au programme — parce que, finalement, il faut parfois se la plier — il en tire aussi toute la figuration : entre deux montagnes, le torrent coule dans une vallée avant de disparaître vers le fond de la terre».

«Pour un urbanisme de communication»

Et ainsi de suite ! Mais Ricardo Porro ne réserve pas sa sévérité à la seule ville nouvelle de Lille-Est. C'est l'architecture française dans son ensemble qui l'a déçu. «J'ai pensé que la crise de l'architecture était due à une grande différence dans la conception... Il y a beaucoup d'architectes qui pensent d'abord à leur niveau de vie, à multiplier les consultations. Ils ne sont plus artistes, mais commerçants. Ils n'obéissent plus les règles du jeu, à vieux dire du peu enfant... Regardez ces terribles tentatives constructives ici et là... Vous arrivez vous sourrez la tête de gauche à droite et vous tout vu !...»

Ricardo Porro défend un urbanisme de communication, et il croit au souffle de l'esprit : «Une ville, c'est l'invention, c'est l'histoire dans l'espace. Il faut lui redonner une poétique à l'échelle de l'homme... Avec suffisamment d'esprit de révolte et de spiritualité, on peut créer un monde différent, où la personnalité de l'autre soit affirmée sans cesse, où les contacts se

«...alors, c'est la nuit fériée...»

Et pourtant, Ricardo Porro reste optimiste. Quand il parle des jeunes qui travaillent avec lui à l'école d'architecture de Villeneuve-d'Ascq, sur de nombreux projets : «Le vendredi, tous les samedis, de jeunes gens viennent me voir. Ils sont tellement passionnés par leur métier qu'ils ne veulent pas s'arrêter. Ils sont à la recherche d'une grande confiance dans ces jeunes...»

Et le professeur d'«école» ? «Je ne veux surtout pas en faire des petits Porro... Aussi, je leur dis que je ne peux rien faire pour eux s'ils n'ont rien au dedans d'eux-mêmes... Je veux qu'ils osent, qu'ils se lancent, qu'ils projettent qu'ils ne soient pas les copieurs de Le Corbusier ou de Mies Van Vous savez, il faut parfois révoltés... Si tout le monde se ressemble et si tout le monde est d'accord, c'est la nuit fériée !...»

Comme vous le voyez, Ricardo Porro a des expressions étonnantes. En pour conclusion, une dernière image, un dernier sourire : «Ces jours, il faut qu'ils sachent une attitude non-violente... Un colombe se pose sur leur tête. Et-ce qu'ils vont la mettre un pétard ou est-ce qu'ils vont la caresser ?»

Bruno VOUTERS.

Ecole d'art plastique. La Havane, Cuba : la place...

La bibliothèque centrale de Villeneuve-d'Ascq telle que l'imaginait Ricardo Porro. Un projet poétique et révolutionnaire que M. Porro définit ainsi : «Tout au monde est fait pour réunir dans un livre». Cette phrase de Gustave Flaubert est le leitmotiv de l'œuvre. Les vides, comme les colombes qui jouent le rôle des chapiteaux à l'intérieur, donnent la hauteur en forme de flammes de la cheminée, sont des images symboliques de la transcendance. De l'autre côté, la bibliothèque s'ouvre cette fois au niveau du sol vers un parc, du centre, la nature des escaliers prend l'allure d'un tournant et celle du hall, celle d'un flore. Du dire, l'eau s'écoulera en tourbillonnant jusqu'à une aplrale où elle s'engouffrera comme dans un abîme. De chaque côté, les salles de lecture pour adultes et pour jeunes ressemblent à des montagnes. Ainsi, si notre projet colle au programme — parce que, finalement, il faut parfois se la plier — il en tire aussi toute la figuration : entre deux montagnes, le torrent coule dans une vallée avant de disparaître vers le fond de la terre».

Ecole de danse. La Havane : le patio d'entrée...

Ecole d'art plastique. La Havane, Cuba : la place...

La bibliothèque imaginée par Ricardo Porro, vue de l'intérieur

Ricardo Porro et ses élèves dans «Architecture d'aujourd'hui»

L'école d'architecture de Villeneuve-d'Ascq, une des quatre créées par le ministère de la Culture, a consacré dans le dernier numéro de la revue spécialisée «Architecture d'aujourd'hui», un cahier dans le dernier numéro de la revue spécialisée «Architecture d'aujourd'hui». D'une part, Ricardo Porro a longuement interviewé sur le thème de l'architecture romantique. D'autre part, on présente un projet de quartier à Barcelone élaboré par M. Acosta, J.-M. Harcart, P. Maichert et S. Thébet... Sur le romantisme, Ricardo Porro est intarissable. D'interview a eu lieu en trois soirées. Il a été question de Victor Hugo, Architectures de Trélex, Michel Ange, les frères Assam, Gaudi... Et il est notamment ceci, en conclusion, notre dossier :

«Pour comprendre pourquoi le retour du romantisme est aujourd'hui notre seul espoir, je crois qu'il suffit de regarder ce monde en proie dans lequel nous vivons. Nous sommes en pleine dissolution de l'abscès, en pleine dégradation des valeurs et seuls les poètes peuvent lutter contre cela et seuls les poètes romantiques peuvent garder leur équilibre au milieu d'un monde qui va à de vau-l'eau-monde.

«Nous vivons une époque très contradictoire. S'il y a bien un contraste classique qui nous amènerait depuis le XIXe siècle, il n'est toute peu moins parallèlement un fort courant classique ou romantique.

«L'attitude positive vient de lui, elle a eu son moment la plus exaltante comme le plus désespérée. Ils vivent pour les hommes comme Louis puis Le Corbusier. Leur foi était dans la technique, dans la science, dans tout ce qui se mesure et se compte... et ce fut le règne de l'argent, de l'économie et de l'efficacité. Le règne des petites colonnes ioniques, des petits édifices qui n'atteignent jamais la hauteur correspond à cette période. Pourtant, l'humanité n'arrête pas de passer d'une prise à l'autre et XX fallait définir les conditions de la deuxième moitié de un siècle, ne les trouvera-t-on pas plutôt dans la permanence du tragique et du dramatique.

«Depuis 1939, les guerres n'arrêtent pas et les petits sont de plus en plus économisables, car les armements ont acquis une telle puissance de destruction que n'importe quelle guerre entraîne une épouvantable destruction de l'humanité toute entière pouvait subir les mutations les plus atroces et se retrouver presque au niveau de l'animalité, vivant dans la nature totalement...

«Au milieu de toute cette désolation, de toute cette angoisse, existent aussi nombre de gestes gratuits qui aux serraient pluriels romantiques. Par exemple, la mise en valeur de tout ce passé qui s'appelle Israël dans un effroyable désert qui ne vaut rien, où il a fallu des Israélites qui n'ont jamais eu de goût, de plaisir à cultiver la terre, à bâtir pour durer une pierre (...) Parlez aussi, à Cuba, ce petit pays qui lutte vaillant l'obsession d'un moment comme les États-Unis qui, malgré sa puissance militaire, ne peut rien contre ce minuscule Vietnam, d'une force et d'une dimension complètement explosives.

«Voilà le monde dans lequel nous vivons !

«Et ne va pas croire que les «réalisations» parviennent à produire quoi que ce soit : en fait, ils sont en train de faire de pire en pire, massivement.

FIG 201 : Maquette de la bibliothèque du projet pour la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq. Source : Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 202 : Portrait de Ricardo Porro, poète de l'architecture. Deux perpectives de la bibliothèque. Source : Journal *La Voix du Nord* du 1er Mars 1983. Archives personnelles de Guillaume Danchin.

à la poésie dont « il tire toute sa figuration ». Plus tard, Ricardo Porro dans l'anthologie de ses oeuvres dira : « ce projet est la présence du Saint Esprit, la présence de la spiritualité et de la connaissance. Obscurément, il est pour moi lié au poème de Rilke intitulé « Pesanteur [534]». La Médiathèque Till L'Espiègle, chaussée de l'Hôtel-de-ville sera construite en 1984 par Philippe et Martine Deslandes et qualifiée par Catherine Blain et Richard Klein (Lacth/Ensapl) en 2017 d' « équipement novateur et comme l'expression d'une architecture publique ouverte et généreuse, excluant ostentation et monumentalité [535]».

Le concours qui montre le plus l'intérêt qu'a Ricardo Porro à s'associer avec ses étudiants est celui du concours de trente-cinq logements, de commerces et de bureaux à Calais en 1981. Ricardo Porro, Patrick Cardon et Patrick Fidelle composent une équipe[536] [FIG 203]. La société d'HLM de la ville de Calais

propose à Ricardo Porro de participer à un concours d'idées à rendre fin juillet 1980. C'est un concours restreint pour quatre équipes d'architectes. Elle souhaite construire des logements pour personnes âgées sur un terrain compliqué. Le père de Patrick Cardon travaille à ce moment-là à la DDE d'Arras et lui ouvre la porte. La ville, abimée durant la guerre est reconstruite de façon très réglementaire et fonctionnaliste. Le programme n'est pas très précis et chaque équipe peut proposer plusieurs projets.

À l'occasion d'un article publié par la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[537] [FIG 204], Ricardo Porro dévoile la méthode utilisée pour répondre au concours : « chacun propose une idée, les autres s'y accrochent, la développent, la relancent ou s'y oppose en élargissant ainsi l'éventail des possibilités [538]». Il justifie sa méthode de cette façon :

> Pourquoi toujours s'appuyer sur des images? Mais comment faire de l'architecture autrement? Comment ne pas exprimer dans notre art notre vision du monde? Faire de l'architecture, c'est créer un cadre poétique à l'action des hommes. Sans cette ambition, il n'y a qu'abrutissement et médiocrité![539]

---

[534] Pesanteur ou gravitude. Rilke, in "Poèmes épars et fragments", in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 927. La traduction *Gravitude* est celle d'Heidegger page 339 dans "Pourquoi des poètes ?", in *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)* - traduit de l'allemand par W. Brokmeier, nouvelle édition & traduction revue et corrigée par le traducteur, avec le concours précieux et pertinent de J. Beaufret, F. Fédier et F. Vezin, Collection *Tel*, Gallimard, 2016.

[535] Catherine Blain, Richard Klein. *Architectures à Villeneuve d'Ascq*, guide par quartier. ENSAP de Lille. 2017, 978-2-90-586530-4. hal-03736741.

[536] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par Patrice Goulet et les entretiens de Patrick Fidelle et de Patrick Cardon menés par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[537] Philippe Delsatre, « Les cavaliers de l'Apocalypse », Revue *l'Architecture d'Aujourd'hui,* n°215, juin 1981, pp. 44-47.

[538] *Id.* p. 44.

[539] Philippe Delsatre, *id.* p. 44. Les citations suivantes sont issues de la même source.

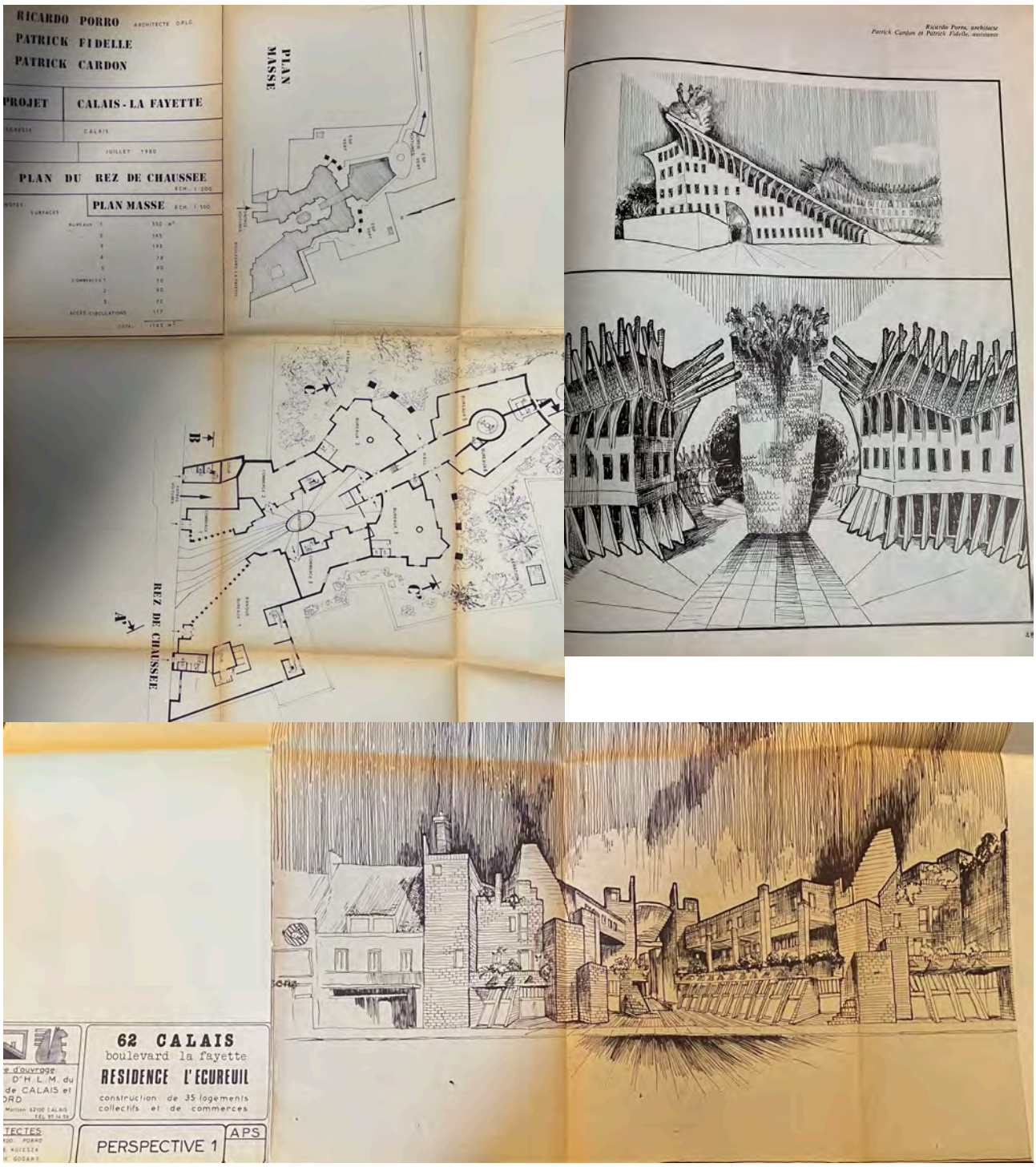


FIG 203 : En haut à gauche et en bas, Plan masse, Rez de chaussée et perspective du projet de logements pour Calais. Source : Archie personnelles de Patrick Cardon. FIG 204 : En haut à droite, perspectives publiées dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui.* Source : Revue *l'Architecture d'Aujourd'hui,* n°215, juin 1981, p.45.

Ricardo Porro base tous ses espoirs sur un retour à la spiritualité pour contrer la crise qu'engendre la société de consommation : « Sans spiritualité, l'architecture est la chose la plus banale et la plus laide que nous puissions imaginer ». Cependant, Ricardo Porro insiste pour que les étudiants proposent une « dose de gratuité » la plus petite possible pour que cela puisse fonctionner. Le groupe propose deux solutions, une proposition qu'il qualifie d'optimiste, une autre pessimiste. La première solution pour laquelle ils cherchent « les espaces les plus riches et les plus intéressants » et « les images susceptibles de sous-tendre une bonne architecture » est acceptée à l'unanimité. Ainsi, ils souhaitent exprimer cette sensation de fin de civilisation, ces luttes intenses et cet espoir de retour d'un certain pouvoir de l'âme. La seconde solution propose un portique conduisant à une place au pied d'un bâtiment dont la toiture s'élève du sol au ciel. Quatre cavaliers sur leurs chevaux représentent les cavaliers de l'apocalypse qui descendent sur terre. Les toitures en béton qui entourent la place paraissant en feu. Ricardo Porro s'inspire du tableau *Guernica* de Picasso. La deuxième solution donne l' impression d'une ancienne ville en ruine, thème récurrent dans les projets de Ricardo Porro. Une place agrémentée d'une fontaine au centre est bordée de bâtiments tournés vers le ciel en brique. Il revendique le romantisme de son projet :

> Oui, mon projet est d'un romantisme violent comme celui qui apparait aujourd'hui. Depuis longtemps, l'architecture ressemble à un cadavre atroce. Qu'on ne me parle pas des nouvelles tendances qui ne sont que stupidités, manque d'imagination et d'invention. Ces petites colonnes sont minables, ridicules, écoeurantes! Heureusement, tout le monde en a assez de ces architectures basées sur le plus grand profit, sur la médiocrité qui écrasent et cherchent à faire disparaitre toute spiritualité! C'est pourquoi je peux construire en France[540].

Ricardo Porro s'avance un peu vite. Les logements proposés au départ sont trop grands. Le projet nécessite quatorze avant-projets. Le dernier est chiffré par un bureau d'études qui déclare que celui-ci est réalisable mais se désiste au prétexte qu'il ne gagne pas assez d'argent. L'entreprise de construction NORPAC prend la relève et s'occupe de tous les calculs et de faire les plans d'exécution, le DCE[541]. Elle n'est pas habituée à travailler sur un projet de ce type. Certaines poutres sont courbes avec des petites portées de cinq mètres. Lauréats au départ, la société d'HLM laissera tomber le projet. Patrick Fidelle, plus de quarante années après cette expérience relate :

> J'avais passé un mois et demi chez lui pour faire le projet de Calais. Nous étions trois. On avait gagné. Vivre non stop avec Ricardo, c'était lourd. Il avait une vie quotidienne, la vie de tout le monde. À la fac, il n'était pas pareil. Il cuisinait. Nous avons gagné 120000 francs. Il a gardé un quart pour les repas et a divisé le reste par trois. Quel prof aurait fait ça? il était généreux et élégant[542].

---

[540] *Id,* p. 47.

[541] Fidelle se souvient que lors d'une réunion où il avait été question de ces plans, Ricardo Porro lui avait demandé ce qu'était un DCE. Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure au Tome III.

[542] *Id.*

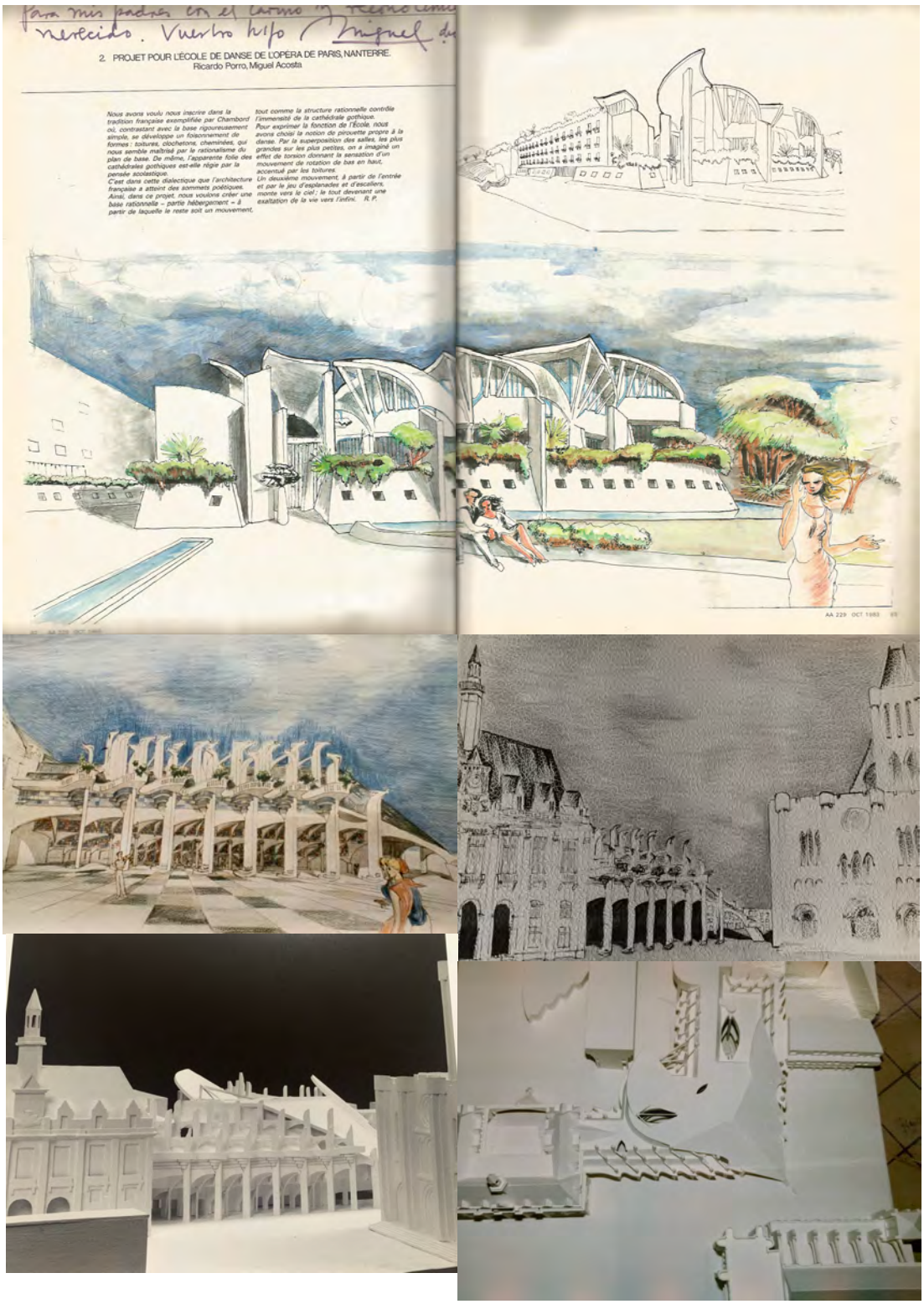


FIG 205 : Article de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Projet pour l'école de danse de l'Opéra de Paris à Nanterre. Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°229, octobre 1983, pp. 88-89. FIG 206 : Perspectives et maquettes pour le concours de l'extension de l'hôtel de ville de Saint Denis. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro et de Jean-Marie Choquelle.

Cependant, Fidelle se souvient du total *burnout* de son binôme Patrick Cardon. Gérard Engrand permet qu'ils obtiennent un certain nombre d'unités de valeurs du fait de leur participation à ce concours et les projets sont exposés à l'espace Cardin et à la Maison des Arts de Créteil.

Deux ans plus tard, en 1983, Ricardo Porro et son élève vénézuélien Miguel Acosta participent au concours de l'école de danse de l'Opéra de Paris à Nanterre. Jean-Marie Choquelle aide pour la mise au point. Ricardo Porro a été choisi pour le concours ainsi que Jean-Bernard et Francis Soler (Archiplus), Marie-Christine Gangneux, Christian Hauvette, Maxime Ketoff et Marie Petit, Wladimir Mitrofanoff, Georges Pencreac'h, Christian de Portzamparc, Gérard Thurnauer. Le projet de Porro et Acosta tente de s'inscrire dans la tradition française dont la référence serait selon eux le Château de Chambord qui contraste entre une base simple et rigoureuse associée à un foisonnement de formes de toitures et de cheminées[543] [FIG 205]. Dans cette tradition, ils évoquent également la cathédrale gothique dont « l'apparente folie est régie par la pensée scolastique ». Cette dialectique entre folie et raison atteint ainsi pour les deux architectes des sommets poétiques. Ils souhaitent créer une base rationnelle qui comprend la partie hébergement au dessus de laquelle ils évoquent le mouvement et les mouvements propres à la danse. Ils superposent les salles plus grandes sur les plus petites afin de créer une impression de torsion et de rotation de bas en haut et par le jeu d'esplanades et d'escaliers créent un second mouvement vers le ciel. Ces effets permettent selon Porro une « exaltation de la vie vers l'infini ». Le Jury retiendra le projet de Christian de Portzamparc. Miguel Acosta est seul présent le jour des résultats – Ricardo Porro ne souhaite pas s'y rendre – ce qui l'impressionne beaucoup puisqu'il est tout jeune architecte face à des architectes déjà reconnus. Il repart ensuite au Vénézuela puisqu'un poste d'enseignant l'attend à l'Université de Caracas.

Dans le courant de l'été et l'automne de l'année 1985, Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle répondent au concours d'extension de l'hôtel de Ville de Saint Denis par l'intermédiaire de la Société d'économie mixte *La Sodedat 93* dirigée par Jean-Pierre Lefevre. Ricardo Porro a fait la connaissance de ce dernier en 1980 grâce à Edith Girard lors d'un concours de logements sociaux à Stains pour lequel il avait réalisé une sculpture qui ne sera pas réalisée faute de moyens. Après négociation avec la ville de Saint Denis, la liste des candidats est élargie aux diverses tendances architecturales du moment : Druenne, Chemetov, Porro, Anselmi, Gaudin et Hertzberger[544]. Jean-Pierre Lefevre avance : « Pour Porro, il s'agissait après 23 ans d'abstinence, d'un concours qui pouvait le tirer du purgatoire [545]». Ce sera l'expérience de projet la plus importante que Jean-Marie Choquelle ait eue avec son maître :

---

[543] « Deux écoles de danse de Ricardo Porro », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°229, octobre 1983, p. 89. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[544] Saint-Denis : extension de l'hôtel de ville, *AMC. Architecture mouvement continuité* n°13*,* octobre 1986 , pp. 78-82.

[545] Jean-Pierre Lefevre, *Une expérience d'écologie urbaine*, Éditions du Linteau, paris, 1999, p. 90.

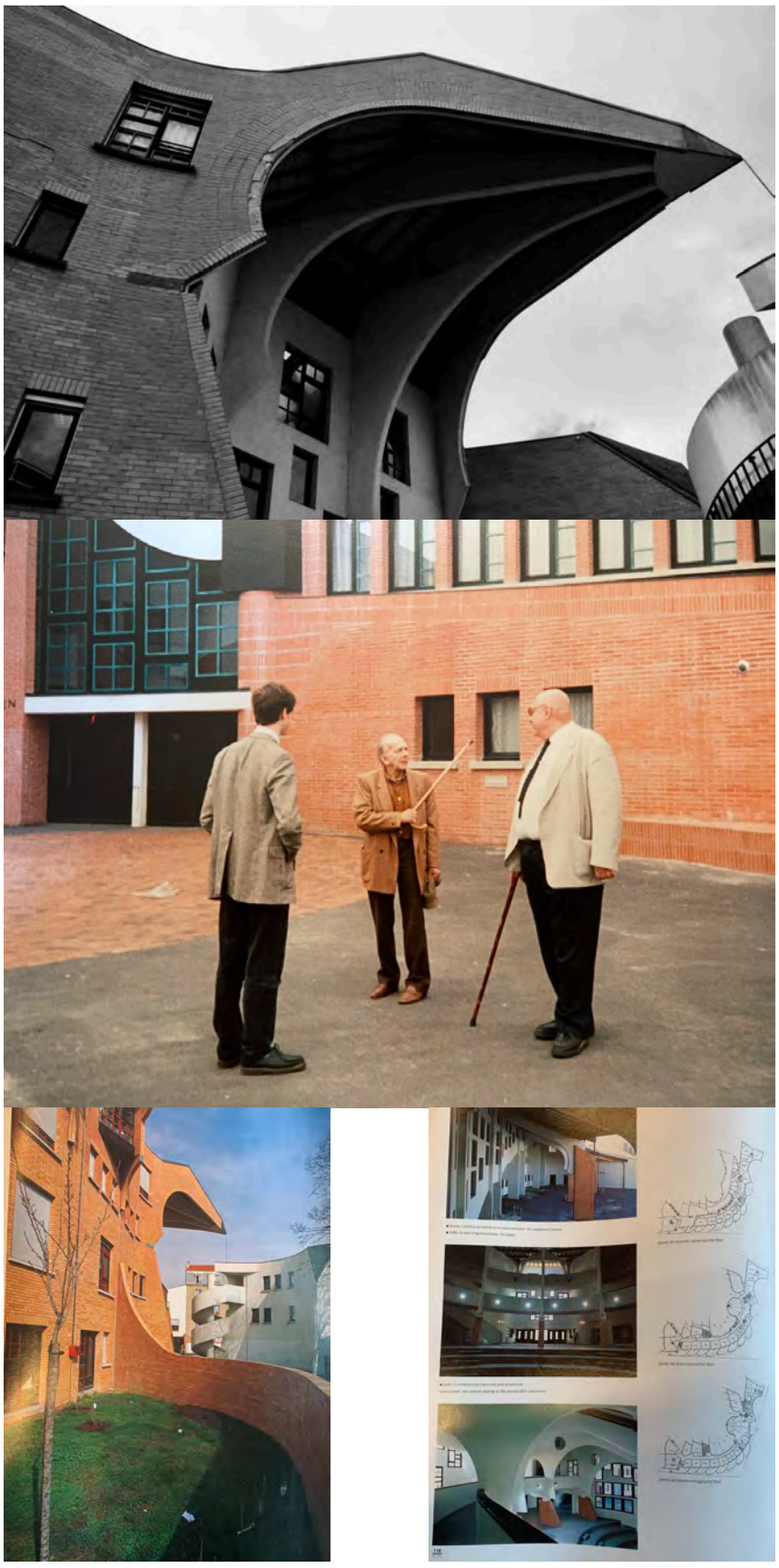


FIG 207 : Couverture de l'ntrée du collège Elsa Triolet à Saint Denis. Source : Photographie de l'auteure. 2019. FIG 208 : Photographie de Ricardo Porro, Renaud de la Noue son associé et de l'écrivain Pierre klossowski, devant le collège Elsa Triolet. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. FIG 209 : Article « Ricardo Porro, Rue Paul Eluard à Saint Denis », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1990, sept., n° 270.

> Il n'y a pas de fondement scientifique à la démarche du projet d'architecture de Ricardo Porro. Je crois que c'est vraiment de fil en aiguille. Quand Ricardo Porro faisait un projet, il essayait de tirer quelques idées, quelques concepts qui pouvaient se traduire par des formes mais à un moment, il y avait la page blanche et puis il se mettait à dessiner. Pour le projet de Saint Denis, je l'ai vu faire. C'était absolument incroyable[546].

Après avoir pris connaissance du programme important, du site et de son plan, Ricardo Porro dessine une perspective et fait une ébauche du projet montrant des éléments qui tombent. Jean-Marie Choquelle élabore les plans du rez-de-chaussée et du premier étage alors que Ricardo Porro continue à dessiner les perspectives d'ambiance. Le vocabulaire architectural est adapté à la cathédrale. Le projet montre un rappel de son chemin de ronde, reprend également les trames de l'ancienne mairie et est adapté par rapport à la rue. Marc Mimram les assiste pour les problèmes techniques. Le rendu est prévu au mois de novembre. Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle sont les seuls à déposer à temps. Le concours est remporté par Henri Gaudin[547].

> Ricardo Porro présenta le meilleur projet, luxuriant, généreusement lyrique, osant dialoguer avec Suger, créant l'espace public abrité, civique et convivial, l'épicentre qui manque encore aujourd'hui à la rénovation, dans un grand geste courbe du sol aux ogives de la cathédrale, des enfers au juste ciel[548].

Il manque une voix à Ricardo Porro. Giulio Carlo Argan, ancien maire de Rome que Ricardo Porro avait invité à l'école d'Architecture de Lille en 1980 [FIG 210] est membre du jury. Jean-Pierre Lefevre relate dans son ouvrage *Banlieue 93*[549] qu' Argan avait apprécié le projet mais qu'il avait mentionné un problème délicat : « il ne peut pas y avoir deux cathédrales à Saint-Denis [550]». En effet, le bâtiment, parallèle à la nef, avait un rapport avec l'architecture gothique, dialoguait avec la cathédrale mais sans respecter les hiérarchies.

L'année suivante, Ricardo Porro gagne enfin un concours, celui du Collège Elsa Triolet à Saint

---

[546]Voir à sujet l'entretien de Jean-Marie Choquelle mené par l'auteure au Tome III.

[547] Le projet d'Henri Gaudin projet, qui cherche à dialoguer avec la basilique sans trop s'affirmer, est le premier choix du maire de Saint-Denis. Il fallait éviter toute polémique avec la commission des Abords des Monuments Historiques, alors que la construction d'un centre administratif aussi près du monument gothique suscite des réactions au sein de l'administration des Monuments historiques. L'extension de l'hôtel de ville, qui regroupe la majeure partie des services municipaux, paraît compacte malgré ses nombreux décrochements. L'aménagement de cet important programme (14 000 m²), limité en hauteur par les servitudes du Monument historique, compromet la verticalité à laquelle aspirait l'architecte. Le volume, très découpé, met la basilique en relation avec la ville. Il est directement relié à la mairie par une double passerelle en verre. Considéré comme la « clef de voûte » de la ZAC, il contribue à l'encadrement de trois espaces urbains : la place Victor Hugo, le jardin Pierre de Montreuil et la place du Caquet. Chaque façade fait l'objet d'une « topologie rusée », qui traduit, selon l'architecte, la « stratégie » du chantier médiéval. https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/ZAC-Basilique-Extension-de-l-hotel-de-ville-Ilot-10.

[548] Jean-Pierre Lefevre, *op.cit* , p. 90.

[549] Jean-Pierre Lefevre, *Banlieue 93*, Essidor, Paris, Janvier 1988.

[550] *Id.*p. 53.

ERCREDI 23 JANVIER 1980 — Y 67

Aux quatre coins de la métropole

L'ancien maire de Rome aux étudiants en architecture :

"NE VENDEZ PAS VOTRE AME AU DIABLE !"

Hôte de marque, hier matin, dans les locaux de l'Unité Pédagogique d'Architecture de Villeneuve-d'Ascq. Le directeur de l'UPA, M.Engrand, accueillait en effet l'ancien maire de Rome, M. Giulio Carlo Argan. Cet historien de l'art et de l'architecture devait donner une conférence, rencontrer des enseignants et participer à une séance de travail avec de jeunes architectes en formation.

finalement, il ne put être fidèle à l'ensemble de cet emploi du temps : Paris l'attendait. Cependant, cette courte visite permit aux futurs architectes d'entendre un homme qui, à l'âge de soixante-douze ans, parle avec ferveur de l'avenir des grandes villes. Devant un "amphi" bondé, en fin de matinée, cet homme ridé, mais passionné, évoqua les grandes lignes de son expérience...

L'ancien maire de la Ville éternelle donnant une conférence aux jeunes étudiants de la ville nouvelle : apparemment, la situation [illegible] assez paradoxale. Apparemment seulement. Car, pendant ses trois années à la tête de Rome (1976-1979), M.Argan a pu mener une réflexion précise et approfondie, dont il tire aujourd'hui quelques grands principes valables pour bien des villes, même nouvelles ! En se confrontant brutalement aux problèmes de Rome, M. Argan a découvert en effet les menaces qui pèsent sur les métropoles modernes.

Il commença par évoquer la pollution et les gaz des automobiles qui provoquent d'irrémédiables effritements dans le centre historique de Rome. Mais il ajouta aussitôt que la ville était rongée par bien d'autres maux, et qu'il ne s'agissait pas seulement de la beauté de ses façades, mais du battement de son cœur.

La ville éternelle connaît une rare crise urbaine que M. Argan exposa rapidement : "Elle s'est développée selon les lois de la spéculation immobilière. Le résultat, c'est un centre historique qui est asphyxié et des périphéries qui sont sans structures... Tandis que la population pauvre s'entasse dans les baraquements de la périphérie où elle connaît un développement galopant, le centre historique se dépeuple et devient un secteur réservé où s'exerce la spéculation et où ne vivent que des gens fort riches ou fort âgés... Par ailleurs, l'accroissement démographique de Rome correspond à celui d'une ville industrielle. Il est donc très difficile, sans les ressources fournies par l'industrie, de mener une véritable politique sociale..."

Une vocation industrielle

Après avoir évoqué tous ces problèmes ("vous voyez, il est difficile de faire des miracles à Rome"), M. Argan donna les grandes lignes de l'action qu'il avait décidé de mener avant de démissionner, pour raisons de santé. "Il fallait d'abord lutter contre la spéculation immobilière, et notamment contre l'exploitation des terrains du centre de la ville. Il fallait engager un véritable bras de fer avec les propriétaires pour donner peu à peu aux gens le même droit de citoyenneté... Par ailleurs, il fallait éviter l'asphyxie du centre historique de la ville, sur lequel les périphéries pèsent lourdement. Nous avons décider d'opérer sur ces périphéries, en améliorant leurs équipements et leurs structures et de revaloriser le centre de la ville.

On ne peut pas faire de ce centre historique une sorte de réserve comme les Américains en faisaient pour les Peaux Rouges ! Je pense qu'il trouvera son second souffle dans une vocation qui soit à la fois politique et culturelle".

Après cet exposé, M. Giulio Carlo Argan répondit à diverses questions. Puis il quitta l'amphithéâtre en donnant aux apprentis architectes un fameux conseil : "L'architecture doit d'abord être une discipline d'avant garde. Elle peut changer le visage d'un monde qui n'est pas toujours charmant, il faut bien le dire ! Vous rencontrerez certainement sur votre route le diable, qui essaiera d'acheter votre âme. Gardez la : elle vous sera précieuse dans le service que vous devez rendre à la société !"



M.Giulio Carlo Argan avec M. Engrand, directeur de l'U.P.A. (Ph. « La Voix du Nord »)

Quelques réflexions sur l'urbanisme avec M. Giulio Carlo Argan, historien de l'Art et ancien maire d'une «Rome menacée...»

«Si dans toute discipline il y a une avant-garde, l'architecture doit être, elle, une discipline d'avant-garde...» Ainsi M. Giulio Carlo Argan, historien de l'Art, homme de gauche italien, a-t-il conclu une brève conférence donnée mardi à l'Unité Pédagogique d'Architecture, dans ses locaux de Villeneuve d'Ascq. M. Argan a séjourné deux jours dans la Métropole lilloise avant de gagner Paris pour y participer à un colloque sur l'urbanisme.

Homme de grande culture, spécialiste de l'art moderne, d'architecture et d'urbanisme, Giulio Carlo Argan est aussi un militant politi[illegible] et syndical de longue date. [illegible] en 1976, il accepta de prendre la tête de la mairie de Rome, la Rome des années difficiles, celle d'Aldo Moro et des Brigades Rouges. Il vient d'en démissionner pour raisons de santé, mais n'en continue pas moins à alerter l'opinion publique internationale sur les menaces graves qui pèsent aujourd'hui sur la capitale italienne.

Deux fléaux principaux compromettent l'avenir souhaitable de cette cité. La pollution d'abord, gaz d'échappement notamment qui abîment et gangrènent les pierres séculaires. La spéculation immobilière aussi, qui aboutit à la mainmise de l'argent sur le cœur historique et en écarte de plus en plus certaines couches de la population.

«Alors, se plaît à répéter l'ancien maire de Rome, c'est la culture seule qui peut sauver la ville. Cette idée a germé avec notre arrivée au sein de l'assemblée communale. Et notre souci était de penser les rapports entre la politique et le culturel et non entre la politique et les affaires. Il ne s'agit pas pour nous de faire de la cité historique une réserve, comme les Américains l'ont fait avec les Indiens, mais bien de rendre à tous les Romains leur culture. Et de faire comprendre que le centre de Rome moderne ne peut pas, ne peut plus être celui de la Rome ancienne...»

Pour M. Argan, le cas de Rome est en quelque sorte exemplaire, et ce problème se pose ou se posera dans des termes identiques pour toutes les villes historiques du monde.

«La Rome des monuments historiques doit être réhabilitée. Au propre comme au figuré. La moitié de sa population, aujourd'hui, a plus de soixante ans. Les jeunes n'y peuvent plus vivre. Ce sont eux pourtant qui militent pour la préservation du patrimoine historique. Il faut en faire un centre culturel, ramener les étudiants, y promouvoir toutes formes de recherche...»

Bien évidemment, se pose alors le problème du financement, des sources d'investissement. La ville n'est certes pas riche, reconnaît Giulio Carlo Argan, qui ajoute néanmoins, dans un sourire que, dans la culture aussi «la pauvreté est gardienne de la vertu...»

G.P.E.



N.E au 25.01.80

FIG 210 : Article de *La Voix du Nord* du 23 Janvier 1980 relatant la venue de Giulio Calo Argan que Ricardo Porro connaissait. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

Denis[551] dont le maître d'ouvrage est la *Sodedat 93* [FIG 207,208,209]. Ricardo Porro propose à Arnaud de la Chapelle de travailler chez lui sur le projet[552] . Celui-ci considère que cette période a été très formatrice, une concrétisation des études et une prise de conscience de la réalité. L'étudiant travaille avec d'autres à deux moments, dans un premier temps chez Ricardo Porro dans son appartement Rue Vergniaud à Paris pour la phase APD et dans un second temps pour la phase PRO DCE dans l'agence qu'il venait de créer dans le 11e au dernier étage d'un immeuble. Renaud de la Noue, le jeune associé de Ricardo Porro, avait une exigence de réalisme, de crédibilité, de faisabilité constructive. Lorsqu'Arnaud de la Chapelle travaille à l'agence, il ne trouve pas Ricardo Porro opérationnel .

> Aujourd'hui, si je compare avec ce que je fais en agence, on travaille en informatique et plus à la main, néanmoins la répartition des tâches est la même…moi je dirais que je ne suis pas sûr d'en faire beaucoup plus que ce que faisait Ricardo à l'époque… si ce n'est dans le contrôle précis des plans[553].

Ricardo Porro montre une attitude paternaliste, prépare des cocktails et fait la cuisine, occasions de créer un environnement qui devient la raison pour laquelle les étudiants ont beaucoup de plaisir à aller travailler chez lui. Pendant ce temps, Renaud de la noue fait la lecture des plans et les corrige. Arnaud de la Chapelle se souvient également des réunions de Ricardo Porro avec les BET, et les économistes qui se déroulaient dans l'appartement de son maître, un duplex qui permettait peu la confidentialité :

> L'économiste était force de proposition sur des économies en particulier sur le dessin des fenêtres qui était onéreux, sur leur multiplication, c'était des chassis individuels qu'il proposait de regrouper en des ensembles vitrés plus importants… Dans ces cas-là, Ricardo s'écriait : « refusé! »… « non, je ne les changerai pas! [554]».

Quand Arnaud de la Chapelle travaille sur le collège Elsa Triolet, il réprouve de dessiner certaines solutions formelles, par exemple des dessins en plan de rencontres triangulaires ou encore en pointe[555].

Selon De la Chapelle, Renaud de la Noue préfère travailler avec des personnes qu'il choisit plutôt que d'autres qui lui sont imposées par Ricardo Porro. Jérôme Houyez, étudiant à lille, rejoint De la Chapelle pour le PRO DCE. Ricardo Porro le considère à l'époque comme son meilleur élève, « un élément remarquable et particulièrement doué de l'atelier », « brillant en expression plastique » mais ses projets posant énormément de questions en terme de constructibilité, de réalité constructive, Houyez prend la décision de développer un de ses projets dans un atelier de construction. Pour De la Chapelle, « cette démarche était destinée à prendre le contre-pied de la réputation que Ricardo Porro avait dans l'école, c'est-à-dire de ne pas faire des projets d'architecture mais de faire de la sculpture ». La

---

[551] Voir à ce sujet Hubert Tonka, *Architectures et cie 2*, Paris, les Éd. du Demi-cercle, 1990. « Ricardo Porro, Rue Paul Eluard à Saint Denis », L'Architecture d'aujourd'hui, 1990, sept., n° 270.

[552] Voir à ce sujet l'entretien d'Arnaud de la chapelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[553] *Id,* Tome III.

[554] *Id.*

[555] *Id.* « Je me suis rendu compte plusieurs années après, que je retrouvais ces mêmes tracés dans l'architecture de Siza, qu'il y a quand même une parenté stylistique…ce qui fait que je ne suis pas surpris qu'en Italie, peut-être au Portugal et en Espagne, l'oeuvre de Ricardo soit regardée d'un autre oeil ». Les citations suivantes sont issues de la même source.



FIG 211 et 212 : Photographies prises lors de la soutenance de diplôme de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal. Sont présents Stanislas fishker, Édith Girard et Philippe Louguet. Source : Archives personnelles de Christian Réal.

construction commence en 1987. Ricardo Porro est tiré d'affaire.

Malgré toute cette aide et ce dévouement particulier, les étudiants sont rarement mis en avant lors d'articles qui concernent les projets de concours auxquels participe Ricardo Porro. L'emploi du pronom personnel à la première personne du singulier, du « Je » ou encore du « moi » y est récurrent et significatif. Alors que tous les concurrents se présentent par groupe et privilégient le « nous », seul Ricardo Porro ne le fait pas et ne tient pas compte du fait que Jean Robein tout juste diplômé, Patrick Fidelle, Patrick Cardon, Arnaud De la Chapelle, Jérôme Houyez ont largement contribué aux réponses aux concours. Cela marque une contradiction, celle d'une part de la formation d'une « école », d'un groupe qui oeuvre dans la même direction à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille et celle de la non intégration des étudiants ou des jeunes architectes comme étant, tout comme lui, les acteurs officiels de la conception des projets de concours. Le groupe est officiel dans l'école, il ne l'est pas hors l'école.

II.III Les diplômes : un moment de célébration du professeur et du groupe

Le processus de formation en architecture et urbanisme dans l'atelier de Ricardo Porro repose largement sur la relation maître-élève, relation qui prend une forme particulière dans le cadre du projet de fin d'études. Si le diplôme est un moment de reconnaissance pour l'élève, il est également un reflet de l'impact du maître sur son parcours. La relation maître-élève s'articule également autour d'une influence plus subtile, celle de la vision architecturale du maître. Cette influence se ressent dans les choix formels, esthétiques, mais aussi méthodologiques de l'élève. Si la relation est réussie, l'élève s'inspire de la vision du maître, mais il s'en distingue aussi progressivement en apportant sa propre interprétation des enjeux architecturaux. Ainsi, bien que l'élève travaille sur son propre projet, il reste plus ou moins marqué par l'imprégnation de son maître.

Dans le cadre du diplôme, le projet présenté par les élèves n'est donc pas une oeuvre individuelle, mais il est également une traduction de l'enseignement reçu. Les membres du jury perçoivent cette influence qui se traduit le plus souvent par une cohérence de style, une approche commune ou une orientation théorique partagée. Le projet devient une forme de représentation de la pensée de Ricardo Porro. Au delà de son influence directe, il détient également un rôle fondamental de légitimation dans le parcours des élèves. Cette légitimité est particulièrement importante lors de la soutenance, notamment lorsque le travail est jugé par un jury externe. Le diplôme à travers le projet final incarne une forme de transmission de connaissances de génération en génération, le point culminant de cette transmission, marquant les élèves comme porteurs de l'héritage architectural de Ricardo Porro. Il devient une sorte de miroir du travail des élèves et de l'influence du maître.

Si le diplôme d'architecte est une reconnaissance fondamentale pour les élèves, il constitue également un moment où la figure du maître, Ricardo Porro, est mise en lumière. Ce processus de valorisation est double : il engage à la fois les élèves et le maître dans une reconnaissance symbolique

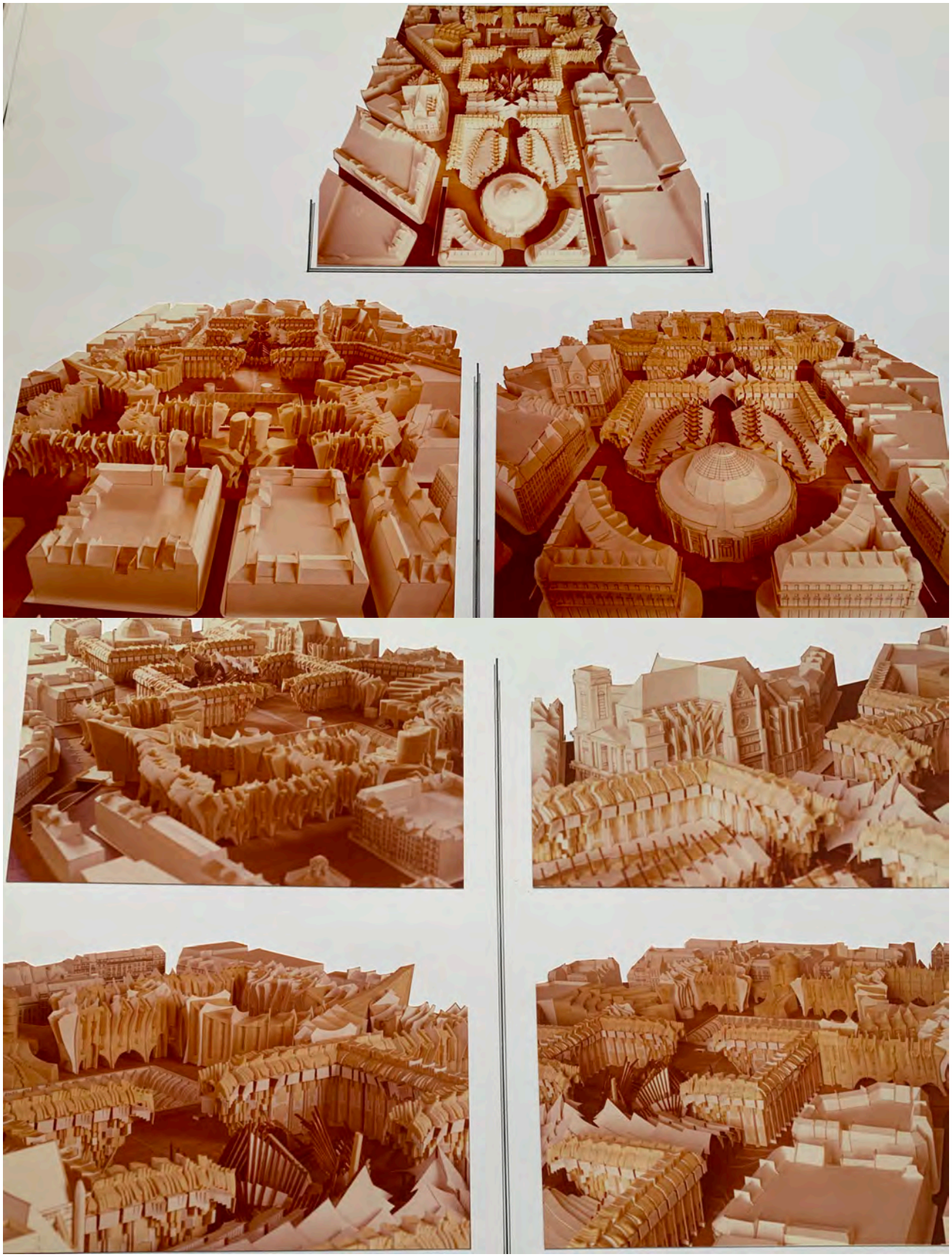


FIG 213 : Photographies de la maquette d'urbanisme du quartier des Halles à l'occasion du diplôme de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal en 1980. Source : Archives personnelles de Christian Réal.

partagée. À travers la réussite des élèves, c'est indirectement le travail et la vision de Ricardo Porro qui sont honorés. Celui-ci transmet un héritage culturel et théorique et le diplôme devient un acte de filiation. Les élèves deviennent porteurs de la pensée et des valeurs de leur maître, contribuant ainsi à la pérennisation de sa vision. Le diplôme devient en quelque sorte une célébration partagée dans laquelle les élèves rendent hommage à leur maître. Enfin, Ricardo Porro peut continuer à être valorisé indirectement par la reconnaissance de son élève dans le milieu professionnel.

De fait, si la participation à des concours dans et hors l'atelier permettent à Ricardo Porro d'assoir son positionnement critique et son rayonnement dans le milieu architectural, c'est également le cas pour les moments des soutenances de diplômes et souvent au détriment des questions de l'habitant et de la participation puisque dans l'atelier de Ricardo Porro, la soutenance de diplôme montre plutôt un moment de célébration du professeur et de son groupe. Elle est le lieu de débats, de prise de position – celle du maître à laquelle les étudiants se rallient – qui s'inscrivent souvent contre la position d'autres enseignants-architectes.

Le premier diplôme de l' Unité pédagogique d'architecture de Lille est, en 1980, celui de deux étudiants de Ricardo Porro, Jean-Marie Choquelle qui deviendra son disciple et assistant et Christian Réal, aujourd'hui architecte à la Mairie de Lambersart [FIG 213]. Tous deux se connaissent depuis leur entrée à l'école et n'ont jamais changé de professeur d'atelier.
Le traitement du quartier des halles à Paris, site choisi, a produit une réaction qui se traduit par le lancement en 1979 d'une consultation internationale organisée par le Syndicat de l'architecture mené par Jean Nouvel, Henri Ciriani, Pierre Soria et Patrick Colombier. Les 600 contre-projets pour les Halles sont destinés à provoquer une réflexion plus globale[556]. Ricardo Porro en propose d'ailleurs un avec son tout jeune associé Renaud De la Noue. Il prend soin de choisir un étudiant qui n'est pas issu de l'Unité pédagogique d'architecture de Lille mais d'UP7[557]. Dans la foulée, il propose ce sujet à Choquelle et Réal qui sont allés voir les contre-projets exposés à Paris. Le programme est celui du concours : des logements , un hôtel, des commerces, des équipements sociaux, des espaces extérieurs de rencontre, un auditorium, des équipements sportifs [FIG 214,215].

D'emblée, les étudiants se focalisent sur une métaphore « Un monde en crise » et sur les formes qui pourraient en découler. Leur travail plastique s'inspire des formes architecturales d'Antonio Gaudi.

---

[556] Marc Emery, « Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, pp. 2-40.

[557] Ricardo Porro et Renaud De la Noue, « Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris »,*L'Architecture d'Aujourd'hui n°208, avril 1980, p. 32.* Renaud De la Noue dira plus tard : « Quand il travaillait avec ses étudiants de Lille, ça ne marchait pas, il ne gagnait aucun concours ». Voir à ce sujet Giuli/De La Noue, Tome III.



FIG 214 : Photographies des logements collectifs à gauche. FIG 215 : Photographies du marché (Choquelle) et de l'auditorium (Réal) à droite. quartier des Halles .FIG 216 : Perspectives de Jean-Marie Choquelle. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

> À partir d'une trame très orthonormée imposée par le programme du concours dans un cadre assez rationnel qu'est la ville de Paris avec son plan d'urbanisme haussmannien,nous voulions, à partir de ces bases rigides qui transparaissent très bien sur le plan avec sa trame orthogonale, montrer avec les logements et les équipements l'idée de mouvement et d'un monde qui chancelle et marquer une réflexion sur un monde en crise[558].

Ce monde serait en crise du fait de la culture Pop, axée sur la société de consommation. Ricardo Porro leur donne la référence du château de Chambord qui a une base très rationnelle montrant « une folie qui coiffe la raison », c'est-à-dire cette toiture avec ses débauches de lucarnes et de cheminées.

Dans un premier temps, les étudiants procèdent à l'élaboration de maquettes d'étude. Une première maquette d'urbanisme à petite échelle présente les trois monuments les plus importants du site, l'église Saint Eustache, la Bourse de Commerce de Paris et la fontaine des Innocents. La maquette finale leur demande un investissement important d'environ une année – elle a pour dimensions à peu près quatre mètres par deux mètres cinquante et est reproduite à l'échelle du 1/250 e . Cette échelle correspond à celle du cahier des charges du concours. Choquelle et Réal s'inspirent des façades qui sont données sur les vues en élévation du programme pour les monter en maquette. Après la correction par Ricardo Porro de la phase d'étude d'urbanisme dont la maquette est exposée à la mairie de Leforêt, ils créent chacun un projet de logements collectifs. Les logements de Réal donnent l'image d'un mouvement avec des façades qui se penchent et ceux de Choquelle montrent une structure instable et qui finit par s'écrouler. Christian Réal propose ensuite une bibliothèque-médiathèque, une patinoire, un autre équipement sportif, une halle centrale dont Jean-Marie Choquelle établit juste la structure. Celui-ci s'attelle à une Maison pour tous[559]. Enfin, un petit dossier indique les idées directrices. Aquarelles et photographies permettent de donner une ambiance au projet [FIG 216, 217].

Le jury du diplôme est composé d'Édith Girard, membre du groupe UNO aux côtés de Ciriani dont l'élève Michel Bourdeau a été l'un des cinq lauréats du concours en 1980, de Philippe Louguet, de Stanislas Fisher et de Paul Bossard qui finalement est absent [FIG 211,212]. Ce moment de diplôme permet de mettre en débat des pensées architecturales contradictoires, celle de Rossi que les étudiants fustigent et qui est tournée vers une réponse typologique et la permanence symbolique avec une trame urbaine régulière qui a pour volonté la restitution d'une identité urbaine perdue. La proposition de contre-projet de Rossi en 1980 est d'ailleurs marquée par une grande rigueur géométrique inspirée de la ville classique européenne. Sa logique est celle de la mémoire collective avec des références à l'architecture historique. Une autre position contradictoire, celle des modernistes engagés, défenseurs d'une architecture tournée vers l'avenir comme celle de Ciriani et de Fiszer qui critiquent tout repli historiciste, dénonce une approche formelle, coupée des réalités et revendique une architecture plus

---

[558] Voir l'entretien de Christian Réal mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[559] Voir à ce sujet l'entretien de Jean-Marie Choquelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

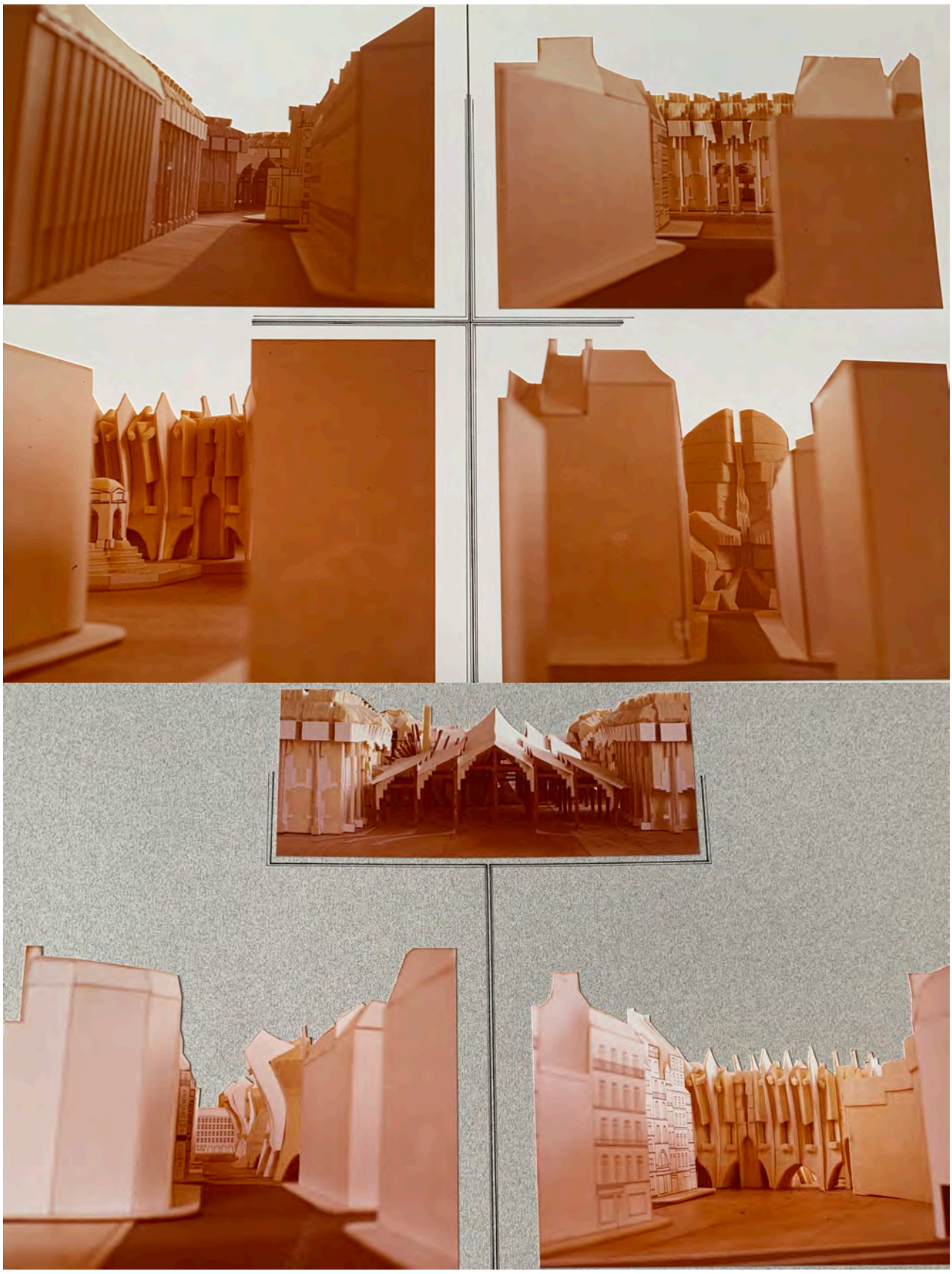


FIG 217 : Photographies d'ambiance. Maquette pour le diplôme du quartier des Halles de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

sociale, fonctionnelle, tournée vers des éléments concrets[560]. D'autre part, la question de la participation n'est pas du tout abordée lors de la présentation de ce projet. L'architecture est trop importante pour la laisser à qui que ce soit d'autre[561] contrairement à l'approche de Giancarlo Di Carlo ou encore celle d'Henri Lefevre. La méthode de Giancarlo di Carlo menée depuis 1959 quand celui-ci rejoint Team X, groupe contestataire issu des CIAM et appliquée à la conception du projet d'architecture repose sur deux notions-clefs, d'une part celle de la participation des habitants en amont du projet fondée sur une écoute active qui guide le processus de conception et d'autre part, celle de lectures du territoire, du contexte, qui permettent de reconnaître les traces de l'histoire des villes sur lesquelles vont se sédimenter de nouvelles empreintes, de comprendre les paysages et les modes de vie des habitants, l'*ambiente*. Cette conception de l'*ambiente* chez De Carlo n'est pas la même que celle de Ricardo Porro pour qui l'*ambiente* est un contexte mental, la tradition culturelle d'un lieu et non la prise en compte d'un contexte social.

Le projet d'immeubles de Jean-Marie Choquelle pour le trou des Halles est publié dans le catalogue de l'exposition « La modernité ou l'esprit du temps » , exposition à l'occasion de la Biennale de Paris en 1982[562]. La publication du projet est annoncée par Patrice Goulet dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* mais ne sera pas effective[563][564]. Le projet a été récemment publié dans l'ouvrage de Jean-Louis Violeau*, Les Halles, de la contre culture aux cultures parallèles* aux côtés de celui de Ricardo Porro :

> Ricardo Porro, très en verve, se place sous la protection de Saint Jean. Investi de la « fureur de Dieu », il jette tous azimuts une architecture échevelée, confuse, repliée sur elle-même en un tourbillon, battant l'air de belles voiles blanches qui lui font des cornettes aigües….Pendant ce temps, un groupe d'étudiants lillois, sans doute de ses élèves, ordonne une grande dispersion panique d'architectures, organiques dans le sens le plus étroit du mot : ailes de libellules, formes abondantes et molles, muqueuses, bouches charnues. Un projet comestible et convulsif comme les aimait Dali[565].

Un autre diplôme, celui de l'étudiant vénezuelien Miguel Acosta, de Serge Théret, de Pascal Marchant et de Jean-Max Haccart en 1982, porte sur un aménagement de la ville de Barcelone qui, sortie de la dictature franquiste, entre dans une phase de ré-appropriation démocratique de l'espace urbain. Un concours d'idées est lancé par la municipalité à Barcelone cette même année afin de régénérer la ville par un projet urbain, dans la perspective des Jeux Olympiques de 1992. Barcelone est

---

560 Ciriani quittera d'ailleurs son statut de membre du jury pour la Consultation Internationale.

561 Alors que De Carlo pense que « L'architecture est trop importante pour être laissée aux seuls architectes ». Giancarlo De Carlo (1971), *L'architettura della partecipazione* (a cura di Sara Marini, Quodlibet habitat, 2015.

562 *La modernité ou l'Esprit du Temps*, section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, pp. 190.

563 Seul le projet de Jean-Marie Choquelle est mentionné, un désaccord s'installe entre les deux jeunes diplômés et le projet n'y sera malheureusement pas publié.

564 Voir *AIC* n°182, avril-mai 1981, p. 11.

565 Jean-Louis Violeau, *Les Halles, de la contre-culture aux cultures parallèles,* Éditions B2, Paris, 2018, p. 440.



ECOLE
DE LILLE

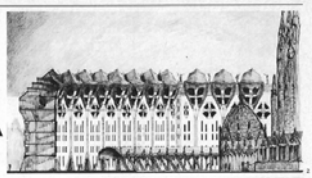
Miguel Acosta, Jean-Max Haccart,
Pascal Marchant, Serge Theret.

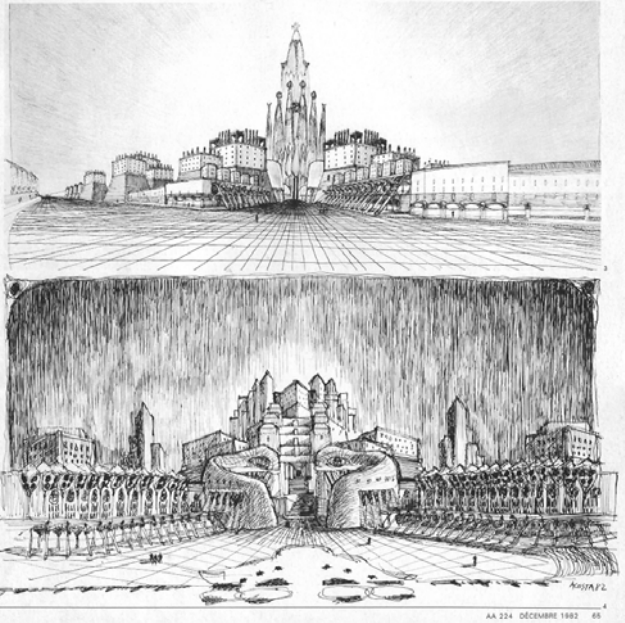
Ils ne sont pas nombreux. Deux choses les rapprochent : leur sensibilité et leur besoin de culture... L'essentiel est, je le crois, que tous sont persuadés qu'au quotidien, il faut superposer le mythe, autrement dit, que leur problème est de réaliser des projets où l'homme est présent en tant que corps mais aussi en tant qu'âme ». C'était ainsi que Ricardo Porro présentait ces élèves lors de la première exposition de leurs travaux à Paris en 1981.
Quatre d'entre eux viennent de passer leur diplôme. Voilà la première phase de leur projet : l'aménagement du quartier qui entoure la Sagrada Familia à Barcelone. Chacun d'entre eux a ensuite étudié à fond l'un des bâtiments clé de ce projet.

Dans un cadre urbanistique très précis, le plan Cerdà de Barcelone, nous avons voulu développer un ensemble urbain pour 15 000 habitants autour de la Sagrada Familia d'Antonio Gaudi. Cœur de l'ensemble, elle devient le centre d'une croix à partir duquel notre projet rayonne, se développe, explose. Nous considérons sa construction achevée et développons une série de quartiers urbains en fonction du jeu de significations que l'on y découvre. C'est ainsi que les thèmes traités par Gaudi trouvent un écho et une continuité dans notre urbanisme : les équipements les plus importants (Plaza de Toros, écoles d'Art, musée, théâtre et grand marché) sont placés suivant l'axe longitudinal de la croix, celui de la façade de la Gloire, tandis que sur l'axe transversal sont implantés deux hôtels aux sommets des quartiers qui sont développés à l'opposé des façades de la Passion et de la Nativité. Deux autres axes, en diagonale, partent l'un vers le Barrio de la Gracia et l'autre vers l'hôpital San Pablo.
Pourquoi la croix ? Le projet dans son ensemble, est une croix. La notion de sacralisation des lieux, voire d'exorcisme, se manifeste dans le jeu manichéiste d'opposition entre les quartiers et les équipements : les quartiers présentent un aspect dur, sec, qui dégénère, pourrit pour ainsi dire jusqu'à devenir organique, vitaliste, dans les équipements les plus importants pour aboutir au cœur déchiré du centre, la Sagrada Familia. Image de la chair meurtrie, l'organisation fonctionnelle des quartiers s'établit suivant les concepts de l'urbanisme de communication : noyaux de vie (250-350 habitants) autour ou partenaires d'une garderie ou d'un centre de bricolage ; unités de vie (1 000-1 500 habitants) autour d'une

64 AA 224 DÉCEMBRE 1982

UN QUARTIER
AUTOUR
DE LA SAGRADA
FAMILIA
Projet de diplôme.





AA 224 DÉCEMBRE 1982 65

FIG 218 : Photographie de la maquette d'étude d'urbanisme du diplôme de Miguel Acosta , Serge Théret, Jean-Louis Haccart et Pascal Marchant. Source : Archives de Miguel Acosta.
FIG 219 : Article de Patrice Goulet publié dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* et intitulé « École de Lille : un quartier autour de la Sagrada Familia » , n°284, décembre 1982., pp. 64-65.

une ville post-industrielle marquée par la dégradation des quartiers du centre et notamment une fracture entre le centre et la périphérie. Le projet doit requalifier les espaces publics, reconnecter les quartiers, repenser la ville tout en respectant le tissu urbain existant et non par de grands gestes autoritaires, proposer des interventions fragmentées[566] et coordonnées à l'échelle humaine, enfin favoriser une urbanité nouvelle, faite de proximité, de continuité et d'usage et mémoire. Il s'agit de travailler par coutures urbaines, de redessiner de nombreuses places, l'espace vide devenant lieu de vie, de mémoire et de lien social. Le rôle de la typologie urbaine est primordial dans ce projet. Cette démarche rejoint certains principes d'Aldo Rossi comme celui de la valorisation de la mémoire urbaine, des formes historiques, de l'espace public comme lieu collectif, mais également certains aspects de la pensée d' Henri Ciriani qui prône une architecture civique, au service du quotidien, sans formalisme excessif. Dans un sens, ce concours cherche à montrer qu'il est possible de penser une ville moderne, vivante sans effacer son histoire. D'autre part, le concours mise sur des projets ancrés dans les lieux et pensés avec les habitants[567], menés par des équipes pluridisciplinaires, un concours mené par les catalans, menés par des équipes pluridisciplinaires, un concours mené par les catalans, pour les barcelonais. Ce concours ouvrira la voie à l'expérience urbaine barcelonaise citée en exemple dans les années 1990 et influencera la manière de faire du projet urbain contextuel et évolutif et marquera le retour d'une pensée urbaine qualitative, loin des logiques autoritaires ou des grands ensembles.

Le jury du diplôme est composé du directeur de l'école Gérard Engrand, d'Edith Girard à nouveau et d'Alain Sarfati. L'approche des quatre étudiants de Ricardo Porro est loin de répondre aux exigences du concours. En effet, munis d'un ordre de mission du Consulat d'Espagne, les quatre étudiants visitent Barcelone durant un mois et l'architecture de Gaudi[568]. Ils choisissent de restructurer le quartier de la *Sagrada Familia*, « casser » le plan *Cerda* et créer un urbanisme dédié aux piétons, un « urbanisme de communication » [FIG 219] Ils développent ainsi un ensemble urbain de 15000 habitants dans un premier temps avec la réalisation d'une maquette en terre [FIG 218] puis dans un second temps en balsa[569] [FIG 220]. C'est en effet un bel objet, une belle composition. La *Sagrada* devient le centre d'une croix à partir duquel le projet rayonne et se développe. L'image de la croix permet au groupe de manifester une notion de sacralisation des lieux. Le groupe reprend les thèmes développés par Gaudi qui trouvent un écho dans leur urbanisme. Les équipements les plus importants comme la *Plaza de Toros* (Miguel Acosta), les écoles d'Art (Jean-Maxime Haccart) , le musée (Pascal Marchant), le théâtre (Serge Théret) et le grand marché sont placés suivant l'axe longitudinal de la

---

566 Voir à ce sujet David Mangin, *Le Projet urbain,* Parenthèses, 2004. Mangin consacre plusieurs pages à l'expérience barcelonaise comme modèle du projet urbain contemporain.

567 Voir à ce sujet Oriol Bohigas, *Barcelone. Portrait de ville*, Actes Sud,

568 Voir à ce sujet l'entretien de Miguel Acosta mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

569 Celle-ci sera longtemps exposée puis trônera dans le bureau des différents directeurs de l'école jusqu'à disparaître.

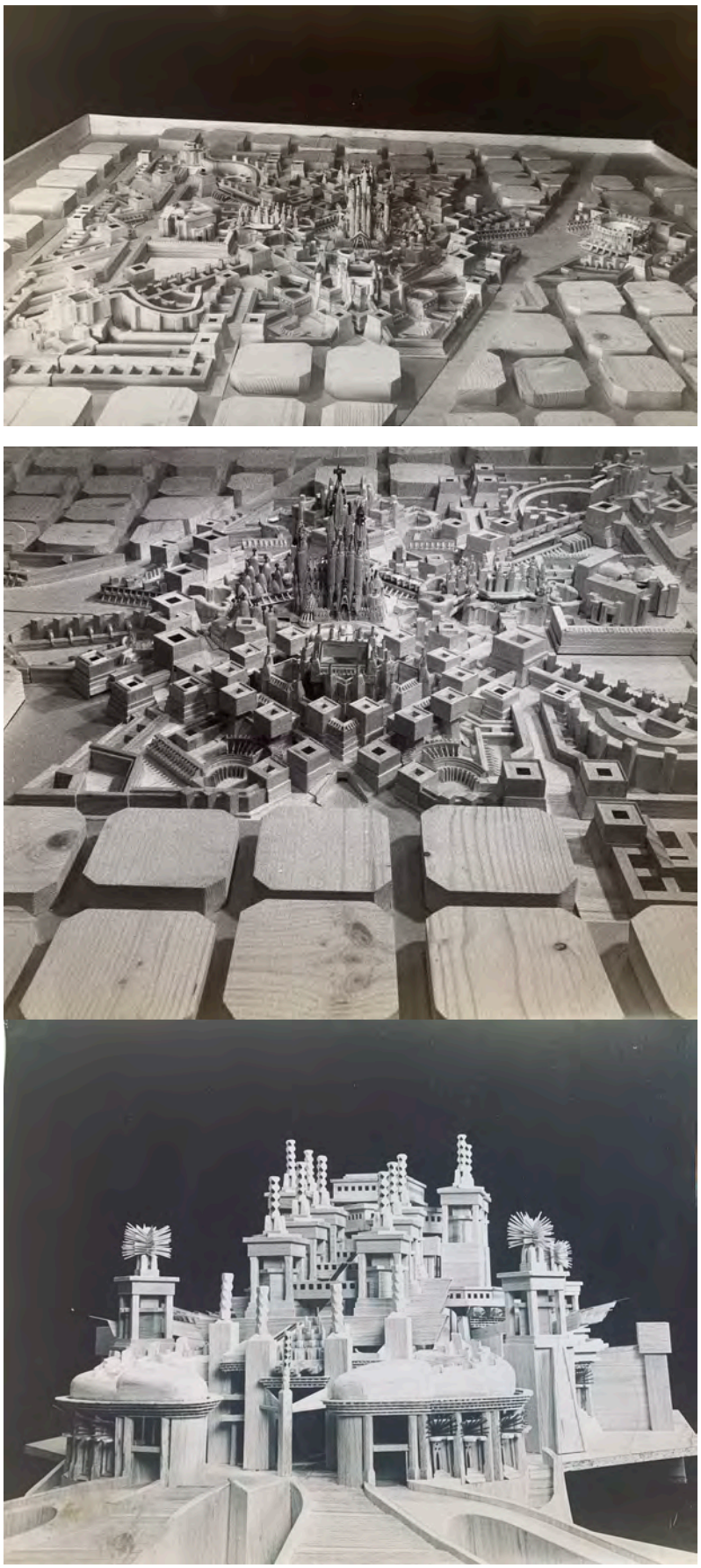


FIG 220 : Photographies des maquettes du projet de diplôme de Serge Théret, Pascal Marchant, Jean-Louis Haccart, Miguel Acosta. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

croix, celui de la façade de la Gloire. Deux hôtels sont implantés sur l'axe transversal dans les quartiers développés à l'opposé des façades de la Passion et de la Nativité. Le groupe crée deux autres axes, l'un qui va vers le *Barrio de la Gracia* et l'autre vers l'hôpital *San Gracio*. Par un jeu maniériste, les étudiants opposent les quartiers qui présentent un aspect dur et les équipements organiques, vitalistes. L'organisation des quartiers est établie suivant le concept d' « urbanisme de communication » : noyaux de vie (250 à 300 habitants) autour d'une garderie et d'un centre de bricolage; unités de vie (1000 à 1500 habitants) autour d'une école; unités de voisinage (2000-3500 habitants) en fonction d'un grand équipement et ainsi de suite jusqu'à la formation de quartiers s'organisant autour de la place de la *Sagrada Familia*. Des logements collectifs, noyaux de vie, s'organisent autour d'une cour et d'une place pour les unités de vie. Les quartiers de la Passion et de la Nativité ayant l'image de collines sont construits sur des étages de parkings et sur la circulation des voitures laissant les espaces libres aux piétons.

Ainsi, le groupe crée une ville dans la ville, juxtapose un quartier restructuré au plan Cerda et cherche à donner une continuité à la *Sagrada Familia*. Leur urbanisme se veut comme une dialectique et une « transition entre la *Sagrada Familia* et la Barcelone de *Cerda* ». Les quartiers se veulent comme un rappel du *Barrio Gotico* de Barcelone et les équipements dialoguent avec la *Sagrada* : « la Plaza de Toros développe la notion d'Enfer, les écoles d'Art sont la reprise des tours de la *Sagrada* » qui fait figure de montagne dégoulinante. Cet urbanisme est la mise en scène du monde dans lequel nous vivons, celui de la crise, la philosophie du crépuscule, un monde en train de mourir et l'autre en train de naitre. Cette conception du bien et du mal est présente chez Gaudi, chez Saint-Augustin : « Satan, c'est le prince de ce monde » ou encore chez Schopenhauer. Pour Acosta, « La *Sagrada Familia* est le chant universel de la souffrance, l'homme, l'espèce, l'univers entre la vie et la mort ». Dans un quartier où la figuration est déjà largement à l'honneur avec la *Sagrada Familia*, les étudiants n'opposent pas de bâtiments aux formes plus simples, geste qui permettrait de la mettre en valeur. Au contraire, la composition proposée peut être comparée à un acte chirurgical invasif. Rien ne répond aux préoccupations de la municipalité si ce n'est l'attention à la séparation voitures/piétons. Les étudiants ont produit une belle composition et dans la Revue L'Architecture d'Aujourd'hui, il n'est encore pas question des habitants ni de leur participation. Ici, c'est Dieu qui participe et parle.

Ces deux projets de diplômes reflètent la pensée de Ricardo Porro et sont l'oeuvre de disciples. Ils sont marqués par l'imitation et la fidélité, par une forme de transmission spirituelle et intellectuelle, dans une sorte de compagnonnage. Certains disciples fidèles perpétuent l'oeuvre de leur maître tandis que d'autres prennent un peu leurs distances, c'est le cas pour le troisième exemple de diplôme choisi et présenté ici. Les disciples s'y veulent à la fois héritiers et inventeurs, fidèles et libres. L'influence du maître reste une force limitée. Les étudiants ont appris à penser avec leur maître et au delà de lui. Antonio-Pedro de Souza, Philippe Escudié et Bertrand Lecharny qui est d'origine belge choisissent le site d'Anvers. En 1983, le Zoo d'Anvers est classé monument national ce qui marque une étape

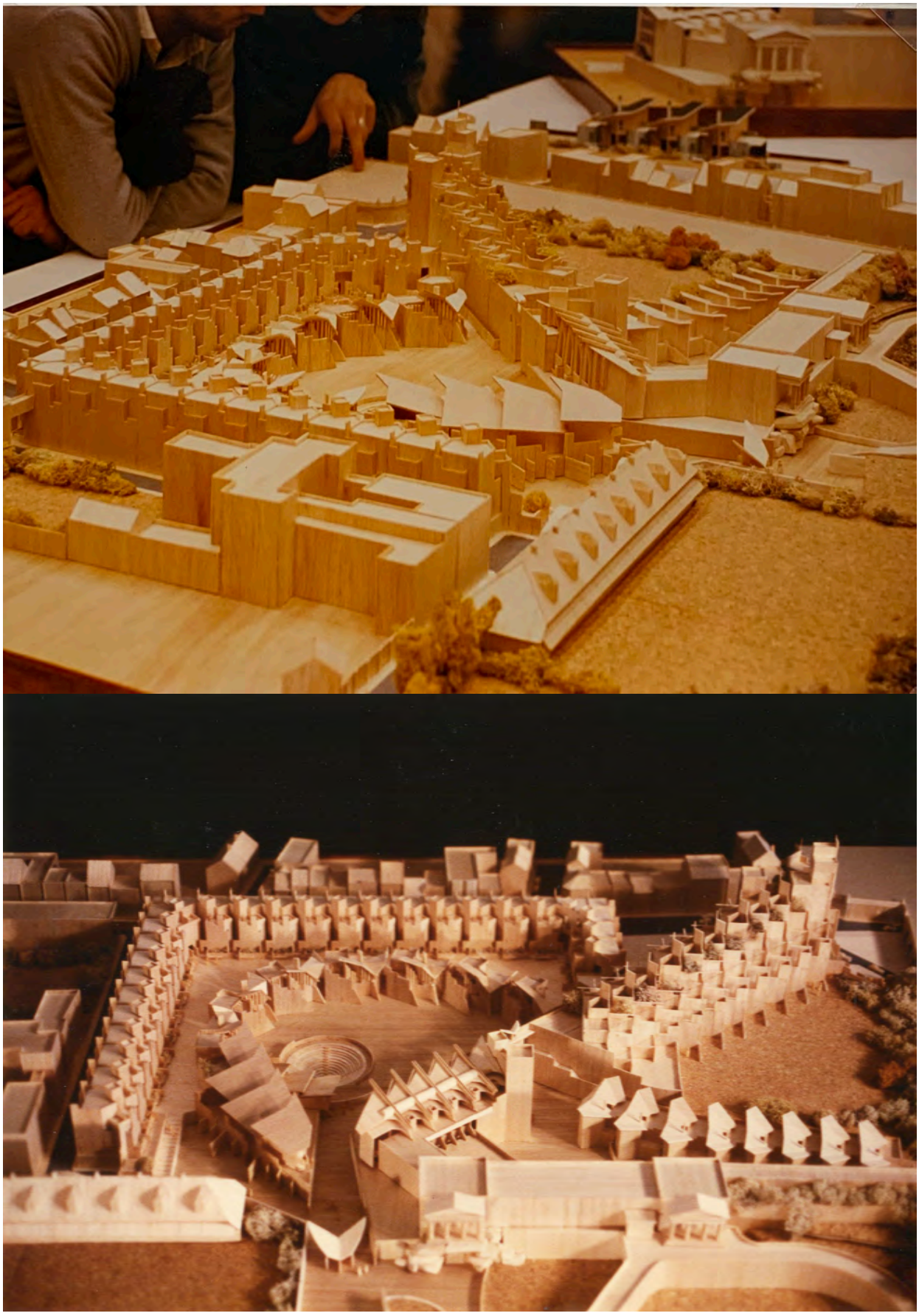


FIG 221 : Photographies de la maquette d'urbanisme du projet de diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle et de Pedro Antonio de Souza.

importante dans la préservation de son patrimoine architectural et culturel. Ce classement permet la protection de structures historiques comme le temple égyptien construit en 1856 et le bâtiment des antilopes en 1861 tout en ouvrant la voie à des projets de rénovation et d'aménagement du zoo et du quartier du Museum. De fait, le groupe choisit ce site parce qu'il est propice à une restructuration et au développement de leur projet. Ils souhaitent réaliser un urbanisme de rencontre pour les différentes communautés.

Leur soutenance de diplôme, véritable spectacle se déroule en 1984 dans le grand amphithéâtre de l'école d'architecture de Lille qui est plein[570]. Une grande maquette d'urbanisme en balsa, des maquettes de bâtiments au 2/100e et au 1/100e avec des plans, des coupes, des perspectives ainsi que des photographies sont exposés. Le site comprend la gare, le zoo et l'axe principal qui mène à la place d'Anvers. Le projet établit un lien dialectique entre un bâtiment de recherche religieuse (Bertrand Lecharny), le zoo d'Anvers et le Muséum (Antonio Pedro de Souza) [FIG 222] et un hôtel (Philippe Escudié). La première difficulté est de relier le terrain avec le centre ville en créant une entrée importante avec des bâtiments à usage de commerces en RDC [FIG 221] et des logements au dessus [FIG 223] afin de prolonger un peu la notion commerciale trouvée dans l'avenue principale. C'est un quartier d'affaires très important, le quartier diamantaire.

L'étude et la prise en compte des communautés sont importantes pour ce diplôme. Même si la charge poétique du jardin zoologique est indéniable à Anvers, il y a surtout cette idée de mouvements et d'échanges. Le quartier de la gare est en fait l'intersection précise de plusieurs courants religieux, de plusieurs communautés religieuses importantes : tout d'abord, le quartier de la voie ferrée qui est le quartier juif des diamantaires, ensuite celui de la communauté musulmane qui est très importante et enfin celui de la communauté anversoise chrétienne. L'équipe souhaite que chaque communauté trouve sa force et sa propre identité dans le projet qui est le centre de rencontre de ces opposés et donner des réponses à un problème de logements. Ils précisent qu'il ne s'agit pas de faire une démonstration mais plutôt d'analyser l'architecture d'Anvers. La première idée est de faire un point d'arrêt sur le monde du jardin zoologique et la seconde sur la question du temps qui passe, du devenir de l'homme concrétisé par le centre de rencontre religieuse.

Conscients que la métaphore du projet doit être suggérée de façon discrète, le temps qui passe est traité à travers la notion de ruine qu'ils schématisent. Le centre de recherche ainsi que les logements créés montrent des éléments superposés à différents niveaux d'époques. Le jardin zoologique est déjà un raccourci temporal étant donné qu'il met en juxtaposition des éléments qui n'appartiennent pas à la même époque ce qui crée un aspect étonnant. Le formalisme discret des logements permet de donner davantage de valeurs aux équipements. D'autre part, la voie ferrée n'est pas subie mais mise en valeur et même affirmée, ce qui est également un élément primordial qui a

570 L'existence d'une vidéo de cette soutenance a permis à l'auteure d'apprécier la forme et le contenu de cette soutenance. Cette vidéo a été mise à la disposition de l'auteure par Antonio Pedro De Souza.

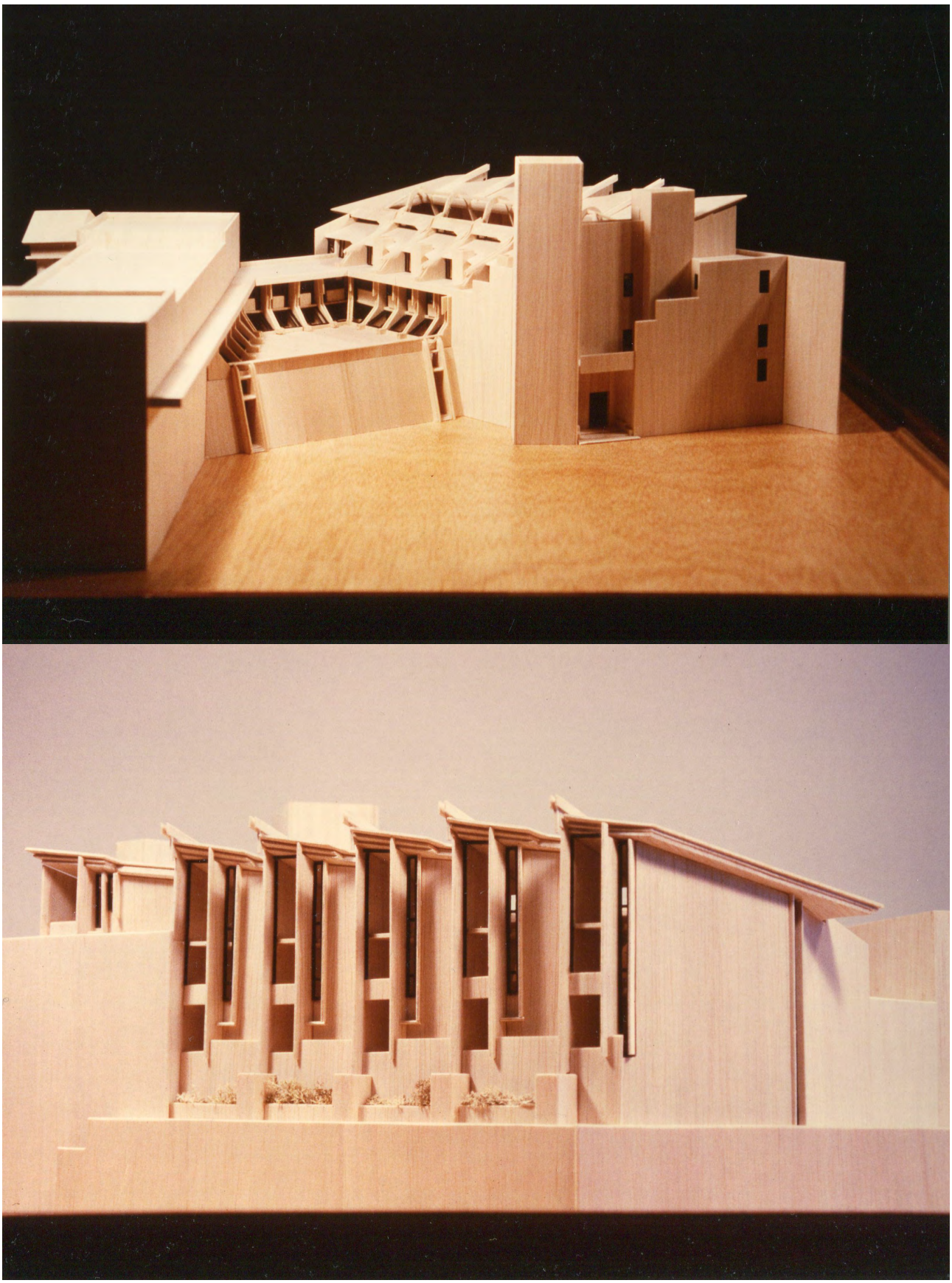


FIG 222 : Projet de Museum. Diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Pedro Antonio de Souza.

compté dans le choix du terrain. La gare marque le premier porche qui introduit le piéton depuis le quartier commerçant jusqu'au centre. Une fois franchie, les toits en forme d'oiseaux permettent d'accentuer l'idée de mouvement. Ensuite, une deuxième ligne de force est marquée par l'Hôtel et l'extension du Muséum. Un deuxième porche montre que l'on entre dans un monde volontairement clos et mystérieux du fait de l'impression donnée de fermeture.Le problème de l'individualité des projets et de la composition d'ensemble est très important. Le groupe ne souhaite pas poser des objets qui aient chacun en eux-mêmes une valeur fondamentale mais traiter une composition d'ensemble. Des bâtiments les plus simples possibles délimitent une zonede leur terrain. Ils ont d'un côté une façade nette et de l'autre, une façade intérieure plus évidente qui commence à amener la position des bâtiments créés.

Bertrand Lecharny développe sept maisons individuelles et un forum qui est le point central du centre de rencontre et de recherche religieuse avec bibliothèque et lieu d'exposition. En dessous de ce forum se tient le véritable point central du centre de rencontre religieuse et le point de rencontre du projet. Les étudiants ont montré de l'importance à comprendre et entendre les différentes communautés religieuses et à qui ils s'adressaient. Plusieurs éléments reprennent de façon symbolique les courants monothéistes d'Anvers. Les étudiants se sont par exemple inspirés de l'univers fantastique du centre religieux de Jérusalem et l'expriment au moyen de petits passages, de pentes, de petites portes.

L"extension du Muséum de De Souza comprend une grande salle d'exposition, des services techniques pour entreposer et traiter les squelettes et animaux à exposer, une salle de conférences. Le muséum existant montre un lien très important avec le zoo. De Souza compose avec le reste du projet en retrouvant des rythmes dans les éléments de toitures. L'orientation est dans le prolongement de l'hôtel de Philippe Escudié afin de renforcer la notion de diagonale que le groupe désire exprimer.

L'hôtel d'Escudié est considéré comme un bâtiment à l'échelle de la ville, du quartier des affaires, du quartier diamantaire. Il comprend 110 chambres avec des services importants. Le RDC est une partie assez haute, tout de même 25 m de hauteur, qui mène à des zones attractives par une grande colonne vertébrale qui détermine un ensemble de commerces avec une poussée très attrayante vers le restaurant, le bar et le salon de thé. Au milieu se trouve un ensemble planté et qui permet d'éclairer les sous-sols. À l'étage se trouve les chambres avec des salles de détente, de jeux, de gymnastique et des salles de conférences accessibles par des passerelles et qui disposent d'une terrasse qui peut être occupé par des expositions. Quatre plans représentent les quatre types de chambres créées. Les parkings sont sous la dalle et les accès se font par des ascenseurs. Il pense aux handicapés notamment qui doivent pouvoir accéder facilement. Des sorties sont prévues en cas d'incendie également. Escudié considère qu'il a voulu donner à son bâtiment une notion urbaine, notion que n'ont pas les grandes chaines d'hôtel : « L'hôtel est dans la ville mais la ville est aussi un hôtel ». Cette notion est montrée dans les perspectives qu'il a dessinées et dans lesquelles on peut distinguer les notions de rues, de places. Des photos de la maquette sont proposées qui donnent une atmosphère différente, plus optimiste au projet. Les dessins en perspectives du hall, de la rue donnent un aspect plus surréaliste, un peu irréel mais



FIG 223 : Projet de logements collectifs pour Anvers. Diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle.

Escudié considère que cela participe à l'ambiance qu'il souhaite donner.

Le groupe par ce projet souhaite ajouter à l'échelle de l'homme une autre échelle, celle de foi et d'espérance. Le jury n'est pas composé cette fois-ci de personnalités parisiennes mais d'un architecte anversois, du directeur du zoo et d'un prêtre catholique qui habite Anvers depuis 50 ans. Il reconnait que la voie ferrée de la gare centrale pose un fameux problème à la ville et admire le courage des étudiants d'avoir travaillé de ce côté là de la ville. Le directeur du jardin zoologique considère que le jardin a besoin de s'étendre et qu'il faut trouver des projets comme ceux que proposent le groupe pour y parvenir. Il considère que la façon dont ils combinent cet agrandissement avec une élévation de pensée est remarquable pour continuer à maintenir le standing de ce jardin zoologique qui souffre, outre d'un manque de place mais à certains égards d'un manque d'imagination. Un théologien invité est frappé par l'audace de mettre au centre de ce projet une rencontre religieuse. Il y voit surtout une invitation à tout homme qui réfléchit et qui cherche dans la voie de l'humanisme, la voie de la réflexion personnelle. Comme théologien, il se réjouit que l'homme soit au centre du projet. Cependant, il se demande pourquoi les étudiants ont utilisé la muraille dans leur projet pour créer un centre oecuménique qui plutôt que de tourner le dos devrait s'ouvrir à la population. La muraille correspond à une notion évidente de séparation mais pour le groupe, elle permet d'intimiser certaines parties et est ouverte par des brèches. Bernard Guy, professeur à l'école, demande des précisions quant aux matériaux, aux couleurs, à la typologie des briques, pierres ou autre. La couleur permet de relier les bâtiments crées par les trois étudiants. Les étudiants ont pensé au parpaing enduit qui permet différentes couleurs et au bois (À Anvers, le port est proche, les bateaux sont en bois, le bois est courant), du *shingle*, de l'ardoise et des toitures terrasses. Il considèrent également la végétation utilisée abondamment comme un matériau. La question de la brique et de la pierre est posée. Escudié considère que le parpaing peut remplacer la brique traditionnelle.

L'idée de porter écoute et attention à des personnes de confessions différentes est appréciée par le jury même si elles ne sont pas toutes représentées au moment de la soutenance. La prise en compte de l'architecture existante est également un point positif du projet. La question de la « table rase » est absente du projet. Cependant, les discussions lors de la soutenance portent sur les problèmes qu'engendrent une démarche essentiellement axée sur la symbolique dans un projet, même si les étudiants s'en sont nettement affranchis lors de la soutenance. Ces trois étudiants auront une carrière brillante[571] du fait de leurs capacités à s'approprier de façon critique et personnelle cet enseignement. En effet, il existe diverses façons de recevoir un enseignement tel que celui là.

---

[571] « Cofondateur de l'agence Escudié-Fermaut, Philippe Escudié s'est éteint le 9 juillet, à l'âge de 53 ans, des suites d'une longue maladie. Associé à Jean-François Fermaut à la tête d'une agence d'une trentaine de collaborateurs installée à Tourcoing, il était une figure incontournable de la création architecturale du Nord-Pas-de-Calais » in Le Moniteur, 20 Juillet 2012. Bertrand Lecharny est associé à Thibault Luyten à Anvers. Il propose des rénovations de qualité. Antonio Pedro De Souza crée l'agence Parallèle qui montre son intérêt pour la construction publique. PARALLELE a acquis une grande expérience dans le secteur de la santé et du médico-social , où elle est une des agences expertes au niveau régional, hôpitaux, psychiatries, MAS, SSR, résidences. Voir l'entretien d'Antonio Pedro De Souza mené par l'auteur au Tome 3 de cette thèse.



FIG 224 : Ricardo Porro sculptant les étudiants de son atelier. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj.

III. Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro, se conformer, s'approprier ou se libérer?

Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro est un processus complexe d'appropriation, d'interprétation et parfois de remise en question. Selon la personnalité de l'étudiant, la méthode de l'enseignant et le contexte d'apprentissage, la réception de cet enseignement a produit soit une simple reproduction du savoir, soit l'émergence d'une pensée critique et autonome. Comment la réception de l'enseignement de Ricardo Porro a-t-elle influencé la construction personnelle et professionnelle des étudiants de l'atelier ? L'enseignant est-il parvenu à « faire école » et à avoir une filiation ? Il s'agit tout d'abord de déterminer les facteurs qui conditionnent cette réception avant d'en analyser les formes et les éventuels effets durables.

III.I Les facteurs influençant la réception de l'enseignement de Ricardo Porro

III. I. I La qualité de la transmission : pédagogie, clarté, inspiration.

La qualité de la transmission est un élément déterminant dans la réception de l'enseignement de Ricardo Porro. Elle repose sur la clarté de son discours et au delà, sur la capacité de l'enseignant à rendre vivants les contenus, ce qui en influence profondément la réception. Ricardo Porro, passionné, capable de transmettre son enthousiasme crée un climat propice à l'engagement intellectuel. L'authenticité de l'architecte, la cohérence entre ce qu'il enseigne et ce qu'il incarne donne toute sa force à la transmission et transforme l'enseignement en une véritable rencontre intellectuelle.

La qualité de la transmission dépend aussi de la pédagogie utilisée. La capacité de Ricardo Porro à relier théorie et pratique la renforce. Les entretiens de l'enseignant et de ses étudiants menés par Patrice Goulet au début des années 1980 à propos de la tradition et de la modernité montrent combien Ricardo Porro tient au dialogue avec eux [572] mais oriente le plus souvent leurs réponses. La devise de Ricardo Porro « Soyez-vous-mêmes [573]» est contradictoire et ne produit pas l'effet escompté, notamment chez les étudiants les plus jeunes et les plus malléables. D'autre part, un enseignement de qualité ne devrait pas se limiter à exposer des règles, imposer ses références mais plutôt inviter à se questionner sur d'autres pratiques ou encourager l'étudiant à penser par lui-même en plus d'expérimenter des formes et de nourrir sa créativité.

Dès son arrivée à Lille, enseignant une théorie qui s'intéresse aux phénomènes conditionnant une architecture ou un urbanisme, ces mêmes phénomènes devenant les conditions de possibilité d'un projet et qui ne sont ni constructifs, ni de l'ordre de la matérialité mais le plus souvent symboliques,

---

[572] Voir à ce sujet les entretiens de Ricardo Porro et de ses étudiants menés par Patrice Goulet au Tome III.

[573] Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III.

Ricardo Porro s'appuie sur une interprétation subjective de la « tradition » culturelle des lieux où doivent se situer les projets selon un *corpus* présélectionné. Même si cette pédagogie est claire et induit une application pratique en atelier, elle est lacunaire. En effet, elle ne fait aucunement référence ni ne renvoie aux enseignements de Sciences Sociales comme c'est le cas pour nombre d'ateliers où ils sont convoqués – par exemple ceux de *Sociologie Urbaine* par Michel Cassette ou encore ceux de *Géographie urbaine* par Dominique Mons – qui permettent de donner des outils de travail. De plus, la présentation des discours architecturaux et urbanistiques dans l'atelier se résume à la critique rapide, épidermique et peu scientifique de la pensée d'Aldo Rossi sur laquelle de nombreux enseignants dans les nouvelles UP s'appuient. De fait, les étudiants ont pour seul point d'ancrage et se réfèrent à la seule vision de Ricardo Porro. Enfin, l'application du modèle de l'unité de voisinage rend mimétiques les compositions des projets et réduit les possibilités de réponses urbanistiques.

Cependant, là où Ricardo excelle, c'est dans le temps[574] et l'aide qu'il octroie à ses étudiants, notamment pour l'inspiration et le déclenchement des projets des étudiants dont les codes sont le plus souvent expressionnistes. L'expression « Une idée, une image » qualifie la marche à suivre en atelier mais Ricardo Porro impose à ses étudiants un code esthétique, un système symbolique basé sur ses propres modèles culturels[575] et sur un mode de vie étranger à toute une série de population qui est susceptible de ne pas comprendre, de subir cette architecture. D'une part, ce système symbolique, un expressionnisme figuratif parfois inquiétant est représentatif de la névrose récurrente du maître qui n'est pas forcément celle des autres membres de l'atelier ni des usagers et d'autre part, ces modèles culturels ne peuvent pas être les données de bases suffisantes d'un enseignement d'atelier. En effet, la prise en compte respectable du goût des masses ne réside pas dans un style mais davantage dans la qualité des espaces donnés aux architectures les plus banales. Après 1968 et pour nombre d'enseignants qui se réfèrent à *La Tendenza,* l'enseignement de l'architecture n'a pas pour but de créer le génie et préconise de développer des problématiques d'intervention envisagées en termes de quantité et de répétitivité typologique plutôt qu'en termes de développement des subjectivités, fondés sur l'inédit et l'original. Des différences peuvent se manifester mais dans une parole singulière inscrite dans le typique[576]. L'évaluation des étudiants dans l'atelier de Ricardo Porro se fait moins sur l'apport théorique important des architectes de *La Tendenza* comme Aldo Rossi ou Vittorio Gregotti que sur leur inspiration et leur créativité formelle qui sont le plus souvent induites par celles de leur maître.

---

574 « Alors qu'il était parisien, il était très présent pour ses étudiants et passait le temps nécessaire avec eux » : c'est ce souvenir qu'a de Ricardo Porro son ancien étudiant en Histoire que fut Richard Klein, Professeur émérite de l'ENSAPL aujourd'hui. Voir à ce sujet l'entretien de Richard Klein mené par l'auteur de cette thèse au Tome III.

575 L'ensemble des entretiens des étudiants de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet entre 1981 et 1984 montre très bien le mimétisme des références du maître et des élèves.

576 Patrice Goulet en 1981 fait une remarque pertinente à Ricardo Porro: « Faut-il être aussi expressif en matière d'habitat? ».Voir à ce sujet les entretiens de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet au Tome III.

De fait, il est possible de dire que le modèle pédagogique appliqué par Ricardo Porro en atelier est une modèle descendant. Le maître est la source principale du savoir qui est transmis de façon claire et structurée par une articulation théorie/pratique et par l'application récurrente d'un concept urbanistique. Ce modèle pose des bases théoriques propres à l'enseignant et laisse peu de place à l'interaction avec les étudiants ou avec d'autres enseignants puisque, même si dans les faits, Ricardo Porro invite ses étudiants à s'exprimer, à dialoguer dans un style socratique[577]les étudiants doivent être en accord avec son discours critique et formel.

II.I.II Les dispositions des étudiants : motivation, sensibilité et culture préalable

La première disposition pour intégrer l'atelier de Ricardo Porro est la motivation. Ce qui est le plus fondamental pour suivre l'atelier de Ricardo Porro, c'est la capacité de travail et de persévérance des étudiants qui entrent dans l'atelier. La qualité des maquettes, on l'a vu, demande un travail considérable, parfois au détriment de leur santé. D'autre part, les étudiants, ce qui leur est préjudiciable, ne peuvent assister à l'ensemble des cours donnés par les autres enseignants, faute de temps[578]. Ils se consacrent le plus souvent entièrement à l'atelier et à l'élaboration des maquettes.

D'autre part, si un étudiant a une certaine sensibilité pour l'Art, il sera plus réceptif à la transmission de l'enseignement de Ricardo Porro. La plupart de ses étudiants s'intéressent à l'ensemble des arts comme la peinture, la sculpture, le théâtre, l'Opéra et le cinéma, voire les pratiquent[579]. Selon Ricardo Porro, c'est une des conditions pour faire partie de l'atelier[580]. De plus, ils ont pour certains une certaine sensibilité religieuse ou spirituelle. L'emploi d'un vocabulaire lié à l'Apocalypse ou encore à la Jérusalem céleste et véhiculé par l'enseignant est récurrent dans l'atelier[581]. Cet emploi est lié à la propre sensibilité de Ricardo Porro et à la tendance au catastrophisme très élevée chez lui après la mort de son fils en 1975. Menace de guerres, d'attentats, d'explosions nucléaires, dérives de la société de consommation, manque de communication[582] sont des critiques sociétales récurrentes dans l'atelier

---

577 Voir à ce sujet les entretiens menés par Patrice Goulet de Ricardo Porro et ses étudiants au sujet de la tradition et de la modernité au Tome III de cette thèse.

578 Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

579 Patrice Goulet en 1981 considère que les étudiants de Porro sont des « monstres », en décalage avec les autres étudiants de l'école puisqu'ils lisent énormément, écoutent de la musique classique plutôt que contemporaine. Voir l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III de cette thèse.

580 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III.

581 Denis Delbaere, professeur à l'ENSAPL et son élève en cours théorique durant deux années de 1987 à 1989 considère que cela pose problème après 1968, période fortement marquée marquée par l'athéisme. « Sa conception était historiciste, élitiste, presque aristocratique et religieuse ce qui était totalement inacceptable en France. Il y avait un petit côté compagnon du devoir, architecte du Moyen-âge proche du catholicisme ». Voir à ce sujet l'entretien de Denis Delbaere mené par l'auteur au Tome III.

582 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III de cette thèse.



FIG 225 : Yilmaz Kuymku, un des premiers étudiants de Ricardo Porro en 1976, diplômé en 1983. 1980. Sur les photos, on peut constater l'aménagement de l'espace de l'atelier cloisonné par des armoires. Source : Archives de Yilmaz Kumku.

prétexte à la symbolique religieuse. Les projets deviennent des moyens critiques de la société contemporaine, prônent un retour vers un passé idéalisé, en somme sont réactionnaires.

Enfin, la maturité intellectuelle conditionne la réception de cet enseignement. Certains étudiants, grâce à leur expérience de vie, leur sensibilité ou leur culture préalable comprennent d'emblée Ricardo Porro et font de cet enseignement un matériau qu'ils interrogent. Pour d'autres, c'est beaucoup plus compliqué puisqu'ils n'ont pas eu accès à un niveau de culture aussi élevé. Ils doivent combler leurs lacunes, notamment littéraires. Les nombreuses références données par Ricardo Porro sèment souvent le trouble chez l'étudiant qui ne parvient parfois plus à faire le tri. Or, les étudiants de l'atelier sont parfois très jeunes, sont exténués par le travail et craquent parfois, dépassés par l'exigence de leur maître. Cependant, ils sont libres de quitter l'atelier définitivement. Certains restent, d'autres partent.

II.I.III L'environnement spatial, institutionnel et relationnel

II.I.III. I Comment monter un atelier fermé dans un plateau ouvert?

L'environnement spatial dans lequel se déroule l'enseignement de Ricardo Porro a une influence majeure sur la manière dont il est reçu. Les cours d'atelier se déroulent dans une des parties d'un plateau ouvert, puisque Pierre Eldin lors de la conception de la nouvelle UP de Villeneuve d'Ascq[583] a choisi cette configuration pour le Rez de chaussée. Cependant, rapidement, les étudiants de Ricardo Porro s'isolent, construisent des murs à l'aide d'armoires [FIG 225], s'approprient un espace plus intime comme pour montrer qu'ils appartiennent à un groupe à part même si les frontières de l'atelier sont poreuses et s'il est possible d'aller les voir travailler de jour comme de nuit. Des maquettes y sont exposées aux murs, comme des tableaux. Les étudiants travaillent également chez eux et organisent des dîners, souvent payés par le maître, qui sont l'occasion d'échanger sur la société mais également d'avoir un regard critique (pédant?) sur les propositions dans les autres ateliers. Cette propension à se mettre à l'écart physiquement aussi bien dans l'enceinte de l'école que dans les repas pris en dehors contribuent à ce que les autres étudiants de l'école considèrent cet atelier comme élitiste et singulier.

L'environnement institutionnel et relationnel a également une influence sur l'enseignement de Ricardo Porro. Cet environnement façonne le cadre d'action de l'enseignant. Les enseignants se sont tous connus avant le recrutement [584] et ont fait leurs études ensemble à à l'école des Beaux-Arts de Lille ou en Belgique, à l'Institution St Luc de Tournai. Il subsiste un esprit très 1968 dans la nouvelle Unité

---

[583] L'institut universitaire d'architecture et d'urbanisme – l' IUAU créé en 1968 – avait présenté en 1973 un avant-projet de l'architecte et enseignant Pierre Eldin pour cette nouvelle unité, projet dont la construction se termine début 1977. Le déménagement en avril 1977 s'organise de façon compliquée selon Gérard Engrand, directeur: « Nous avons déménagé à Pâques, ce qui est stupide. Je n'avais pas du tout conscience de ce que ça voulait dire de déménager une école. Je me souviens que cette année-là, ça avait été dur, dur, dur ».

[584] Voir à ce sujet l'entretien de Richard Klein mené par l'auteur au Tome III.



FIG 226 : Ricardo Porro dans l'atelier à Lille en 1985. Source : *Courtesy* Gabriella Porro.

pédagogique. Ricardo Porro ainsi que Paul Bossard sont recrutés pour leur parcours et leur approche singulière. De 1976 à 1986 environ, Ricardo Porro a une totale liberté pédagogique puisque le directeur Gérard Engrand[585] le soutient[586] et même enseigne à ses côtés l'histoire. Cependant, le fait de vouloir créer « une école dans l'école », de fait, se mettre à l'écart et le revendiquer et de plus, nommer son atelier « L'école de Lille » , c'est-à-dire se constituer représentant de l'architecture qui doit se construire à Lille[587] est problématique vis à vis des enseignements dispensés dans les autres ateliers. D'autre part, Ricardo Porro montre une grande ségrégation par le choix des étudiants, choisis plutôt de sexe masculin[588], plutôt homosexuels[589] et surtout, très doués en dessin[590]. Cette ségrégation inappropriée est de plus en plus décriée et installe petit à petit une distance avec le directeur Gérard Engrand et les autres professeurs.

III.I.III.II Un choix théorique peu démocratique

L'environnement institutionnel et relationnel qui montre des changements significatifs durant la période où Ricardo Porro enseigne à Lille (1976-1990) façonne lui aussi son enseignement. Dès 1976, il officie dans une organisation horizontale du cursus de la nouvelle Unité pédagogique de Lille, divisée en trois cycles par année. Cette division comprend à l'entrée un cycle d'acquisition de connaissances pluridisciplinaires dont l'architecture est quasiment absente depuis 1968. Le *cursus* d'enseignement du premier cycle de deux ans est déterminé suivant cinq modules : Initiation à l'architecture, expression plastique, sciences humaines et sociales, mathématiques et construction. Les étudiants sont groupés par

---

585 Ricardo Porro débute son enseignement à la rentrée de l'année scolaire 1976-1977 à l'école des Beaux-Arts de Lille section Architecture 97 Boulevard Carnot. Gérard Engrand, directeur nommé la même année – Il a suivi une formation sociologique et philosophique – le recrute alors qu'il est adressé par Jean-Pierre Halévy, ancien directeur de l'École d'architecture de Strasbourg. Jean-Pierre Halévy (1927-2005) ancien attaché culturel au Brésil et auteur d'ouvrages sur le Brésil. Membre fondateur du CERA, Centre d'études et de recherche architecturales (Paris), directeur du Centre d'études supérieures d'histoire et de conservation des monuments anciens. Spécialiste de Marcel Proust et de Daniel Halévy.

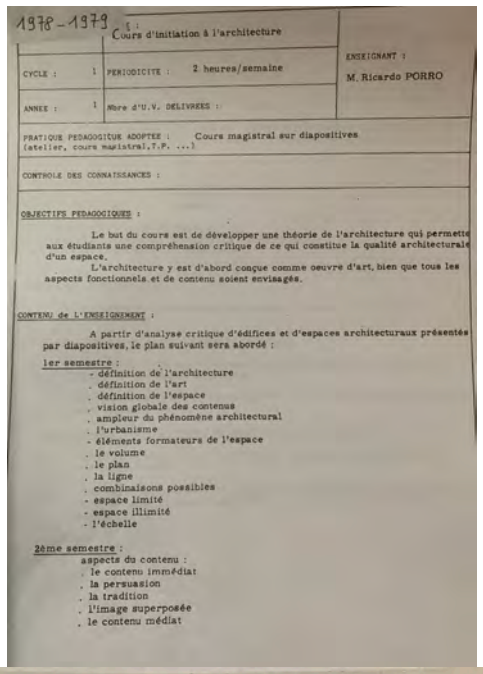
586 Gérard Engrand considère que l'école avait pour lui deux obstacles : « Le premier c'est le local, vraiment c'était des copains, ils se connaissaient tous, ils avaient fait leurs études en même temps, moitié en Belgique moitié à Lille et il y avait quand même un côté local qui m'était insupportable … J'avais trouvé qu'il fallait de la différence, des gens qui étonnent et j'ai trouvé deux profs comme ça, le premier c'est Ricardo et presque immédiatement dans la foulée, Paul Bossard ». Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure de cette thèse.

587 Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par Patrice Goulet au Tome III. Fidelle énonce en 1981 « Il n'y a pas d'architecture à Lille ».

588 Voir à ce sujet les entretiens de Clotilde Barbry et de Renée Bacqueville mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

589 Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure au Tome III.

590 Voir à ce sujet l'entretien de Denis Delbaere mené par l'auteure au Tome III.



1978 - 1979

Cours d'initiation à l'architecture

ENSEIGNANT : M. Ricardo PORRO

CYCLE : 1 | PERIODICITE : 2 heures/semaine

ANNEE : 1 | Nbre d'U.V. DELIVREES :

PRATIQUE PEDAGOGIQUE ADOPTEE : Cours magistral sur diapositives
(atelier, cours magistral, T.P. ...)

CONTROLE DES CONNAISSANCES :

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Le but du cours est de développer une théorie de l'architecture qui permette aux étudiants une compréhension critique de ce qui constitue la qualité architecturale d'un espace.
L'architecture y est d'abord conçue comme oeuvre d'art, bien que tous les aspects fonctionnels et de contenu soient envisagés.

CONTENU de L'ENSEIGNEMENT :

A partir d'analyse critique d'édifices et d'espaces architecturaux présentés par diapositives, le plan suivant sera abordé :

1er semestre :
- définition de l'architecture
. définition de l'art
. définition de l'espace
. vision globale des contenus
. ampleur du phénomène architectural
. l'urbanisme
- éléments formateurs de l'espace
. le volume
. le plan
. la ligne
. combinaisons possibles
- espace limité
- espace illimité
- l'échelle

2ème semestre :
aspects du contenu :
. le contenu immédiat
. la persuasion
. la tradition
. l'image superposée
. le contenu médiat

PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE DE LILLE — ANNEE UNIVERSITAIRE 1976-77

1er CYCLE

Enseignements	Enseignants	Nombre d'U.V. 1ère Année	Nombre d'U.V. 2ème Année	TOTAL
Initiation à l'architecture Cours magistral et travaux pratiques par 1/2 année	M. BURDESE M. KOVAL M. LEFELLE M. PORRO	1 P111 1 P112 ① TC111 ① TC112	①* TC 121 ①* TC 122 1 P 121	7
Expression plastique Dessin-Expression graphique (TP 1/2 année) Grammaire des formes (TP 1/2 année) ?	M.KENNIS M. LUQUET x	① TC 113 ① TC 114	①* TC 123 ①* TC 124	4
Sciences humaines et sociales Méthodologie/sociologie (1/2 année) Histoire de l'architecture (1/2 année) Introduction Générale au Droit/Economie Géographie urbaine (1/2 année)	M.M. ENGRAND/KOWALEWSKI M. GRISLAIN Melle GUIOT/M. LEDUC Mme MONS	1 P113 ① TC115 ① TC116	① TC 125 1* P 122 ① TC 126 1 P 123	7
Mathématiques (2 groupes suivant le type de baccalauréat) Mathématiques Générales Statique Perspective-Descriptive	M. BRESLE M. GILLIAUX M. DELAHAYE	① TC117 programmé sur 2 ans	1 P 124 1 P 125 1 P 126	4
Construction Physique-chimie (1/2 année) "vocabulaire" (1/2 année) Structures architecturales (1/2 année) Initiation à la construction (1/2 année)	M. AUDIC M.M. DELCOURT/LECLERE N. GILLIAUX M. LEGROS	① TC 118 P 114 ① TC 119	1acoustique P 127 ① TC 124	5

(TC = Tronc commun) (P = Propre à l'Unité)

FIG 227 : Feuillet précisant le contenu du cours d'Initiation à l'Architecture de 1ère année de Ricardo Porro. Année 1978/1979. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.
FIG 228 : Feuillet précisant le nom des enseignants de TD associés au cours d'Initiation de Ricardo Porro. 1976/1977. Source : Archives de l'ENSAPL. Non répertoriées.

ordre alphabétique en atelier et ont chaque trimestre un enseignant différent[591]. Les enseignants de travaux pratiques du module Initiation, Jean-Claude Burdèse, Serge Koval et François Lefelle[592] [FIG] proposent la conception de projets qui se résument à de petits travaux pratiques[593]. Des cours de descriptive et de perspective sont donnés afin de parvenir à répondre à ces exercices[594].

Le module Initiation à l'architecture implique un retour à la théorie appliquée à la pratique. Ricardo Porro, conscient qu'il doit s'intégrer petit à petit dans l'école[595] ne monte pas dès 1977 un atelier de première année et ne donne pas encore de cours d'Histoire qui sont attribués à Françoise Véry et Jean-Étienne Grislain mais prend en charge un cours magistral d'Initiation [FIG 227] ce qui lui permet d'envisager de relier la théorie[596] et la pratique dans son atelier de quatrième année. Or, ce cours est donné à l'ensemble des étudiants de 1 ère année ce qui est problématique puisqu'il y enseigne sa théorie *Les cinq aspects du contenu* comme si elle était la condition *sinequanone* d'un projet pour tous les étudiants entrant à l'école alors qu'il n'est pas l'enseignant d'atelier de tous. L'architecture développée dans l'atelier de Ricardo Porro est le champ dans lequel s'exprime une recherche formelle qui dépasse les limites d'une simple adéquation de la forme à la fonction. Les délires du XIXe siècle, puis les réalisations de Gropius à ses débuts, d'Aalto, de Louis Kahn témoignent que chez Ricardo Porro, la forme garde toujours ses droits, même face aux impératifs économiques et idéologiques les plus contraignants. Or, dans les autres ateliers, cette recherche aussi formelle n'est pas aussi développée et pour certains, l'atelier est même encore le lieu et le prétexte de l'application des théories fonctionnalistes ou celles des membres de la *Tendenza*.

Même si l'école développe des positions très éclectiques, ce cours d'initiation montre un *corpus* orienté alors qu'il aurait pu se baser sur davantage de neutralité. Le cours ne développe ni les approches de Philippe Panerai sur la reconnaissance des tissus urbains anciens et leur transformation contemporaine défendant une approche sensible et contextuelle de la ville, ni celle de Jean Castex sur l'analyse historique et typologique des villes à travers le prisme de l'îlot urbain, de la rue et de la relation entre bâti et espace public. Ceux-ci font une critique de l'urbanisme moderne du fait de sa rupture avec les formes historiques, du choix de la *tabula rasa* urbaine que Ricardo Porro a tendance à appliquer en atelier. La pensée de ces deux architectes, urbanistes et professeurs à UP3 que Ricardo Porro a côtoyé à l'occasion du concours des Halles en 1967 et de son diplôme français en 1969 est pourtant développée

---

591 Voir à ce sujet les entretiens de Patrick Fidelle et de jean-Marie Choquelle menés par l'auteure au Tome III. Jean-Marie Choquelle qui entre en quatrième année à l'arrivée de Ricardo Porro a pour enseignants d'atelier Frank Bassez au premier trimestre, puis Thierry Verbiest au second et aura Ricardo Porro au troisième dans un atelier qui n'est pas encore vertical.

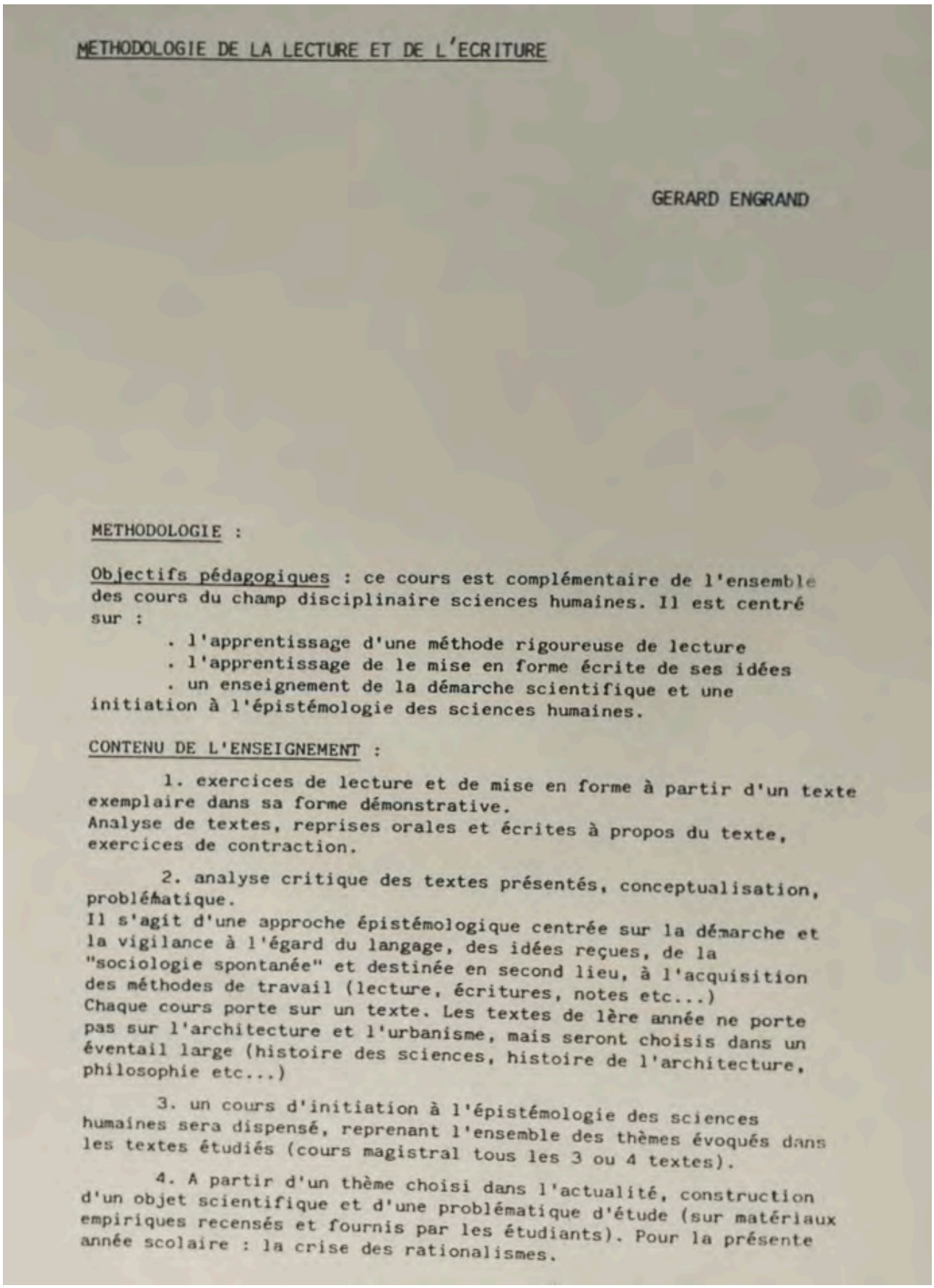
592 Voir FIG

593 *Id.*

594 I*d.*

595 Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure au Tome III.

596 Ricardo Porro vient de rédiger son essai théorique dans la Revue *Psicon.*



METHODOLOGIE DE LA LECTURE ET DE L'ECRITURE

GERARD ENGRAND

METHODOLOGIE :

Objectifs pédagogiques : ce cours est complémentaire de l'ensemble des cours du champ disciplinaire sciences humaines. Il est centré sur :

. l'apprentissage d'une méthode rigoureuse de lecture
. l'apprentissage de le mise en forme écrite de ses idées
. un enseignement de la démarche scientifique et une initiation à l'épistémologie des sciences humaines.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

1. exercices de lecture et de mise en forme à partir d'un texte exemplaire dans sa forme démonstrative.
Analyse de textes, reprises orales et écrites à propos du texte, exercices de contraction.

2. analyse critique des textes présentés, conceptualisation, problématique.
Il s'agit d'une approche épistémologique centrée sur la démarche et la vigilance à l'égard du langage, des idées reçues, de la "sociologie spontanée" et destinée en second lieu, à l'acquisition des méthodes de travail (lecture, écritures, notes etc...)
Chaque cours porte sur un texte. Les textes de 1ère année ne porte pas sur l'architecture et l'urbanisme, mais seront choisis dans un éventail large (histoire des sciences, histoire de l'architecture, philosophie etc...)

3. un cours d'initiation à l'épistémologie des sciences humaines sera dispensé, reprenant l'ensemble des thèmes évoqués dans les textes étudiés (cours magistral tous les 3 ou 4 textes).

4. A partir d'un thème choisi dans l'actualité, construction d'un objet scientifique et d'une problématique d'étude (sur matériaux empiriques recensés et fournis par les étudiants). Pour la présente année scolaire : la crise des rationalismes.

FIG 229 : Cours de méthodologie dispensé par le directeur Gérard Engrand. Lors d'un entretien avec l'auteure retranscrit au Tome III, il rappelle combien la pensée de Ricardo Porro l'avait aidé pour proposer cette méthodologie de lecture. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

par la géographe Dominique Mons qui a un rayonnement important à l'école et intervient dans les autres ateliers.

L'enseignement des architectes Jean-Jacques de Alzua, Jean Pattou, Pierre Eldin et Thierry Verbiest, aux côtés de Dominique Mons et de l'ingénieur en aménagement Gérard Flament consiste essentiellement en atelier à « recueillir, analyser, organiser des informations afin de déterminer le point de départ du processus de conception d'un objet ou d'un ensemble architectural [597]». Les architectes Pierre Eldin, Thierry Verbiest, Jean Patou, Ludwik Peretz et Serge Koval pratiquent l'analyse urbaine[598]. Ce recueil, ces analyses et informations forment en quelque sorte une matière à projet, c'est-à-dire un ensemble de ressources réflexives à partir desquelles un projet architectural peut émerger, se structurer et se développer et devient central dans l'enseignement du projet dans les autres ateliers. Cette matière comprend des données contextuelles comme le site, la topographie, l'histoire, les usages comme les fonctions, les typologies, les modes de vie, les enjeux sociétaux comme l'écologie, la mémoire et les références culturelles et théoriques d'architectes, de courants et de textes, des ressources sensibles comme la matérialité, la lumière, le son, les contraintes techniques et réglementaires, les intentions poétiques, narratives ou symboliques. Alors que l'atelier de Ricardo Porro se focalise sur ces dernières, les autres ateliers intègrent les interventions des sociologues et des géographes de l'école. Le directeur Gérard Engrand, sociologue et philosophe, prend en charge des cours de méthodologie du projet[599] [FIG 229] accompagné du sociologue Didier Kowaleski. À cette époque, certains diplômes proposent des études sociologiques de quartiers[600] ce que Ricardo Porro réprouve du fait qu'ils ne se consacrent pas à la finalisation d'un projet.

La période suivante qui va de 1980 à 1985 marque le rayonnement de l'atelier de Ricardo Porro à l'UPA mais également la diversification des apports en Histoire et théorie du premier cycle à l'école. L'atelier de Ricardo Porro est toujours vertical en 1981-1982 et durant l'année 1982-1983, le *numerus clausus* sous la forme d'un concours d'admission est abrogé. L'enseignement de l'Architecture passe au ministère de l'environnement et du cadre de vie. Le conseil supérieur de l'enseignement de l'architecture favorise le retour au projet. L'UPA réorganise les enseignements de l'Histoire de l'Architecture. Ricardo Porro donne enfin et en sus de son cours d'Initiation de première année des cours d'Histoire au cycle 2 (de l'architecture romane à au XVIII e siècle), Jean Robein donne lui pour la première fois des cours d' d'Histoire en cycle 1 année 2 (De l'Egypte à Byzance)[601]. En deuxième année du premier cycle, et pour

---

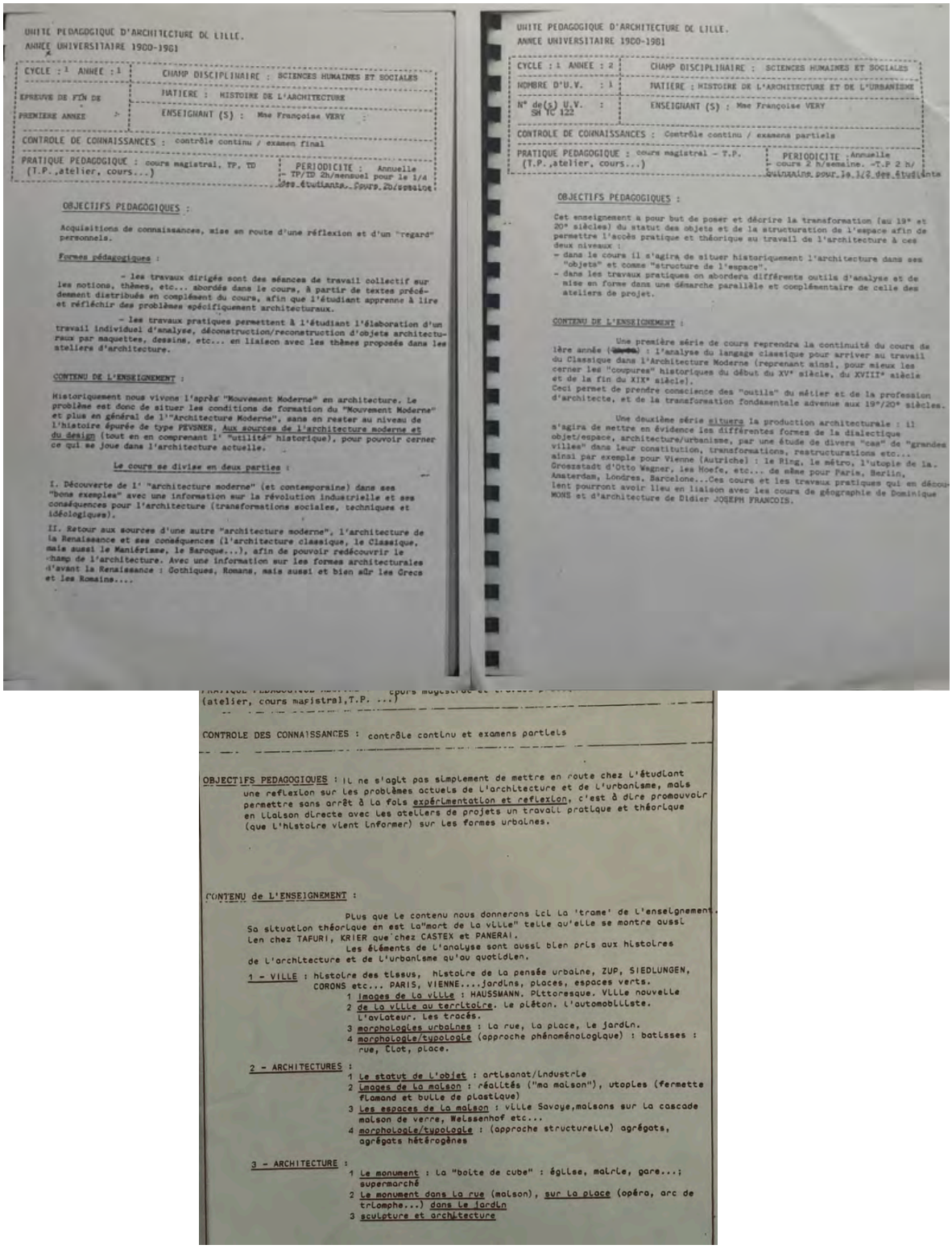
[597] Voir à ce sujet les archives de l'ENSAPL concernant l'année 1976-1977. Non répertoriées.

[598] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[599]Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure au Tome III.

[600] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[601] L'objectif des cours de Ricardo Porro et de Jean Robein est de « faire comprendre l'intérêt et l'originalité d'une production architecturale en l'insérant dans l'ensemble du mouvement de la pensée d'une époque – De l'Égypte à Byzance pour Robein et de L'architecture romane au XVIII ème siècle pour Porro – et en la mettant en relation avec la philosophie, la religion, la science et les arts ». Voir à ce sujet les archives des programmes de l'école. Non répertoriées.



UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE DE LILLE.
ANNEE UNIVERSITAIRE 1980-1981

CYCLE : 1 ANNEE : 1	CHAMP DISCIPLINAIRE : SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
EPREUVE DE FIN DE PREMIERE ANNEE	MATIERE : HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE
	ENSEIGNANT (S) : Mme Françoise VERY
CONTROLE DE CONNAISSANCES : contrôle continu / examen final	
PRATIQUE PEDAGOGIQUE : cours magistral, TP, TD (T.P.,atelier, cours...)	PERIODICITE : Annuelle - TP/TD 2h/mensuel pour le 1/4 des étudiants. Cours 2h/semaine

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Acquisitions de connaissances, mise en route d'une réflexion et d'un "regard" personnels.

Formes pédagogiques :

- les travaux dirigés sont des séances de travail collectif sur les notions, thèmes, etc... abordés dans le cours, à partir de textes précédemment distribués en complément du cours, afin que l'étudiant apprenne à lire et réfléchir des problèmes spécifiquement architecturaux.

- les travaux pratiques permettent à l'étudiant l'élaboration d'un travail individuel d'analyse, déconstruction/reconstruction d'objets architecturaux par maquettes, dessins, etc... en liaison avec les thèmes proposés dans les ateliers d'architecture.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

Historiquement nous vivons l'après "Mouvement Moderne" en architecture. Le problème est donc de situer les conditions de formation du "Mouvement Moderne" et plus en général de l'"Architecture Moderne", sans en rester au niveau de l'histoire épurée de type PEVSNER. Aux sources de l'architecture moderne et du design (tout en en comprenant l' "utilité" historique), pour pouvoir cerner ce qui se joue dans l'architecture actuelle.

Le cours se divise en deux parties :

I. Découverte de l' "architecture moderne" (et contemporaine) dans ses "bons exemples" avec une information sur la révolution industrielle et ses conséquences pour l'architecture (transformations sociales, techniques et idéologiques).

II. Retour aux sources d'une autre "architecture moderne", l'architecture de la Renaissance et ses conséquences (l'architecture classique, le Classique, mais aussi le Maniérisme, le Baroque...), afin de pouvoir redécouvrir le champ de l'architecture. Avec une information sur les formes architecturales d'avant la Renaissance : Gothiques, Romans, mais aussi et bien sûr les Grecs et les Romains....

UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE DE LILLE.
ANNEE UNIVERSITAIRE 1980-1981

CYCLE : 1 ANNEE : 2	CHAMP DISCIPLINAIRE : SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
NOMBRE D'U.V. : 1	MATIERE : HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME
N° de(s) U.V. : SH 1C 122	ENSEIGNANT (S) : Mme Françoise VERY
CONTROLE DE CONNAISSANCES : Contrôle continu / examens partiels	
PRATIQUE PEDAGOGIQUE : cours magistral - T.P. (T.P.,atelier, cours...)	PERIODICITE :Annuelle - cours 2 h/semaine. -T.P 2 h/ trimestre pour le 1/2 des étudiants

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Cet enseignement a pour but de poser et décrire la transformation (au 19° et 20° siècles) du statut des objets et de la structuration de l'espace afin de permettre l'accès pratique et théorique au travail de l'architecture à ces deux niveaux :
- dans le cours il s'agira de situer historiquement l'architecture dans ses "objets" et comme "structure de l'espace".
- dans les travaux pratiques on abordera différents outils d'analyse et de mise en forme dans une démarche parallèle et complémentaire de celle des ateliers de projet.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

Une première série de cours reprendra la continuité du cours de 1ère année (~~suites~~) : l'analyse du langage classique pour arriver au travail du Classique dans l'Architecture Moderne (reprenant ainsi, pour mieux les cerner les "coupures" historiques du début du XV° siècle, du XVIII° siècle et de la fin du XIX° siècle).
Ceci permet de prendre conscience des "outils" du métier et de la profession d'architecte, et de la transformation fondamentale advenue aux 19°/20° siècles.

Une deuxième série situera la production architecturale : il s'agira de mettre en évidence les différentes formes de la dialectique objet/espace, architecture/urbanisme, par une étude de divers "cas" de "grandes villes" dans leur constitution, transformations, restructurations etc... ainsi par exemple pour Vienne (Autriche) : le Ring, le métro, l'utopie de la. Grosztadt d'Otto Wagner, les Hoefe, etc... de même pour Paris, Berlin, Amsterdam, Londres, Barcelone...Ces cours et les travaux pratiques qui en découlent pourront avoir lieu en liaison avec les cours de géographie de Dominique MONS et d'architecture de Didier JOSEPH FRANCOIS.

(atelier, cours magistral,T.P. ...)

CONTROLE DES CONNAISSANCES : contrôle continu et examens partiels

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES : Il ne s'agit pas simplement de mettre en route chez l'étudiant une réflexion sur les problèmes actuels de l'architecture et de l'urbanisme, mais permettre sans arrêt à la fois expérimentation et réflexion, c'est à dire promouvoir en liaison directe avec les ateliers de projets un travail pratique et théorique (que l'histoire vient informer) sur les formes urbaines.

CONTENU de L'ENSEIGNEMENT :

Plus que le contenu nous donnerons ici la 'trame' de l'enseignement. Sa situation théorique en est la"mort de la ville" telle qu'elle se montre aussi bien chez TAFURI, KRIER que chez CASTEX et PANERAI.
Les éléments de l'analyse sont aussi bien pris aux histoires de l'architecture et de l'urbanisme qu'au quotidien.

1 - VILLE : histoire des tissus, histoire de la pensée urbaine, ZUP, SIEDLUNGEN, CORONS etc... PARIS, VIENNE....jardins, places, espaces verts.
1 Images de la ville : HAUSSMANN. Pittoresque. Ville nouvelle
2 de la ville au territoire. Le piéton. L'automobiliste. L'aviateur. Les tracés.
3 morphologies urbaines : La rue, La place, Le jardin.
4 morphologie/typologie (approche phénoménologique) : batisses : rue, îlot, place.

2 - ARCHITECTURES :
1 Le statut de l'objet : artisanat/industrie
2 Images de la maison : réalités ("ma maison"), utopies (fermette flamand et bulle de plastique)
3 Les espaces de la maison : ville Savoye,maisons sur la cascade maison de verre, Weissenhof etc...
4 morphologie/typologie : (approche structurelle) agrégats, agrégats hétérogènes

3 - ARCHITECTURE :
1 Le monument : La "boite de cube" : église, mairie, gare...; supermarché
2 Le monument dans la rue (maison), sur la place (opéra, arc de triomphe...) dans le jardin
3 sculpture et architecture

FIG 230 : Feuillets indiquant le contenu des cours magistraux et travaux dirigés de Françoise Véry et de Jean-Etienne Grislain. Véry propose de découvrir l'architecture moderne et ses conséquences afin de mieux cerner l'architecture postmoderne. À cette fin, elle propose différents outils d'analyse. Elle insiste sur la liaison directe entre réflexion et expérimentation (ateliers) depuis les pensées de Krier, Tafuri et Castex et Panerai. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

la première fois, le directeur Gérard Engrand s'associe à Ricardo Porro [602]– mais aussi à Philippe Louguet – afin de donner un cours associant Histoire des idées et Histoires de l'architecture couvrant l'époque romane, gothique, la Renaissance, le maniérisme et le baroque[603].

Le cours d'Histoire de Ricardo Porro est en marge de ceux de Françoise Véry [FIG 230], de Daniel Treiber [FIG 232] et enfin de Dominique Rouillard [FIG 231] recrutés durant cette période. En effet, Françoise Véry donne des cours magistraux, des travaux pratiques et des travaux dirigés. Au cycle un, ses cours magistraux permettent, outre l'acquisition de connaissances, la mise en route d'une réflexion et d'un regard personnels. La problématique abordée est dans un premier temps de situer les conditions du mouvement moderne depuis la révolution industrielle et ses conséquences architecturales tant au niveau des transformations sociales, techniques et idéologiques, afin de pouvoir cerner ce qui se joue dans l'architecture postmoderne. Dans un second temps, elle opère un retour aux sources d' « une autre architecture moderne », celle de la Renaissance et de ses conséquences, l'architecture classique mais aussi le maniérisme et le baroque. En deuxième année, Françoise Véry propose l'analyse du langage classique pour parvenir au travail du classique dans l'architecture moderne. Dans un second temps, elle met en évidence la dialectique architecture/urbanisme par l'étude des cas de grandes villes comme Vienne, Prais, Berlin, Amsterdam, Londres, Barcelone. Ces cours sont en liaison avec les cours de Géographie urbaine de Dominique Mons et d'Histoire des villes de Didier-Joseph François.

Au cycle deux, Françoise Véry en compagnie de Jean-Étienne Grislain permettent à la fois expérimentation et réflexion, c'est-à-dire la promotion en liaison directe avec les ateliers de projets d'un travail pratique et théorique sur les formes urbaines que l'histoire vient informer. La situation théorique de la trame de l'enseignement de Françoise Véry est « la mort de la ville » telle qu'elle se montre chez Manfredo Tafuri, Leon Krier ou encore Castex et Panerai. Les éléments de l'analyse sont pour la ville, l'histoire des tissus, l'histoire de la pensée urbaine (les morphologies urbaines, l'approche phénoménologique de la morphologie et de la typologie), pour les architectures, les espaces de la maison, l'approche structurelle de la morphologie et de la typologie, pour l'architecture, le monument dans la rue, sur la place, dans le jardin et le rapport entre sculpture et architecture.

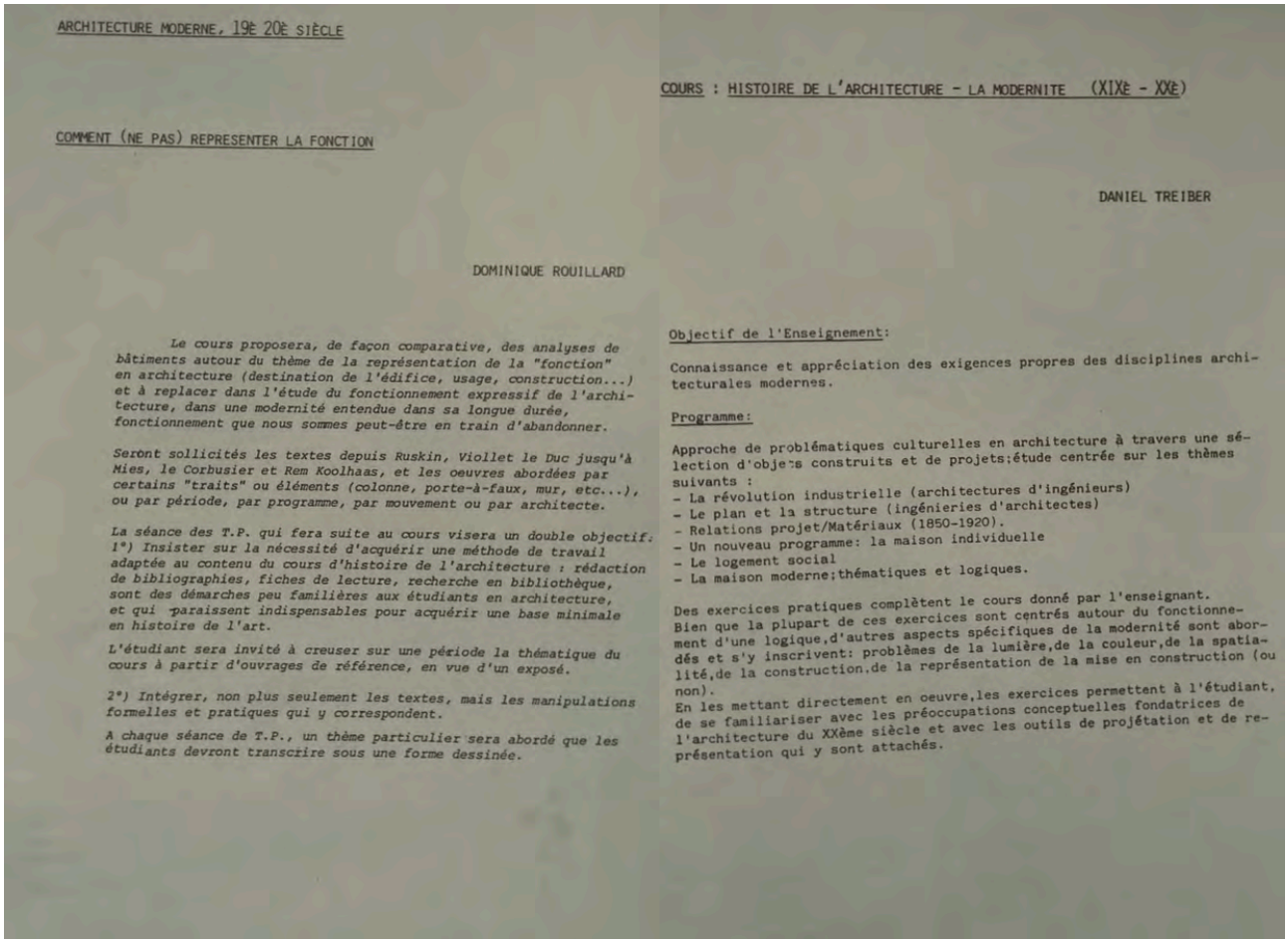
En sus de Ricardo Porro, Dominique Rouillard nommée en 1983 depuis le départ de Françoise Véry, ainsi que Jean-Etienne Grislain, et Daniel Treiber[604] prennent en charge des cours d'Histoire et Théorie de première année et deuxième année en cycle un dont l'objectif est d'initier les étudiants à la

---

602 Voir à ce sujet les programmes issus des archives de l'école en page. Non répertoriées.

603 Gérard Engrand considère que d'avoir préparer et donner ce cours a contribué de manière significative au développement de son cours de méthodologie du projet que ce soit à l'UPA ou dans l'école d'ingénieur où il enseignait. Voir à ce sujet Giuli/Engrand, p.

604 De 1965 à 1973, Daniel Treiber est élève aux beaux Arts puis à l'Unité pédagogique d'architecture nº 6. De 1972 à 1975, il poursuit à l'École pratique des hautes études (Sixième Section) où il suit le séminaire de Roland Barthes. Il est diplômé Architecte DPLG à l'UP6 en mai 1973. Son travail de fin d'études, « Métro aérien, lieu et parcours », mené sous la direction conjointe de Roland Barthes et d'Antoine Grumbach, est publié en 1975 par l'Institut de l'environnement à Paris.



ARCHITECTURE MODERNE, 19È 20È SIÈCLE

COMMENT (NE PAS) REPRESENTER LA FONCTION

DOMINIQUE ROUILLARD

Le cours proposera, de façon comparative, des analyses de bâtiments autour du thème de la représentation de la "fonction" en architecture (destination de l'édifice, usage, construction...) et à replacer dans l'étude du fonctionnement expressif de l'architecture, dans une modernité entendue dans sa longue durée, fonctionnement que nous sommes peut-être en train d'abandonner.

Seront sollicités les textes depuis Ruskin, Viollet le Duc jusqu'à Mies, le Corbusier et Rem Koolhaas, et les oeuvres abordées par certains "traits" ou éléments (colonne, porte-à-faux, mur, etc...), ou par période, par programme, par mouvement ou par architecte.

La séance des T.P. qui fera suite au cours visera un double objectif. 1°) Insister sur la nécessité d'acquérir une méthode de travail adaptée au contenu du cours d'histoire de l'architecture : rédaction de bibliographies, fiches de lecture, recherche en bibliothèque, sont des démarches peu familières aux étudiants en architecture, et qui paraissent indispensables pour acquérir une base minimale en histoire de l'art.

L'étudiant sera invité à creuser sur une période la thématique du cours à partir d'ouvrages de référence, en vue d'un exposé.

2°) Intégrer, non plus seulement les textes, mais les manipulations formelles et pratiques qui y correspondent.

A chaque séance de T.P., un thème particulier sera abordé que les étudiants devront transcrire sous une forme dessinée.

COURS : HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE - LA MODERNITE (XIXè - XXè)

DANIEL TREIBER

Objectif de l'Enseignement:

Connaissance et appréciation des exigences propres des disciplines architecturales modernes.

Programme:

Approche de problématiques culturelles en architecture à travers une sélection d'objets construits et de projets;étude centrée sur les thèmes suivants :
- La révolution industrielle (architectures d'ingénieurs)
- Le plan et la structure (ingénieries d'architectes)
- Relations projet/Matériaux (1850-1920).
- Un nouveau programme: la maison individuelle
- Le logement social
- La maison moderne;thématiques et logiques.

Des exercices pratiques complètent le cours donné par l'enseignant.
Bien que la plupart de ces exercices sont centrés autour du fonctionnement d'une logique,d'autres aspects spécifiques de la modernité sont abordés et s'y inscrivent: problèmes de la lumière,de la couleur,de la spatialité,de la construction.de la représentation de la mise en construction (ou non).
En les mettant directement en oeuvre,les exercices permettent à l'étudiant, de se familiariser avec les préoccupations conceptuelles fondatrices de l'architecture du XXème siècle et avec les outils de projétation et de représentation qui y sont attachés.

FIG 231 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Dominique Rouillard. 1983. Elle propose des analyses de bâtiments autour de la représentation de la fonction depuis les textes de Ruskin, Viollet Le Duc, le Corbusier et Rem Koolhass. Comme Françoise Véry, elle invite sur les manipulations formelles en lien avec les textes étudiés. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.
FIG 232 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Daniel Treiber qui se concentre sur la période moderne et propose des petits exercices pratiques. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

production des architectes modernes autour de leurs constructions ou d'un de leurs projets, ou encore d'un mouvement. Le programme comprend l'école de Chicago, Guimard, Horta, Wright, Loos, De stijl, Le Corbusier, Mallet Stevens, Schindler, Melnikov, Leonidov, Mies Van der Rohe, Aalto, Kahn, Meier, le Japon contemporain.

Le cours de Dominique Rouillard s'intitule *Comment (ne pas) représenter la fonction?* et propose de façon comparative des analyses de bâtiments autour du thème de la représentation de la fonction en architecture (destination de l'édifice, usage, construction…) et à replacer dans l'étude du fonctionnement expressif de l'architecture, dans une modernité entendue dans sa longue durée, et dont Rouillard soutient le fait que « nous sommes peut-être en train d'abandonner ce fonctionnement». Des textes de Ruskin, Violet Le Duc, Mies, Le Corbusier et Rem Koolhaas sont sollicités ainsi que des oeuvres abordées par certains traits ou éléments comme les colonnes, les porte-à-faux, le mur, etc) ou par période, par programme, par mouvement ou par architecte.

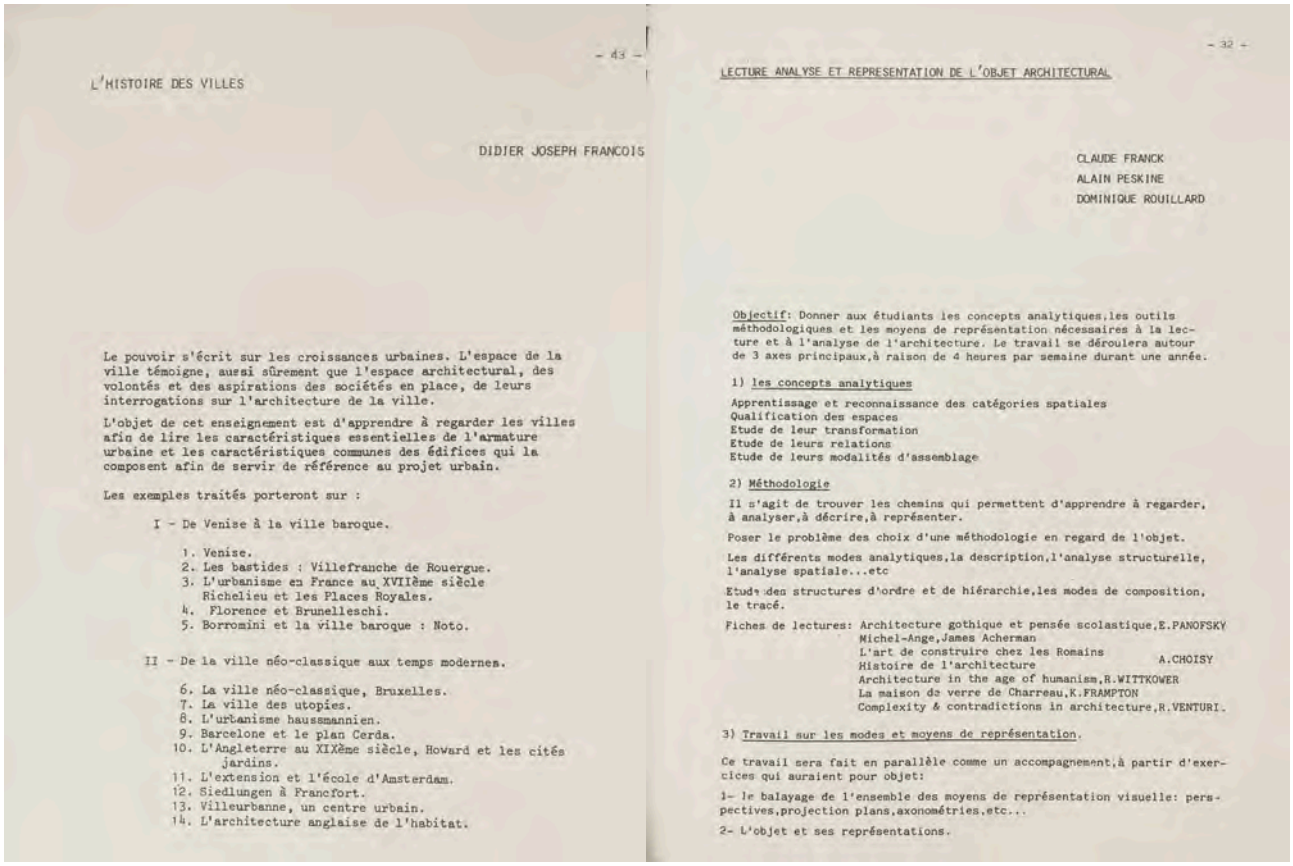
Gérard Engrand recrute un autre enseignant extérieur, Daniel Treiber[605] qui deviendra spécialiste de l'architecte américain Franck Lloyd Wright. Treiber donne un cours en première année et fait une approche de l'histoire de l'architecture à partir du concept de « dispositif spatial » dont il traite une vingtaine de cas sur les périodes et les cultures les plus diverses. Il concentre son cours sur la sélection de thèmes, celui de la Révolution industrielle et de l'architecture d'ingénieurs, celui du plan et de la structure et des ingénieries d'architectes, celui des relations entre projet et matériaux entre 1850 et 1920, celui de la maison individuelle, celui du logement social et enfin celui de la maison moderne. D'autres aspects spécifiques sont abordés comme les problèmes de la lumière, de la couleur, de la spatialité, de la construction, de la représentation de la mise en construction.

Quant à Didier-Joseph François, son cours porte sur l'espace de la ville [FIG 233]. Son objectif est d'apprendre à regarder les villes afin de lire les caractéristiques essentielles de l'armature urbaine et les caractéristiques communs des édifices qui la composent afin de servir de référence au projet urbain. Les exemples traités portent sur Venise, la bastide de Villefranche de Rouergue, l'urbanisme en France au XVII e siècle, Florence et Brunelleschi, Borromini et la ville baroque de Noto, la ville néo-classique de Bruxelles, la ville des utopies, l'urbanisme haussmannien, Barcelone et le plan Cerda, l'Angleterre au XIX e siècle, Howard et les cités-jardins, l'école d'Amsterdam, les *Siedlungen* à Francfort, Villeurbanne et son centre urbain, l'architecture anglaise de l'habitat.

À l'occasion de travaux dirigés, Claude Franck, Alain Peskine et Dominique Rouillard donnent aux étudiants des concepts analytiques, des outils méthodologiques et les moyens de représentation nécessaires à la lecture et à l'analyse de l'architecture. La méthodologie permet de trouver le chemin

---

605 De 1965 à 1973, Daniel Treiber est élève aux Beaux Arts puis à l'Unité pédagogique d'architecture no 6. De 1972 à 1975, il poursuit à l'École pratique des hautes études (Sixième Section) où il suit le séminaire de Roland Barthes. Il est diplômé Architecte DPLG à l'UP6 en mai 1973. Son travail de fin d'études, « Métro aérien, lieu et parcours », mené sous la direction conjointe de Roland Barthes et d'Antoine Grumbach, est publié en 1975 par l'Institut de l'environnement à Paris.



- 43 -

L'HISTOIRE DES VILLES

DIDIER JOSEPH FRANCOIS

Le pouvoir s'écrit sur les croissances urbaines. L'espace de la ville témoigne, aussi sûrement que l'espace architectural, des volontés et des aspirations des sociétés en place, de leurs interrogations sur l'architecture de la ville.

L'objet de cet enseignement est d'apprendre à regarder les villes afin de lire les caractéristiques essentielles de l'armature urbaine et les caractéristiques communes des édifices qui la composent afin de servir de référence au projet urbain.

Les exemples traités porteront sur :

I - De Venise à la ville baroque.

1. Venise.
2. Les bastides : Villefranche de Rouergue.
3. L'urbanisme en France au XVIIème siècle Richelieu et les Places Royales.
4. Florence et Brunelleschi.
5. Borromini et la ville baroque : Noto.

II - De la ville néo-classique aux temps modernes.

6. La ville néo-classique, Bruxelles.
7. La ville des utopies.
8. L'urbanisme haussmannien.
9. Barcelone et le plan Cerda.
10. L'Angleterre au XIXème siècle, Howard et les cités jardins.
11. L'extension et l'école d'Amsterdam.
12. Siedlungen à Francfort.
13. Villeurbanne, un centre urbain.
14. L'architecture anglaise de l'habitat.

- 32 -

LECTURE ANALYSE ET REPRESENTATION DE L'OBJET ARCHITECTURAL

CLAUDE FRANCK
ALAIN PESKINE
DOMINIQUE ROUILLARD

Objectif: Donner aux étudiants les concepts analytiques,les outils méthodologiques et les moyens de représentation nécessaires à la lecture et à l'analyse de l'architecture. Le travail se déroulera autour de 3 axes principaux,à raison de 4 heures par semaine durant une année.

1) les concepts analytiques

Apprentissage et reconnaissance des catégories spatiales
Qualification des espaces
Etude de leur transformation
Etude de leurs relations
Etude de leurs modalités d'assemblage

2) Méthodologie

Il s'agit de trouver les chemins qui permettent d'apprendre à regarder, à analyser,à décrire,à représenter.

Poser le problème des choix d'une méthodologie en regard de l'objet.

Les différents modes analytiques,la description,l'analyse structurelle, l'analyse spatiale...etc

Etude des structures d'ordre et de hiérarchie,les modes de composition, le tracé.

Fiches de lectures: Architecture gothique et pensée scolastique,E.PANOFSKY
Michel-Ange,James Acherman
L'art de construire chez les Romains A.CHOISY
Histoire de l'architecture
Architecture in the age of humanism,R.WITTKOWER
La maison de verre de Charreau,K.FRAMPTON
Complexity & contradictions in architecture,R.VENTURI.

3) Travail sur les modes et moyens de représentation.

Ce travail sera fait en parallèle comme un accompagnement,à partir d'exercices qui auraient pour objet:

1- le balayage de l'ensemble des moyens de représentation visuelle: perspectives,projection plans,axonométries,etc...

2- L'objet et ses représentations.

FIG 233 : Feuillet indiquant le contenu du cours d'Histoire des villes de Didier Joseph François. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL. Alors que l'enseignant traite de façon exhaustive l'histoire des villes, ce n'est pas le cas de Ricardo Porro qui n'évoque qu'un *corpus* relevant d'affinités électives. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.
FIG 234 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Claude Franck, Alain Pectine et Dominique Rouillard. Ils proposent d'étudier les différents modes analytiques depuis les ouvrages de Panofsky mais aussi de Wittkower, de Frampton et de Venturi. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

pour apprendre à regarder, à analyser, à décrire et à représenter, et ce à partir de fiches de lecture, celle de l'ouvrage *Architecture gothique et pensée scolastique* de Panofsky mais également celles de *L' Architecture de Michel-Ange* de James S. Ackerman, les ouvrages *L'art de construire chez les romains* et *Histoire de l'Architecture* d'Auguste Choisy, l'ouvrage *Architecture in the age of humanism*, de Wittkower, l'article *La maison de verre de Pierre Charreau et Bernard Bijvoet*[606] de Kenneth Frampton ou l'ouvrage *Complexity and Contradictions* de Robert Venturi. Ces ouvrages et textes embrassent une plus large période et permettent de mettre en lumière différentes théories et points de vue [FIG 234].

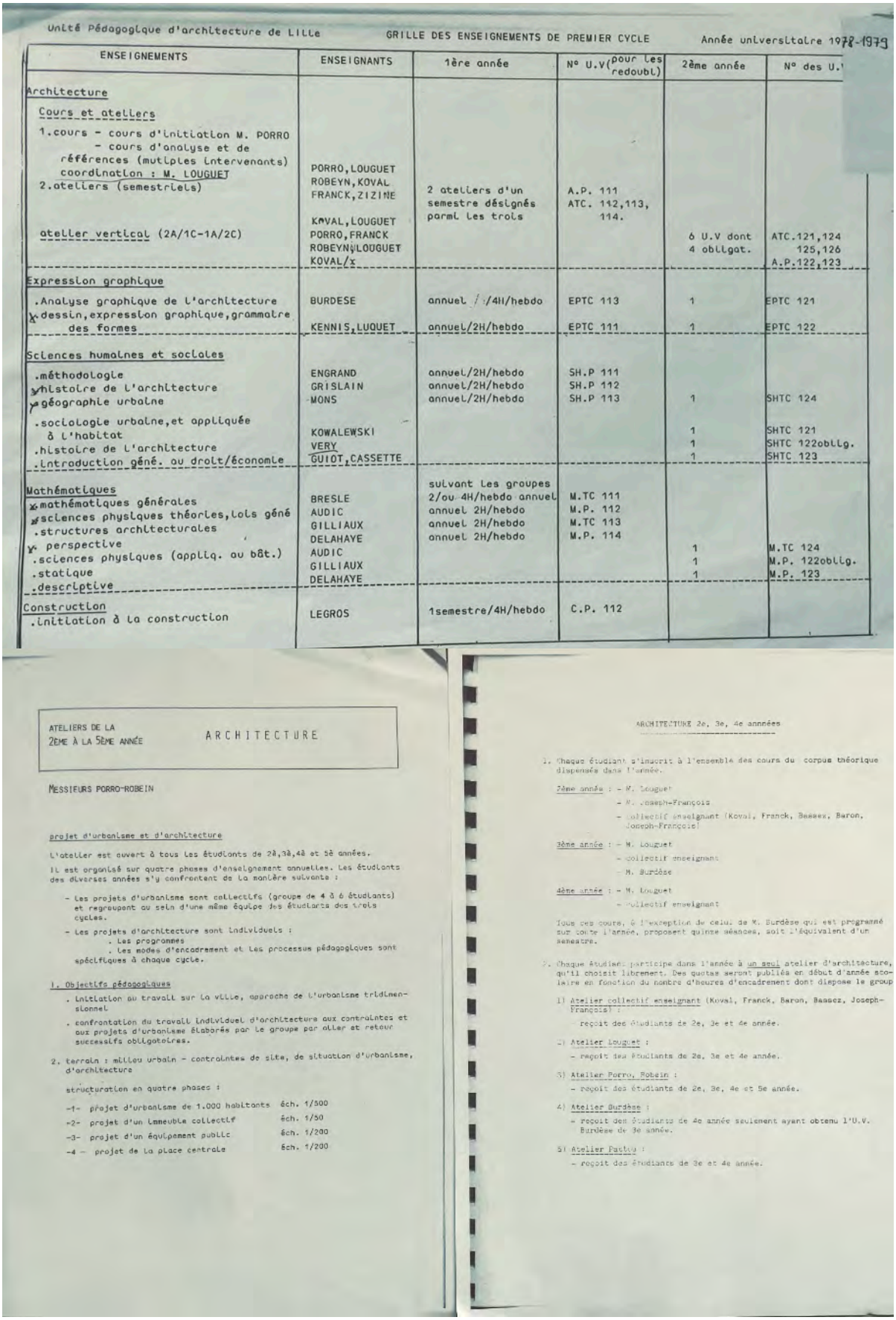
Ainsi, d'autres enseignements théoriques et méthodologiques viennent s'ajouter au cours d'Histoire et Théorie de Ricardo Porro dispensé dès 1976 et diversifier les approches. Les autres enseignants proposent un enseignement basé sur un *corpus* beaucoup plus large et sur l'analyse méthodologique à partir de textes d'auteurs différents y compris les auteurs postmodernes ce que ne fait pas Ricardo Porro. Il s'en tient à citer les ouvrages d'Erwin Panofsky et ceux de Wölfflin pour l'interprétation de l'architecture et à distiller sa théorie *Les cinq aspects du contenu* basée essentiellement sur l'interprétation du langage de l'architecture.

En juin 1984, une nouvelle réforme a lieu. Les études d'architecture sont organisées en deux cycles et non plus trois, le cycle du DEFA, cycle qui est un cycle d'orientation et de formation de base et le cycle du DPLG conduisant au diplôme. Cette réforme des études d'architecture se traduit par deux modifications fondamentales : l'existence d'un diplôme, le DEFA qui sanctionne le premier cycle de deux ans, l'organisation d'un cycle de diplôme, trois ans ramenant à cinq ans la durée de l'obtention du DPLG. Il s'agit d'obtenir un certain nombre de certificats dont le but est d'unifier les matières au sein d'une problématique et d'insister sur la mise en relation théorie et pratique ce qu'avait déjà mis en place Ricardo Porro depuis 1977. Comme l'avait déjà évoqué Henri Lefevre à propos de la théorie de Ricardo Porro lors des séminaires de 1968 et 1969, son approche théorique et phénoménologique de la conscience architecturale a le mérite d'exister à l'époque mais montre son insuffisance. L'appliquant au sein de l'école, sa théorie ouvre la porte à d'autres points de vue théoriques, analytiques et méthodologiques.

III.I.III.III Deux associations manquées : Porro/Louguet, Porro/ Robein

Petit à petit, cette période voit le projet revenir sur le devant de la scène à l'Unité Pédagogique d'Architecture de Villeneuve d'Ascq. Elle marque également la revendication de l'atelier vertical par Ricardo Porro. Diverses approches se développeront tout au long des années d'enseignement de Ricardo Porro à partir de 1977 jusqu'à la fin des années 1980 : la tendance postmoderniste de Philippe

606 *The Yale architectural journal,* 1969 puis dans *AMC* n°46-1978: Patrice Noviant republie un article écrit il y a dix ans de cela par Kenneth Frampton, à propos de la maison de verre de Pierre Chareau et Bernard Bijvoet, conçue à la fin des années 1930.



Unité Pédagogique d'architecture de Lille — GRILLE DES ENSEIGNEMENTS DE PREMIER CYCLE — Année universitaire 1978-1979

ENSEIGNEMENTS	ENSEIGNANTS	1ère année	N° U.V (pour les redoubl.)	2ème année	N° des U.V
Architecture					
Cours et ateliers					
1.cours - cours d'initiation M. PORRO - cours d'analyse et de références (multiples intervenants) coordination : M. LOUGUET	PORRO, LOUGUET ROBEYN, KOVAL FRANCK, ZIZINE	2 ateliers d'un semestre désignés parmi les trois	A.P. 111 ATC. 112,113, 114.		
2.ateliers (semestriels)					
atelier vertical (2A/1C-1A/2C)	KOVAL, LOUGUET PORRO, FRANCK ROBEYN, LOUGUET KOVAL/x			6 U.V dont 4 obligat.	ATC.121,124 125,126 A.P.122,123
Expression graphique					
.Analyse graphique de l'architecture	BURDESE	annuel / 4H/hebdo	EPTC 113	1	EPTC 121
.dessin, expression graphique, grammaire des formes	KENNIS, LUQUET	annuel/2H/hebdo	EPTC 111	1	EPTC 122
Sciences humaines et sociales					
.méthodologie	ENGRAND	annuel/2H/hebdo	SH.P 111		
.histoire de l'architecture	GRISLAIN	annuel/2H/hebdo	SH.P 112		
.géographie urbaine	MONS	annuel/2H/hebdo	SH.P 113	1	SHTC 124
.sociologie urbaine, et appliquée à l'habitat	KOWALEWSKI			1	SHTC 121
.histoire de l'architecture	VERY			1	SHTC 122oblig.
.introduction géné. au droit/économie	GUIOT, CASSETTE			1	SHTC 123
Mathématiques		suivant les groupes			
.mathématiques générales	BRESLE	2/ou 4H/hebdo annuel	M.TC 111		
.sciences physiques théories, lois géné	AUDIC	annuel 2H/hebdo	M.P. 112		
.structures architecturales	GILLIAUX	annuel 2H/hebdo	M.TC 113		
.perspective	DELAHAYE	annuel 2H/hebdo	M.P. 114		
.sciences physiques (applig. au bât.)	AUDIC			1	M.TC 124
.statique	GILLIAUX			1	M.P. 122oblig.
.descriptive	DELAHAYE			1	M.P. 123
Construction					
.initiation à la construction	LEGROS	1semestre/4H/hebdo	C.P. 112		

ATELIERS DE LA 2EME À LA 5EME ANNÉE — ARCHITECTURE

MESSIEURS PORRO-ROBEIN

projet d'urbanisme et d'architecture

L'atelier est ouvert à tous les étudiants de 2a, 3a, 4a et 5a années.

Il est organisé sur quatre phases d'enseignement annuelles. Les étudiants des diverses années s'y confrontent de la manière suivante :

- Les projets d'urbanisme sont collectifs (groupe de 4 à 6 étudiants) et regroupent au sein d'une même équipe des étudiants des trois cycles.
- Les projets d'architecture sont individuels :
  - . Les programmes
  - . Les modes d'encadrement et les processus pédagogiques sont spécifiques à chaque cycle.

1. Objectifs pédagogiques

. Initiation au travail sur la ville, approche de l'urbanisme tridimensionnel

. confrontation du travail individuel d'architecture aux contraintes et aux projets d'urbanisme élaborés par le groupe par aller et retour successifs obligatoires.

2. terrain : milieu urbain - contraintes de site, de situation d'urbanisme, d'architecture

structuration en quatre phases :

-1- projet d'urbanisme de 1.000 habitants éch. 1/500
-2- projet d'un immeuble collectif éch. 1/50
-3- projet d'un équipement public éch. 1/200
-4 - projet de la place centrale éch. 1/200

ARCHITECTURE 2e, 3e, 4e années

1. Chaque étudiant s'inscrit à l'ensemble des cours du corpus théorique dispensés dans l'année.

2ème année : - M. Louguet
- M. Joseph-François
- collectif enseignant (Koval, Franck, Basaez, Baron, Joseph-François)

3ème année : - M. Louguet
- collectif enseignant
- M. Burdèse

4ème année : - M. Louguet
- collectif enseignant

Tous ces cours, à l'exception de celui de M. Burdèse qui est programmé sur toute l'année, proposent quinze séances, soit l'équivalent d'un semestre.

2. Chaque étudiant participe dans l'année à un seul atelier d'architecture, qu'il choisit librement. Des quotas seront publiés en début d'année scolaire en fonction du nombre d'heures d'encadrement dont dispose le group

1) Atelier collectif enseignant (Koval, Franck, Baron, Basaez, Joseph-François) :
- reçoit des étudiants de 2e, 3e et 4e année.

2) Atelier Louguet :
- reçoit des étudiants de 2e, 3e et 4e année.

3) Atelier Porro, Robein :
- reçoit des étudiants de 2e, 3e, 4e et 5e année.

4) Atelier Burdèse :
- reçoit des étudiants de 4e année seulement ayant obtenu l'U.V. Burdèse de 3e année.

5) Atelier Pastoy :
- reçoit des étudiants de 3e et 4e année.

FIG 235 : En haut, le feuillet montre l'association de Porro et de Louguet en atelier de première année. 1978/1979. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL. FIG 236 : En bas, Contenu de l'atelier de Ricardo Porro et de Jean Robein. 1979/1980. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

du postmodernisme[607]. Durant l'année 1977-1978, Ricardo Porro poursuit en première année son cours magistral et théorique d'Initiation à l'Architecture et donne un atelier d'architecture et d'urbanisme dont le thème cette année là est local et commun aux autres enseignants, la ville de Villeneuve d'Ascq[608]. Jean-Claude Burdèse, Serge Koval, Philippe Louguet et Zizine initient les élèves à l'architecture en première et deuxième année. Au second cycle existe six ateliers, celui de Ricardo Porro en quatrième année ainsi que ceux de Burdèse, de Bassez et Legros, de Koval et Louguet et enfin de Verbiest. Au troisième cycle existe six ateliers, celui de Porro s'y ajoute afin de pouvoir suivre ses élèves du second cycle et ceux d'Eldin, De Alzua, Verbiest, Pattou et Flament.

L'année 1978 est marquée par une grève importante. Ricardo Porro, après avoir vécu la révolution cubaine et Mai 1968 a une attitude méprisante envers ceux qui font grève[609]. Didier Debarge

---

607 « La seconde tendance, c'est l'expressionnisme que l'on pouvait lire alors comme une branche du postmodernisme. Si l'on regarde des gens comme Portoghesi, on peut penser que l'expressionnisme est une tendance du postmodernisme. L'expressionnisme insistait sur une écriture poétique du projet ce qui était finalement plus séduisant. Voyez, c'est intéressant de voir que l'on passe d'un moment fonctionnaliste à un moment poétique. L'écriture poétique du projet, c'est quelque chose qui me semble plus séduisant. Pourquoi c'est quelque chose qui a été mis sur la table à ce moment-là? c'est que, en 1976, arrive à Lille un grand professeur, Ricardo Porro, un exilé cubain qui a enseigné à Strasbourg au côté de Gaetano Pesce. Il ne se plaît pas trop à Strasbourg et il est accueilli à Lille. Porro était une grande figure, un type assez débordant, très connu des milieux à l'époque. Son envie, c'était clairement de faire son école ». Entretien de Philippe Louguet mené par Véronique Patteuw dans le cadre du séminaire de Master sur l'enseignement de l'architecture en 2016 à l'ENSAPL. Retranscription par l'auteure de cette thèse.

608 « Quand on est arrivé au printemps 1977, les professeurs avaient loué un bus et ils nous avaient fait faire le tour de Villeneuve d'Ascq, c'était d'une tristesse…Le premier projet d'urbanisme que Ricardo nous a fait faire, c'était le terrain en face de l'école…t'as pas de contexte urbain, tu sais vraiment pas par quel bout prendre les choses…à part la route et le petit chemin, il n'y avait aucun élément structurant….un projet pour je ne sais plus combien de milliers d'habitants…c'était énorme… assez cauchemardesque…et tu avais tous les enseignants qui passaient les uns derrière les autres pour faire des commentaires sur ce que tu faisais…C'était un projet donné par tous les profs…y avait Ricardo qui m'a un peu sauvé la peau en disant que la façade arrière de mon logement était pas mal du tout mais mes logements collectifs étaient immondes (rires) et j'ai fait une petite maison des jeunes qui ressemblait à sa maison des jeunes de Vaduz… y avait Franck, y avait Jean Robein qui a fait son apparition vers la fin de l'année…J'avais fait copain un peu avec lui.. Avec Ricardo, j'avais un mal de chien… toutes les semaines, je changeais mon projet complètement…. ». Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure au Tome III.

609 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III.



FIG 237 : Exercice commun « La maison *Coilliot* de Guimard. Articles de Jean-Etienne Grislain, Claude Franck et Philippe Louguet et Patrice Noviant. Source: Dossier Lille, Patrice Noviant. Revue *AMC* N°47, décembre 1978, pp. 34-35.
FIG 238 : Planche contact montrant Ricardo Porro devant la Maison Coilliot et l'école en 1978. Source : Archives de Patrice Goulet. FIG 239: Une des réponses à l'exercice donné aux étudiants. Source: Archives de Yilmaz Kuymcu.

et Richard Klein y participent activement[610]. Dès la rentrée 1978, la réforme d'Ornano remet en place le *numerus clausus* qui est cependant condamné par les enseignants lui préférant un cycle d'orientation et d'initiation à l'architecture. Le *numérus clausus* ne serait que « la clé de voûte de la réforme, laquelle ne serait qu'un pion de l'échiquier mis en place pour « liquider » les enseignements supérieurs qui n'entreraient pas dans les normes d'une structure centralisée [611]». Philippe Louguet, en charge de la coordination de la première année et peu en accord avec le retour du *numerus clausus* intègre alors Ricardo Porro qui préconise davantage une première année de filtrage comme il l'avait déjà pensée en 1969 à l'occasion de la publication de son texte dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[612].

Les étudiants se voient désigner un binôme d'enseignants parmi les trois suivants : Porro/ Louguet, Robein/Koval, Franck/Zizine. L'atelier Porro/Louguet de première année ne perdure pas longtemps, même si tous deux s'entendent bien et travaillent sur le concours de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq avec Jean Robein et Jean-François Dechoux. Un des exercices communs donnés en 1979 aux trente étudiants de chaque groupe et choisi par Ricardo Porro ne plait pas à Philippe Louguet. Celui-ci lui apparaît élitiste et peu pertinent[613]. Louguet organise alors avec l'ensemble des enseignants du premier cycle y compris Porro un exercice basé sur la Maison Coilliot de Guimard en collaboration avec Étienne Grislain, enseignant d'Histoire [FIG 237,238,239]. Cet exercice pose la question de la tradition et de la modernité : « La ville peut se constituer d'une collection d'objets prétentieux, soumis à la nécessité de se distinguer de l'autre ». La Maison Coilliot postule que chaque façade puisse être individualisée tout en maintenant une unité de la rue. Guimard, est ignoré pendant longtemps des historiens de l'architecture tous focalisés sur l'architecture internationale. Le problème de la ville se résout ici dans sa définition, c'est-à-dire une accumulation, une juxtaposition ou une substitution d'objets. La Maison Coilliot se constitue comme métaphore de la ville moderne et s'entend comme modèle non reproductible. Ce qu'il faut comprendre de la Maison Coilliot, c'est son adaptation à la morphologie existante, sa limitation de l'emprise spatiale et le caractère ponctuel de l'opération. Au raffinement des détails, aux jeux des matériaux sont des manières de tenir un discours sur l'objet tout en lui faisant prendre un sens au point de vue urbain. Enfin, la maison Coilliot est la revendication du luxe

---

[610] Patrick Fidelle se souvient : « Durant l'année 1977-1978, il y a eu une grève qui a duré très longtemps à la fac, qui a duré des mois…il y avait même un bar parallèle qui s'appelait le boxon… Cette grève a duré tellement longtemps que le Ministère à la fin a dit « Écoutez, vous vous remettez au boulot ou on annule votre année »… Y avait Richard Klein et Didier Debarge dont le père est un politicien bien connu, qui dormait dans sa voiture car il était fâché avec lui …Ce sont eux qui démarrent la grève…Debarge et toute l'équipe, y avait un grand barbu qui venait parfois pieds nus et nous, élèves de Ricardo Porro, on continuait à bosser …on était les sales fachos, les briseurs de grève… C'était une année où j'avais un mal de chien avec Ricardo, il nous avait fait faire le projet de bibliothèque derrière la Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq. Je me souviens d'un copain qui avait fait une super maquette… À la fin de l'année, du fait de la grève, il y a eu un système de rattrapage »

[611] httpe://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEX000000337195/

[612]André Bloc, « Evolution ou révolution », L'Architecture d'Aujourd'hui, n°119. Paris, 1965.

[613]Voir à ce sujet l'entretien de Philippe Louguet mené par l'auteure au Tome III. L'exercice donné est l'aménagement de la propre chambre de l'étudiant. Pour Louguet, s'immiscer dans la gestion de l'espace intime de l'étudiant (si celui-ci existait d'ailleurs) pouvait être problématique.

comme service social. Pour Louguet et Franck, cet exercice est une expérience authentique de confrontation des espaces. La façade de cette maison s'inscrit dans la continuité de la rue et participe à la constitution de l'espace urbain. Cependant, elle pose d'autres questions, celle de la transformation de type ou encore celle de la transformation de l'échelle et définit sa modernité par sa grande dimension en façade et l'épaisseur de celle-ci.

Les projets des étudiants s'inscrivent dans cette problématique : la relation intérieur/extérieur, l'espace de la rue comme stricte définition. Le but de l'exercice n'est pas de proposer un nouvel objet mais d'exacerber la nature contradictoire de l'objet afin d'en révéler son urbanité. Les étudiants de Ricardo Porro se distinguent à l'occasion de cet exercice.

En deuxième année du cycle 1 et première année du cycle 2, Ricardo Porro et Claude Franck sont en charge d'un atelier vertical, Louguet et Koval, Robein et Louguet également. Tous ces ateliers sont verticaux mais seul celui de Ricardo Porro est ouvert aux étudiants de troisième cycle. Ce système n'est pas adopté par trois architectes, Bassez, Legros et Verbiest.

Durant l'année 1979-1980, Ricardo Porro donne toujours son cours d'Initiation à l'architecture en première année mais pas d'atelier, d'autres enseignants sont en charge d'un atelier semestriel comme le binôme Robein et Louguet, celui de Franck et Zizine et enfin celui de Kowal et Didier Joseph-François[614] nouvellement arrivé à l'UPA. En deuxième année, Didier Joseph François donne un cours d'Histoire des villes. Porro enseigne en atelier avec pour assistant Jean Robein. Bassez, Koval, Franck, Joseph-François sont également enseignants d'ateliers et forment un collectif d'architectes. Ce collectif réunit un groupe d'enseignants autour d'une vision partagée de l'architecture et de son enseignement. Ricardo Porro ne s'y joint pas. À côté de ce collectif existe outre l'atelier de Ricardo Porro accompagné de Jean Robein, celui de Philippe Louguet et celui de Jean Pattou. Ricardo Porro donne enfin un cours d'Histoire de l'Architecture en deuxième année du second cycle, celui de première année du second cycle étant dispensé par Jean-Étienne Grislain. Les entretiens menés par Patrice Goulet en 1978 alimentent les cours d'Histoire de Ricardo Porro dont le contenu est résumé pour la première fois dans les archives de l'école. Au troisième cycle existent six ateliers dont celui de Porro, Eldin, De Alzua, Verbiest, Legros et enfin celui de Jean Pattou. Il n'existe plus de cours d'Histoire de l'Architecture mais des séminaires de recherche.

En 1980, Ricardo Porro se retrouve seul sans l'assistance de Jean Robein qui part monter son propre atelier avec la ferme intention de pallier aux manques de celui de Porro. Ce dernier propose

---

614 Didier Joseph-François est architecte-urbaniste ; il a enseigné à l'École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, de 1980 à 2012, l'histoire des villes européennes en cycle de licence, puis en 1995 l'histoire architecturale et urbaine de la ville de Lille dans le cadre d'un cours optionnel du cycle de mastère, dédié à l'attention principale des étudiants étrangers invités à poursuivre leurs études à l'ENSAPL. Directeur du C.A.U.E. du Nord depuis sa création en 1980 jusqu'à ce qu'il se consacre pleinement à l'enseignement en 1995, professeur invité à l'École d'Architecture Saint-Luc de Gand, président de l'association de sauvegarde du patrimoine « Renaissance du Lille Ancien » de l'an 2000 à 2014, membre de la Commission Historique du Nord, il est aujourd'hui engagé dans la vie publique au sein du conseil municipal de Lille, adjoint au Maire, délégué à la qualité architecturale des projets urbains et de l'espace public.

Gérard Engrand de recruter Jean-Marie Choquelle, fraîchement diplômé, comme assistant[615]. Dès lors, Jean-Marie Choquelle prend la place de Jean Robein jusqu'à ce que Ricardo Porro prenne sa retraite en 1990.

III.I.III.IV La grève fatidique de 1989

De 1985 à 1990, Ricardo Porro est de moins en moins présent à l'école du fait de sa nouvelle reconnaissance en tant qu'architecte en France. Il vient en effet de gagner le concours du collège Elsa Triolet à Saint Denis. L'auteure de cette thèse reçoit les cours d'Initiation de l'Architecture en première année de 1986 à 1987 et d'Histoire des idées et de l'Architecture de deuxième année. Dès le mois de novembre 1986, Jean-Marie Choquelle prend le relais du cours. Durant toute cette période, la relation de Ricardo Porro avec le directeur Gérard Engrand se dégrade[616] ainsi que celle de ce dernier avec les autres enseignants. Tous deux quitteront d'ailleurs l'école quasiment au même moment et dans le contexte de la grève de 1989 [FIG 240]. Les écoles d'ingénieurs exercent une pression pour obtenir l'habilitation à former des maîtres d'oeuvre, ce que dénoncent les étudiants. À cela s'ajoute le manque de moyens de l'école. Les représentants des étudiants, mécontents des enseignements prodigués et du manque de budget obligent les enseignants à rédiger un dossier donnant des explications sur le contenu de leurs cours. Les enseignants, parfois mécontents du ton employé par cette demande répondent de façon plus ou moins précise. C'est le cas de Ricardo Porro qui explique le déroulement de l'année, le thème sur lequel il travaille et la façon dont les étudiants sont évalués. Cependant, les élèves de l'atelier ne font pas grève[617]. C'est de toute façon l'heure de la retraite d'enseignant pour Ricardo Porro puisqu'il approche de ses soixante-cinq ans.

Ainsi, l'environnement spatial, institutionnel et relationnel influe de manière forte sur l'enseignement de Ricardo Porro tant dans sa volonté de créer « une école dans l'école » à Lille en montrant sa ferme intention de ne pas travailler en collaboration avec des enseignants d'autres disciplines à l'exception de ceux qui peuvent lui apporter comme Paul Bossard en construction, tant dans son autre volonté de « faire école » en se portant garant de la bonne parole théorique architecturale. Les différents ministères auxquels a appartenu l'école d'architecture de Lille comme celui de la culture ou du logement ont conscience des difficultés d'intégration de l'enseignant à qui on ne

---

615 Ce sera au détriment de son ancien étudiant de l'École Spéciale Guy Rumé qui postule également mais du fait d'un différent au sujet d'un projet extérieur à l'école, Ricardo Porro ne souhaite pas qu'il devienne son assistant et l'en dissuade. Voir à ce sujet l'entretien de Guy Rumé mené par l'auteure au Tome III.

616 Voir l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

617 Sébastien Gauchet se souvient que Ricardo Porro avait affiché sur un grand panneau les principes de l'école idéale d'architecture, ces principes qu'il avait défendus en 1969 à l'occasion de la réflexion qu'il avait eue quand il enseignait à UP3. voir à ce sujet l'entretien de Sébastien Gauchet mené par l'auteure au Tome III.



ENSEIGNEMENT

L'école « d'archi » occupée : les étudiants dénoncent son fonctionnement

Des slogans qui ont maquillé les murs dans la nuit de jeudi à vendredi.

Régulièrement depuis trois ans, l'école d'architecture du Nord connaît des sautes d'humeur. Le mouvement de protestation démarré voilà une dizaine de jours a cependant pris, depuis la fin de semaine dernière, une ampleur que l'on n'avait jamais connue. Barbouillée de slogans après la réunion du conseil d'administration de jeudi dernier, l'unité d'architecture du centre ville ne fonctionne plus depuis lundi matin. Les étudiants ont décidé de boycotter les cours puis d'occuper les locaux.

Même si le malaise semble plus profond, tout a démarré vendredi 10 mars d'une réunion sur un projet de filière école d'architecture/école d'ingénieurs I.D.N. Sans entrer dans les détails, il faut savoir que le métier d'architecte, dans les directives européennes, est remplacé par celui de maître d'œuvre. Pour l'heure, il n'existe que trois pays de la C.E.E., l'Espagne, la Belgique et la France, où cette qualification est réservée aux seuls architectes.

« Aujourd'hui en France, les écoles d'ingénieurs exercent une forte pression pour obtenir l'habilitation à former des maîtres d'œuvre, explique le directeur de l'école villeneuvoise, M. Engrand. **Nous, nous avons voulu nous battre pour nous associer avec les meilleures écoles d'ingénieurs. Nous étions mandatés par le précédent conseil d'administration pour approcher l'I.D.N. Cette école possède une section génie civil et pourrait très bien demander l'habilitation de maître d'œuvre. Or elle accepterait d'y renoncer pour que quatre à six élèves puissent se former chaque année chez nous. Cela pourrait aussi permettre de déboucher sur une structure de recherche commune... En fait, je crois surtout que le conflit actuel traduit le terrible complexe des écoles d'architecture par rapport à celles d'ingénieurs : les seuls frais de scolarité de l'I.D.N. sont déjà supérieurs à mon budget global... »**

« En grève » et occupée depuis lundi matin.

Un cahier de doléances

Pas d'accord, disent en substance les élèves « d'ar-

nées, et bien souvent six, d'études spécifiques pour obtenir le diplôme D.P.L.G., les élèves d'ingénieurs sortis d'I.D.N. pourront obtenir le même en passant une année de plus ici... »

Au-delà de cette question que sous-tend l'ouverture des frontières européennes fin 92, les étudiants protestataires mettent en cause le fonctionnement global de l'unité installée à Villeneuve-d'Ascq. Multipliant les exemples, ils s'étonnent que certains enseignements n'existent que sur la plaquette remise au ministère de la Culture, notamment celui de l'anglais, matière pourtant essentielle. Allant jusqu'à mettre en cause la direction, ils jugent que l'école ronronne et que son image de marque se dégrade. Travaillant depuis lundi en commissions suivies de précédées d'assemblée générale, ils préparent un document qui comprend, entre autres, des propositions sur les locaux, la réglementation, le contrôle des connaissances, le statut des enseignants... comme sur le nettoyage des graffitis de la semaine précédente. Cette plaquette sera remise vendredi à la direction de l'architecture au ministère de la Culture. Les étudiants qui disent ne pas vouloir en rester là prévoient de poursuivre leur occupation pendant les vacances.

FIG 240 : Article de *La Voix du Nord,* 1989, date précise inconnue. Les étudiants dénoncent le manque de moyens de l'école ainsi que la future possibilité des élèves ingénieurs de devenir architectes. Source : Archives de l'auteure.

dicte pas de loi et qui déclare ouvertement son indépendance même s'il parvient à rester quinze années à Lille. Réfractaire aux différentes grèves qui ont eu lieu dans l'école, aux associations, aux enseignements théoriques analytiques qui permettent une architecture contextuelle, lisible et ancrée, il ne fait pas corps avec les autres enseignants et contribue à mettre à l'écart son atelier. Enfin, il existe de fortes contradictions entre la forme de son discours qui semble s'adapter aux nouveaux enjeux de l'enseignement (théorie articulée à la pratique, lien entre histoire et théorie, participation à des concours) et son application pratique qui donne lieu davantage à la fabrication de projets utopiques critiques qu'à un ancrage de l'atelier dans le réel ce qui induit différentes formes de réceptions de son enseignement par les étudiants.

III.II Les différentes formes de la réception de l'enseignement de Ricardo Porro

III.II.I Compréhension et mémorisation des savoirs

Dans des disciplines créatives comme l'architecture et l'urbanisme où l'étudiant doit s'approprier à la fois des références culturelles, des principes techniques et des approches sensibles, l'articulation entre compréhension et mémorisation des savoirs est essentielle afin de développer une pratique réfléchie et inventive. Dans un atelier de conception tel que celui de Ricardo Porro, où celui-ci présente d'une part la problématique d'une architecture parlante depuis sa théorie L*es cinq aspects du contenu* et d'autre part celle qui est liée à l'intégration d'une unité de voisinage, de logements et d'équipements collectifs dans un site urbain depuis une grille pré-établie, l'étudiant doit en comprendre les principes fondamentaux et en mémoriser les critères.

C'est seulement quand l'étudiant a acquis cette compréhension qu'il peut mémoriser des concepts et des références spécifiques. L'étudiant peut ensuite relier ces savoirs à son projet personnel, les mettre en oeuvre de manière créative et adapter ses choix au contexte spécifique qu'il vient d'étudier. Alors que cet enseignement devrait également reposer sur la compréhension des contraintes environnementales, d'orientation, de matériaux et sur la manière dont l'architecture peut se fondre dans le paysage tout en respectant des critères esthétiques et techniques, que la réflexion sur l'impact émotionnel des éléments naturels mais aussi leur connaissance théorique font partie des savoirs abordés dans un atelier, Ricardo Porro laisse les étudiants sur leur faim quant à cette compréhension puisqu'il ne fixe au départ que des contraintes culturelles pour la conception des projets ou celle du respect d'une grille d'équipements.

La pédagogie que Ricardo Porro avait appliquée à la Havane n'est pas réintégrée à Lille, l'atelier étant basé essentiellement sur la métaphore, la représentation d'images à la manière d'un artiste peintre ou d'un écrivain. La compréhension des enjeux du site qui n'est pas liée uniquement à une tradition culturelle, couplée à la mémorisation des techniques appropriées permettrait pourtant aux étudiants de créer un projet cohérent et réfléchi tout en assurant une réflexion autonome et une créativité structurée.



PAUL BOSSARD

n'y a que du vide. Alors qu'autrefois il y avait du travail, de la sculpture, de la matière, etc...".
Dans mon travail actuel je suis un peu obsédé par ces questions-là, qui consistent à ne faire que des dessins construits. Quatre-vingt-quinze pour cent de l'architecture française, aujourd'hui, c'est du dessin réalisé. Réalisé c'est beaucoup dire, parce que le mot réel, si on considère la durée, est presque de trop. C'est du papier peint en styles divers...
Les Bleuets, eh bien ce n'est pas du papier peint, c'est clair, c'est même costaud, ça a une épaisseur, pas seulement à cause de la dimension des pièces. C'est l'épaisseur d'une matière pensée, d'une architecture qui avait encore ambition de construire. En 1960 on était dans la première vague des grands ensembles. Les Bleuets, c'est une cité qui est presque un grand ensemble. A cette époque les architectes avaient encore un rôle dans l'organisation de la production. Quand Le Corbusier a construit Marseille, il a beaucoup travaillé sur cette question de l'utilisation d'une main d'oeuvre qui n'était pas encore à l'époque organisée au sein des grandes entreprises. C'est de là en particulier qu'est venue l'expression brutaliste. Il n'y avait donc pas de grandes entreprises, mais plutôt une flopée de petits entrepreneurs. Certains des compagnons étaient qualifiés, d'autres moins. L'architecte avait donc un rôle à jouer dans l'organisation de l'entreprise. Il avait un rapport personnel avec les gens qui travaillaient, beaucoup plus étroit, plus fort, plus intéressant, donnant lieu à l'émergence d'idées impensables aujourd'hui quand on a affaire à un représentant commercial de chez Bouygues, ou équivalents...
A cette époque certains se sont contentés d'obéir aux impératifs des modes de production qui étaient : "Construisez-moi quatre-mille logements en un an!" D'autres architectes ont réagi contre ça assez héroïquement et Paul a été certainement l'un des principaux de ceux-là. En ce sens il a d'ailleurs fasciné sa génération. Je me souviens que des gens comme Chemetov ou Deroche allaient en délégation voir d'abord les maisons Jaoul en construction, et immédiatement après les Bleuets. C'était le chantier qu'on allait voir. (...) Pendant la projection, je demandais ce qu'était la fonction de l'une de ces pièces préfabriquées assez complexes. Paul m'expliquait que c'était à la fois la gaine de chauffage, l'élément sur lequel vient se poser la façade et qui reçoit le panneau. Les Bleuets étaient une oeuvre de grand assemblage avec une volonté de maîtriser à la fois la construction et le processus technique de mise en oeuvre.
J'ai connu Paul bien longtemps après ça, une douzaine années après les Bleuets. Le temps avait un peu changé. Les années soixante avaient passé là-dessus. Les grands ensembles étaient tombés sous le feu de la critique, l'architecture moderne aussi. Nous avions été formés à d'autres préoccupations

CRETEIL.
Les bleuets.
Prolongements ouverts.

10

MINISTÈRE DE L'URBANISME, DU LOGEMENT ET DES TRANSPORTS
ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE LILLE
Service Documentation

Par amitié pour Paul
Introduction par Claude Franck

Quand on m'a demandé d'organiser un hommage à Paul Bossard, j'ai immédiatement accepté, non seulement par amitié pour Paul, mais aussi pour rompre un peu avec le vacarme de la grande foire architecturale.

Mon projet est un peu ambitieux puisque c'est pour moi l'occasion de commencer un travail autour des archives de Paul, de commencer la publication de son cours de construction, de lancer la base d'une exposition de son oeuvre, pour en révéler à la fois la modernité, la rigueur et l'intelligence. Je voudrais remercier particulièrement Bernard Welcomme, qui a compris tout l'intérêt du travail de Paul et en même temps l'intérêt de la diffusion de ce travail qui m'a beaucoup aidé dans cette aventure.
Cette école, notre école, ton école est venue, ici, te rendre hommage. Et comme je connais ton formalisme, Paul, ton goût pour les honneurs, le cinquante des salons et les décorations, ton penchant pour les habits empesés et les cravates bien mises, c'est pour toutes ces raisons que j'ai tenu à ce que cet événement soit une fête, et non pas un jubilé.
J'ai tenu à y associer des êtres qui te sont proches par la pensée et par le travail et qui, pour reprendre tes propres termes, sont aussi proches dans leurs attitudes : Bernard Huet, Laurent Israël, Christian Devillers, qui ont vécu sous ta fougue et ta tutelle. Il y a des absents : Henri Gaudin, Christian Gimonet, Paul Chemetov, et Benjamin Kaplan qui a été ton témoin et ton premier maître d'ouvrage, qui a dû subir l'assaut de tes inénarrables gueulantes.
J'ai pensé avec le fruit du hasard qu'il serait intéressant de reprendre un petit travail que Cédric, ton fils, a monté sur ce qui a été ton premier boulot indépendant, par lequel tu as été connu et reconnu, qui est "les Bleuets" de Créteil. Le plus simple serait maintenant de visionner ce petit montage qui a été réalisé à partir de films de l'époque et que tu vas peut-être découvrir avec nous. Voilà.

L'oeuvre de Bossard, ou la chair de l'architecture
Une communication de Christian Devillers

Il m'arrive de temps en temps de construire des logements Hlm. Je vois avec consternation qu'on nous impose des voiles non plus de douze, non plus de seize, mais de vingt cm maintenant ; à cause d'un règlement sur lequel il y a un truc qui s'appelle du R.P.E., revêtement plastique épais : et là dedans on met de l'isolant thermique. Et ça devient la chair de l'architecture.
Chemetov disait à ce sujet : "Entre les traits de la photocopieuse ou les traits de l'ordinateur, dans l'architecture d'aujourd'hui, il

9

FIG 241 : Article présentant l'hommage rendu à Paul Bossard à l'occasion de son départ en retraite de l'école d'architecture de Lille. Source : Revue *L'Annuel* n° 1, p. 9-10.

C'est cette interaction entre compréhension et mémorisation des savoirs qui forge un futur architecte capable de répondre à des défis réels tout en apportant sa propre vision. Or, certains contenus d'apprentissages font défaut dans l'atelier de Ricardo Porro. Les étudiants tentent de pallier les manques au niveau des techniques de construction ou des contraintes des matériaux dans les autres ateliers comme celui de Jean Robein ou encore dans le cours de construction de Paul Bossard[618].

Si les connaissances artistiques, littéraires sont assimilées par la plupart des étudiants et si la maîtrise de l'interprétation de l'architecture est acquise, cet enseignement ne repose sur aucune base technique, matérielle et environnementale solide. Il est basé sur un enseignement de résistance qui valorise la liberté créative et l'émotion tout en interrogeant les fondements culturels des formes architecturales, sur la remise en cause du modernisme[619] – dès les années cinquante pour Ricardo Porro –, sur une architecture métaphorique, parlante, sur l'importance du geste poétique, sur la subjectivité du créateur en opposition à l'architecture objectivée par les normes. En sus de ne pas aborder l'étude des typologies de l'habitat, il ne développe pas non plus la conscience environnementale, ni la participation des usagers ni l'écologie même si pour Ricardo Porro le fait de rendre la ville piétonnière et la séparation des flux suffisent à contribuer à l'écologie.

III.II.II Appropriation critique et personnelle

L'appropriation critique et personnelle d'un enseignement par les étudiants va au delà de la simple assimilation des connaissances. Elle implique une interaction profonde avec les savoirs, un questionnement constant et une capacité à se réapproprier ce qui est appris en fonction de ses propres valeurs, de ses expériences et de ses objectifs. Cette appropriation engage l'étudiant dans une démarche active où il devient acteur de sa propre formation.

La critique joue un rôle fondamental dans cette démarche. Un étudiant qui ne se contente pas de répéter ce qu'il apprend mais met en doute, interroge et confronte les idées reçues développe une pensée autonome. Cela permet de remettre en question des pratiques dominantes et d'apporter une vision nouvelle. Ainsi, l'étudiant analyse les choix architecturaux à travers le prisme de son époque, de ses convictions personnelles et de ses influences culturelles.

Or, dans l'atelier de Ricardo Porro, il faut une certaine maturité pour montrer rapidement une appropriation critique tant le maître persuade les étudiants que sa parole est vraie et que ses références sont les seules qui méritent toute l'attention nécessaire à un projet. Le plus souvent conformes aux idées du maître, les projets remettent en question la pensée d'Aldo Rossi, notamment celle qui concerne l'analyse de la typologie architecturale dont découlent des formes rationnelles et trop simples au goût de

---

[618] Voir à ce sujet l'entretien de Yilmaz Kuymku mené par l'auteur au Tome III.

[619] Ricardo Porro ne remet pas en cause la table rase si cela lui paraît nécessaire.

Ricardo Porro, sans que dans l'atelier les étudiants ne prennent la mesure ni n'analysent les textes de l'architecte de *La tendenza*, encore moins ses oeuvres.

De fait, de nombreux étudiants sont aveuglés et suivent les conseils, les critiques et l'autorité de Ricardo Porro. Ce dévouement à l'égard de leur maître est dans un premier temps quasiment total. Ils reproduisent par mimétisme les codes du maître. Ce modèle d'enseignement est élitiste et davantage orienté vers la recherche de formes complexes entendues a priori comme davantage poétiques et comme critique de l'urbanisme fonctionnalisme. Même s'il y a discussion autour des projets, c'est le maître qui a toujours le dernier mot. Cependant, petit à petit, certains entrent en conflit, rejettent l'enseignement jusqu'à s'inscrire dans un autre atelier, souvent celui de Jean Robein ou celui de Philippe Louguet, plus ouvert voire celui de Pierre Eldin[620].

III.II.III Rejet, résistance ou transformation du contenu reçu

La réception de l'enseignement de Ricardo Porro n'est pas toujours linéaire ni toujours positive. Il arrive que l'étudiant manifeste une résistance face au savoir transmis, voire un rejet partiel ou total de certains contenus. Cette attitude naît d'un désaccord idéologique, d'un décalage entre l'enseignement et les aspirations personnelles de l'étudiant ou encore d'une remise en cause de la légitimité ou de l'actualité de ce qui est enseigné dans l'atelier.

Le rejet peut être frontal, notamment lorsqu'un étudiant considère que certains savoirs ne correspondent plus aux besoins contemporains ou heurtent ses propres convictions. Un étudiant formé selon des modèles expressionnistes peut refuser cette approche au profit d'une approche plus moderniste au sens strict ou à celui d'un retour à l'histoire plus local, plus sensible aux traditions vernaculaires et aux typologies de l'habitat.

Dans certains cas, l'étudiant montre une résistance, plus subtile, qui se manifeste par un questionnement, un doute ou un recul critique sans pour autant nier entièrement la valeur de l'enseignement reçu. Celle-ci peut être très féconde et pousser l'étudiant à s'interroger, à confronter différentes sources de savoir et à construire un rapport plus personnel et plus nuancé aux connaissances.

Dans de nombreux cas, cette tension entre acceptation et rejet aboutit à une transformation du contenu reçu. L'étudiant ne se contente pas de suivre ou de refuser : il s'approprie le savoir le modifie, l'enrichit de ses propres expériences et l'adapte aux problématiques contemporaines ou à ses aspirations créatives. Ce sont les étudiants, capables de transformer ce qu'ils reçoivent qui deviennent des acteurs du renouvellement d'une pratique. Loin d'être un échec, la résistance et le rejet peuvent pour certains devenir un moteur puissant d'engagement personnel.

---

620 Pierre Eldin (1931-2023) formé aux Beaux-Arts dans l'atelier de Pierre Vivien « s'est engagé très tôt dans le bio-climatisme et le numérique et était partisan d'une forme de rationalisme constructif et pourfendeur du superfétatoire », Didier Debarge, Hommage, ENSAPL, 2023. https://www.lille.archi.fr/2023/05/09/hommage-a-pierre-eldin/

III. III Les effets de la réception sur le parcours personnel de l'élève

III.III. I La construction d'une pensée autonome?

La construction d'une pensée autonome est l'un des aboutissements essentiels de la réception d'un enseignement réussi. Elle ne consiste pas simplement à répéter ou à appliquer mécaniquement ce qui a été appris mais à s'approprier les savoirs pour développer une réflexion critique, personnelle et libre. L'étudiant construit sa propre manière de comprendre le monde, en sélectionnant, réinterprétant et réorganisant les éléments transmis par les enseignants.

Ce processus exige plusieurs qualités, la capacité à analyser les discours, à confronter différentes perspectives, à mettre en doute ce qui semble établi, mais aussi à élaborer des idées nouvelles en s'appuyant sur l'expérience acquise. L'autonomie intellectuelle repose donc sur un équilibre entre fidélité aux enseignements de Ricardo Porro et liberté d'en dépasser les limites.

Dans les autres ateliers, celui de Philippe Louguet par exemple, la pensée autonome est nettement valorisée. L'étudiant est invité à dépasser les modèles traditionnels pour inventer des formes nouvelles adaptées aux enjeux contemporains. Depuis l'étude de différents styles architecturaux, l'étudiant peut choisir d'intégrer certains principes tout en en rejetant d'autres afin de concevoir un projet qui lui est propre, porteur de son regard sur la société pour la questionner et la renouveler. Ricardo Porro lui-même s'est construit une pensée autonome depuis les Modernes, Gropius, Mies, Le Corbusier jusqu'à l'architecture organique. Il a d'abord reproduit les principes modernes à l'occasion de la construction de ses villas privées à La Havane, puis a entamé un questionnement et une résistance pour enfin explorer la relation organique entre le bâtiment et son site. Les canons modernistes, trop rectilignes à son goût, à quelques exceptions près, n'ont plus satisfaits sa sensibilité. Enfin, il a acquis son style propre, pour lui un idéal architectural néo-baroque qu'il a développé à Cuba puis en France. Le propre parcours de leur maître montre la tension entre fidélité et rejet et combien il peut être fécond. Porro n'a jamais renié l'enseignement des C.I.A.M mais a su critiquer certains de ses postulats pour se forger une pensée architecturale autonome. C'est heureusement le cas pour certains de ses étudiants qui ont su avoir un recul critique de l'enseignement qu'ils ont reçu, notamment après leur diplôme quand ils ont été confronté au réel.

Le cas de Renée Bacqueville est représentatif d'appropriation critique et personnelle d'un enseignement. Elle est l'une des premières femmes à être entrée dans l'atelier en 1977. Ricardo Porro lui apprend à construire « un cadre poétique à l'action de l'homme [621]», « des palais comme logements sociaux à partir de trames de 12m2 », mais surtout à « pousser loin les limites créatives».

Cependant, même si travailler de manière collective en atelier vertical lui semble formateur, « le fait de dégager l'espace et de construire un nouvel urbanisme » lui montre que Ricardo Porro « ne se

[621] Voir à ce sujet l'entretien de Renée Bacqueville mené par l'auteur de cette thèse. Les citations suivantes sont issues du même entretien. Les citations suivantes sont issues de la même source.



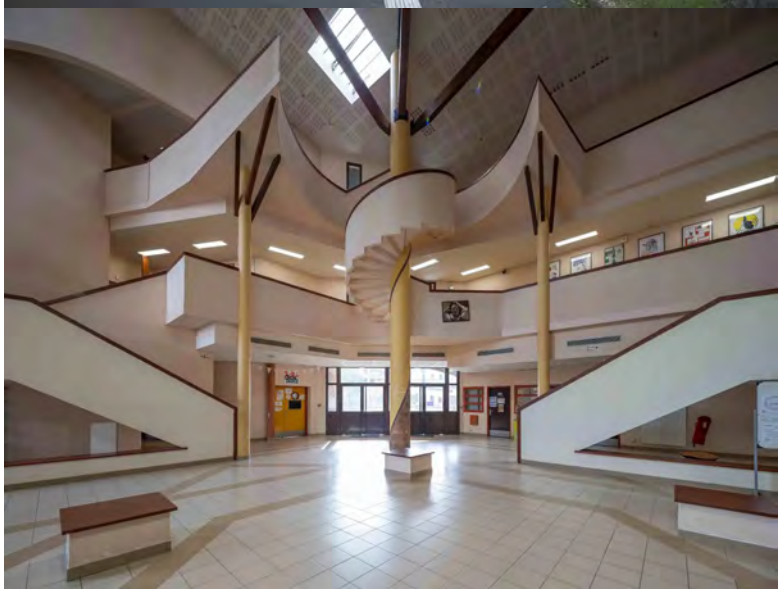


FIG 242 : Collège Camille Claudel de Villepinte - Véronique Lours ; Vue sur l'entrée . Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis

FIG 243 : Vue sur le hall et la distribution. Véronique Lours. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis. https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/spip.php?page=document&id_document=28922

frotte pas à la réalité » alors que les autres ateliers sont basés sur « une réalité plus classique » et sur le respect du concept du « déjà-là » qui englobe le site physique, le bâti existant, les usages et les pratiques en plus du contexte immatériel, contexte qui est la priorité de Ricardo Porro. Elle quitte alors l'atelier pour entrer dans celui de Pierre Eldin. À l'occasion de son diplôme – un travail urbain aux limites d'Arras – , elle souhaite que Ricardo Porro et Pierre Eldin la suivent. Ricardo Porro refuse. Pierre Eldin lui demande de travailler avec les outils numériques qu'elle ne maîtrise pas. Il lui laisse alors le champ libre. Elle aura suite au diplôme une opportunité d'emploi dans le public pour le GEP, groupe d'urbanisme et d'habitat du Ministère de l'équipement où elle fera toute sa carrière. Régis Leclercq, directeur de l'école d'architecture de Lille et Philippe Louguet qui avait été membre de jury à l'occasion de son diplôme lui demandent par la suite de développer un enseignement qui n'était jusque là pas assuré, c'est-à-dire d'organiser une réflexion sur le processus de programmation, de consultation urbaine et architecturale, tâche qu'elle avait développé à Douai lorsqu'elle avait accompagné la ville sur ses différents programmes d'aménagements. Son travail d'architecte reconnu en amont, elle crée un atelier pour les quatrièmes années qui porte sur l'aide au choix du concepteur et un séminaire exploratoire avec l'enseignant Jean-Jacques de Alzua[622] qui donne un cours en parallèle. Avec Dominique Mons, elle anime un séminaire de recherche sur les villes et les territoires en mutation, les réflexions urbaines en appui aux collectivités et l'assistance à la maitrise d'ouvrage.

Ainsi, le fait d'avoir déjà travaillé avec Ricardo Porro sur une étude d'urbanisme pour la ville de Douai en atelier vertical a permis à Renée Bacqueville d'avoir des opportunités d'emplois dans le domaine de l'urbanisme. D'autre part, elle a su profiter des compétences d'autres professeurs ce qui lui a permis de construire sa propre identité d'architecte.

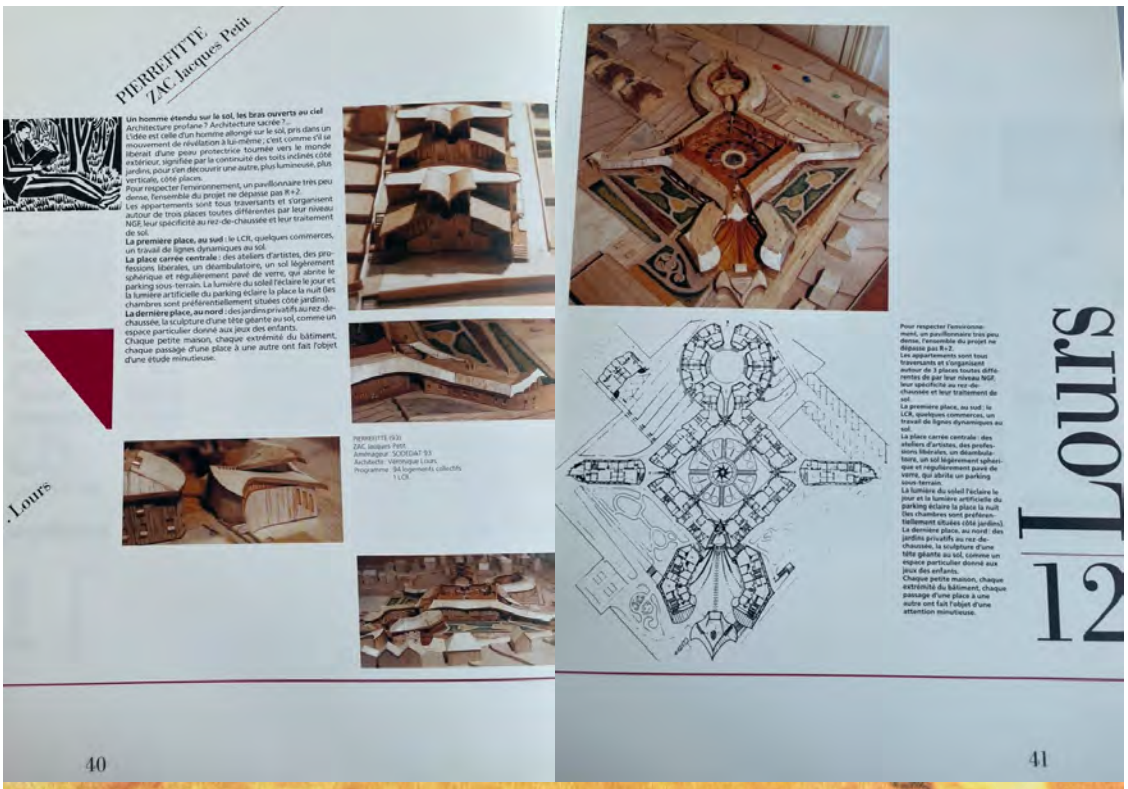
Quant à Véronique Lours qui est l'une des dernières étudiantes de Ricardo Porro puisqu'elle obtient son diplôme en 1991 [FIG 244,245], elle a pour particularité d'avoir été l'élève d'Edith Girard « qui n'avait pas la vision romantique de Ricardo Porro [623]» avant d'être celle du maître cubain. Cependant, dans un premier temps, elle semble copier son maître. Elle considère que pour Porro, le bâtiment à produire est vivant et que ce qui le caractérise est l'émotion[624]. Véronique Lours souligne l'exigence de Ricardo Porro et l'oedipe qui pouvait se créer en atelier. C'était le cas selon elle pour Patrick Fidelle. Pour l'ancienne étudiante, Ricardo Porro était une diva, avait une puissance physique, une grande érudition et sa propre vision du monde. Elle se souvient du fait que le dessous de l'escalier

---

[622] Jean-Jacques de Alzua (1932-2020) a participé à la création de la ville nouvelle de Lille Est, Villeneuve d'Ascq et du quartier Triolo.

[623] Voir à ce sujet l'entretien de Véronique Lours mené par l'auteure de cette thèse au Tome III. Les citations suivantes sont issues du même entretien.

[624] « Chaque espace en est porteur. Quand tu la traduis, il y a un phénomène, l'émotion arrive dans tes mains, tes mains font la forme. Alors que Ciriani prenait ton feutre, Porro prenait la terre glaise ou faisait un gribouillis. C'était une transmission énergétique. Dans chaque bâtiment, tu as le souffle, tu as la vie…Le Corbusier fait des machines…Ricardo est un être spirituel, il est romantique… Sa spiritualité vient du romantisme allemand, de la face noire du monde, il faut voir le retable d'Issenheim… ». Voir à ce sujet l'entretien de Véronique Lours mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.



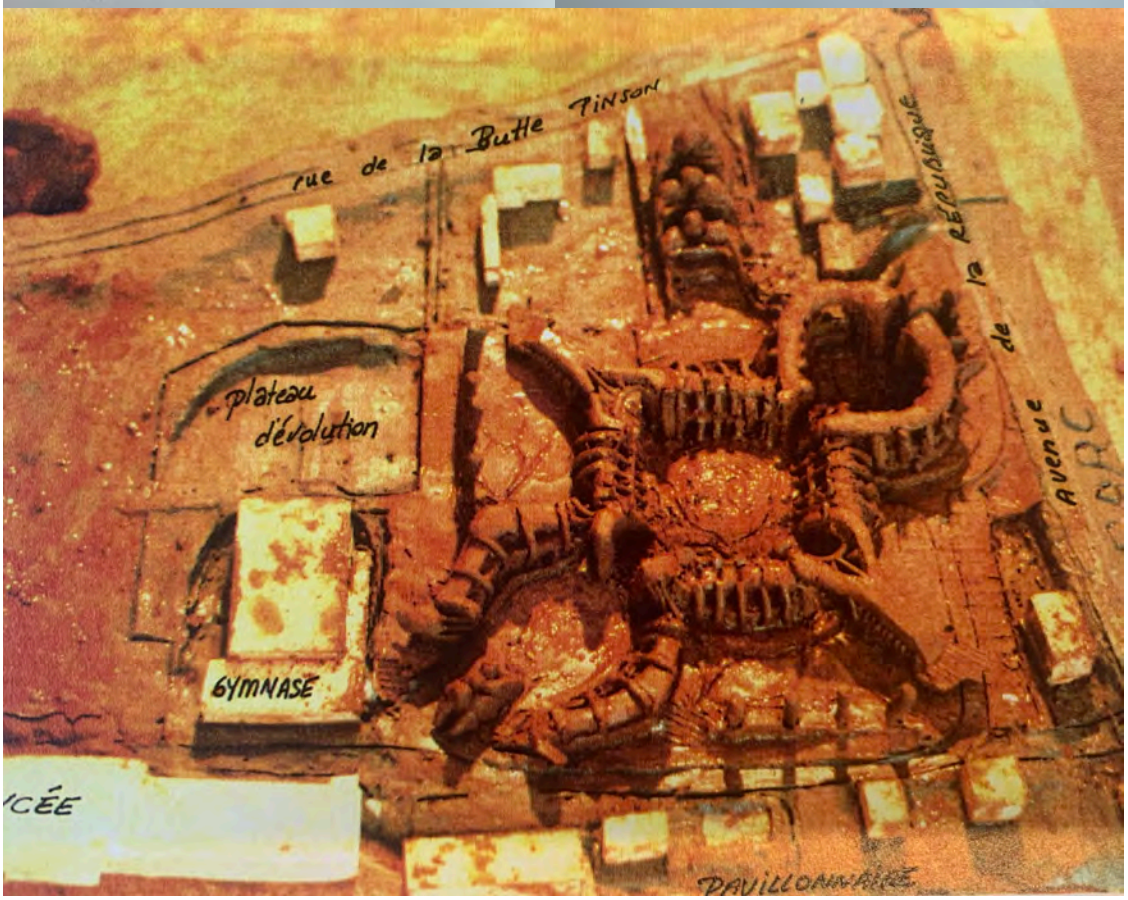


FIG 244 : Projets de logements. ZAC Jacques Petit. La référence au maître est indéniable. La forme urbaine reprend ici les éléments qu'avait conçus Ricardo Porro pour son projet de village de vacances à Vela Luka en Yougoslavie au début des années soixante dix. . Source : *Vingt architectes pour la Plaine*; Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, 1990, pp. 40-41. FIG 245 : Maquette d'étude en terre glaise pour le Diplôme de Véronique Lours. ZAC Jacques Petit. Source : Seine Saint Denis, Cent logements sociaux à Pierrefitte, diplôme de Véronique Lours, 1990.

faisait office de confessionnal, qu'il y faisait un point avec l'étudiant, qu'il était très théâtral : « Entrer en architecture avec Porro, c' était un acte de foi, il fallait avoir la conviction qu'on était investi d'une mission ». Le maître cherchait quelqu'un à qui transmettre, un successeur. Pour Lours, Ricardo Porro était un *Stalker*. Comparant son enseignement avec l'enseignement de'Henri Ciriani et Edith Girard, elle déclare :

> Avec eux, on devenait de bons archi, point. Ciriani était un gars bien, il montrait de l'humilité et du respect. L'atelier de Porro développait beaucoup l'ego, le souffle, le sens… Il fallait lire et comprendre ce que tu lisais, écouter la musique, l'opéra. Comprendre l'histoire du monde… Il aimait l'hypersensibilité de ses étudiants, leurs tourments intérieurs. Il transmutait leur spleen en une manifestation artistique[625].

Pour Lours, Ciriani et Girard avait une connaissance de l'architecture corbuséenne alors que chez Ricardo Porro, elle était wrightienne : « Ciriani et Girard ne pouvaient pas enseigner quelque chose qu'ils ne comprenaient pas. Une toiture en pente, comment vous faites? Des logements sociaux, c'était pas possible si c'était du luxe ». Lours se souvient du fait que « Porro était contre les promoteurs, les cages à esclaves, persuadé qu'il est possible de servir le collectif d'une autre manière ». Après le diplôme, elle construit le collège Camille Claudel de Villepinte [FIG 242,243] dont le hall renvoie sans aucun doute au projet de son maître, le centre d'art de Vaduz, des logements sociaux à Villetaneuse, travaille chez Porzamparc qui termine la Cité de la Musique et chez Gaudin également.

Les deux femmes architectes montrent un certain respect pour l'enseignement reçu de Ricardo Porro mais également leur faculté à intégrer d'autres enseignements et à se les approprier.

II.III.II L'influence sur la pratique professionnelle

La filiation renvoie à la transmission continue des idées, des méthodes et des valeurs d'une génération à la suivante, créant une véritable lignée intellectuelle et professionnelle au sein de la discipline architecturale. Par le biais de la relation maître- disciple dans l'atelier de Ricardo Porro se transmettent des visions du monde et des postures critiques. L'étudiant intègre les grands principes de son enseignant fondés sur une sensibilité formelle expressionniste avant de les réinterpréter. L'enseignement reçu de Ricardo Porro laisse en premier lieu un patrimoine de connaissances, de méthodes et de références : canons stylistiques, références historiographiques ou théoriques. Cet héritage sert de socle et fournit un langage commun entre jeunes architectes, un regard critique partagé sur les grandes tendances du passé et un répertoire d'outils conceptuels sur lesquels s'appuyer.

La filiation permet également de se créer un réseau professionnel. Les recommandations de l'enseignant, les collaborations entre anciens élèves contribuent à établir la réputation du jeune architecte. Cet effet de réseau peut faciliter ou non l'accès à des projets, des concours et des publications. Les disciples puisent d'abord dans l'héritage de leur mentor pour assurer la cohérence de

---

[625] *Id.*

leur démarche, puis comprennent vite que l'approche de leur enseignant peut représenter un frein à leur entrée dans la vie professionnelle puisqu'elle n'est pas ou peu ancrée dans le réel. La plupart font évoluer cette filiation en incorporant de nouvelles préoccupations écologiques ou celle de la participation citoyenne ou encore de nouveaux cadres esthétiques. De fait, cette filiation illustre comment, à travers maître et disciples se construit tant un fil continu garantissant la sauvegarde des acquis que l'émergence de nouvelles pratiques[626].

La manière dont un enseignement est reçu marque profondément la pratique professionnelle d'un architecte, tant sur le plan méthodologique que créatif, éthique ou organisationnel. Lorsqu'un étudiant intègre efficacement les démarches pédagogiques proposées, analyses contextuelles, maquettes d'études et de présentation, croquis rapides, perspectives léchées, il reproduit et affine ces méthodes dans sa vie professionnelle. Par exemple, l'habitude acquise en atelier de tester plusieurs scénarios à l'échelle avant de fixer une solution devient une routine de projet, garantissant une flexibilité et une qualité dès les premières esquisses.

De l'enseignement de Ricardo Porro peut émerger un style ou une posture éthique. La réception critique de cet enseignement influe sur le rapport de l'architecte et sa pratique. On attend d'un enseignement de l'architecture qu'il produise des architectes capables de respecter l'environnement, de porter attention au choix des matériaux, d'avoir un engagement social et une attention portée à l'usager. Or, même si Ricardo Porro avance avoir une approche humaine de l'architecture, il se pose souvent en donneur de leçons pour l'usager. Peu de projets témoignent d'une analyse fine des besoins de ce dernier, entendue comme écoute par enquêtes et échanges ou participation effective. Les besoins sont établis *a priori* par un programme préétabli. Pourtant, un étudiant sensibilisé à l'architecture participative intègrera systématiquement cette approche en impliquant les habitants et les différents acteurs concernés dès la conception pour assurer la pertinence du projet et son acceptabilité.

D'autre part, un enseignement qui valorise la remise en question et la recherche personnelle encourage l'architecte à innover face aux contraintes réglementaires. Or, le risque que les jeunes architectes issus de l'atelier de Ricardo Porro s'enferment dans un style est bien réel s'ils se ferment des portes en ne puisant pas dans différentes sources pour répondre à des problématiques originales comme les espaces modulables, les structures légères, les installations temporaires, s'ils ne fusionnent pas non plus le dessin à main levée et les outils numériques. Par contre, la méthode itérative qui consiste à créer, affiner et améliorer un projet jusqu'à ce que le maître soit satisfait et qui est utilisée en maquette d'étude est intéressante pour leur pratique professionnelle puisque cette approche a une efficacité accrue qui repose sur les tâtonnements. D'autre part, la collaboration entre étudiants optimisée dans l'atelier de Ricardo Porro puisque c'est un atelier vertical renforce l'adaptabilité des jeunes architectes.

---

[626] Gilles Maury, *Cahiers thématiques* n°4

Enfin, la qualité de la transmission influe sur la manière dont le futur architecte s'insère dans la communauté professionnelle. Le futur architecte adopte les codes de communication de son enseignant, écrit des articles dans les revues spécialisées ou participe à des concours et perpétue un héritage intellectuel. Un enseignement qui valorise le travail collaboratif ou l'ouverture internationale produit des praticiens habitués à coopérer sur des plateformes pluridisciplinaires et transculturelles. Il serait faux d'avancer que Ricardo Porro n'a pas entraîné ses étudiants aux concours, ni ne les a pas ouvert à d'autres cultures. Cependant, le travail collaboratif est une méthode de conception qui implique plusieurs acteurs travaillant ensemble de manière coordonnée comme des architectes mais aussi des ingénieurs, des designers, des paysagistes, des maitres d'ouvrages, des artisans et les usagers. Or, Ricardo Porro montre un enseignement autosuffisant et le revendique. Ce n'est seulement que quand il souhaite montrer ce qu'il se fait en atelier que les étudiants rencontrent ces acteurs à l'occasion d'expositions de leurs maquettes ou des soutenances de diplômes et non pas durant la phase de conception. Chaque professionnel pourrait pourtant apporter une expertise par quelques interventions, habituant l'étudiant aux relations avec les autres corps de métier ou avec les usagers.

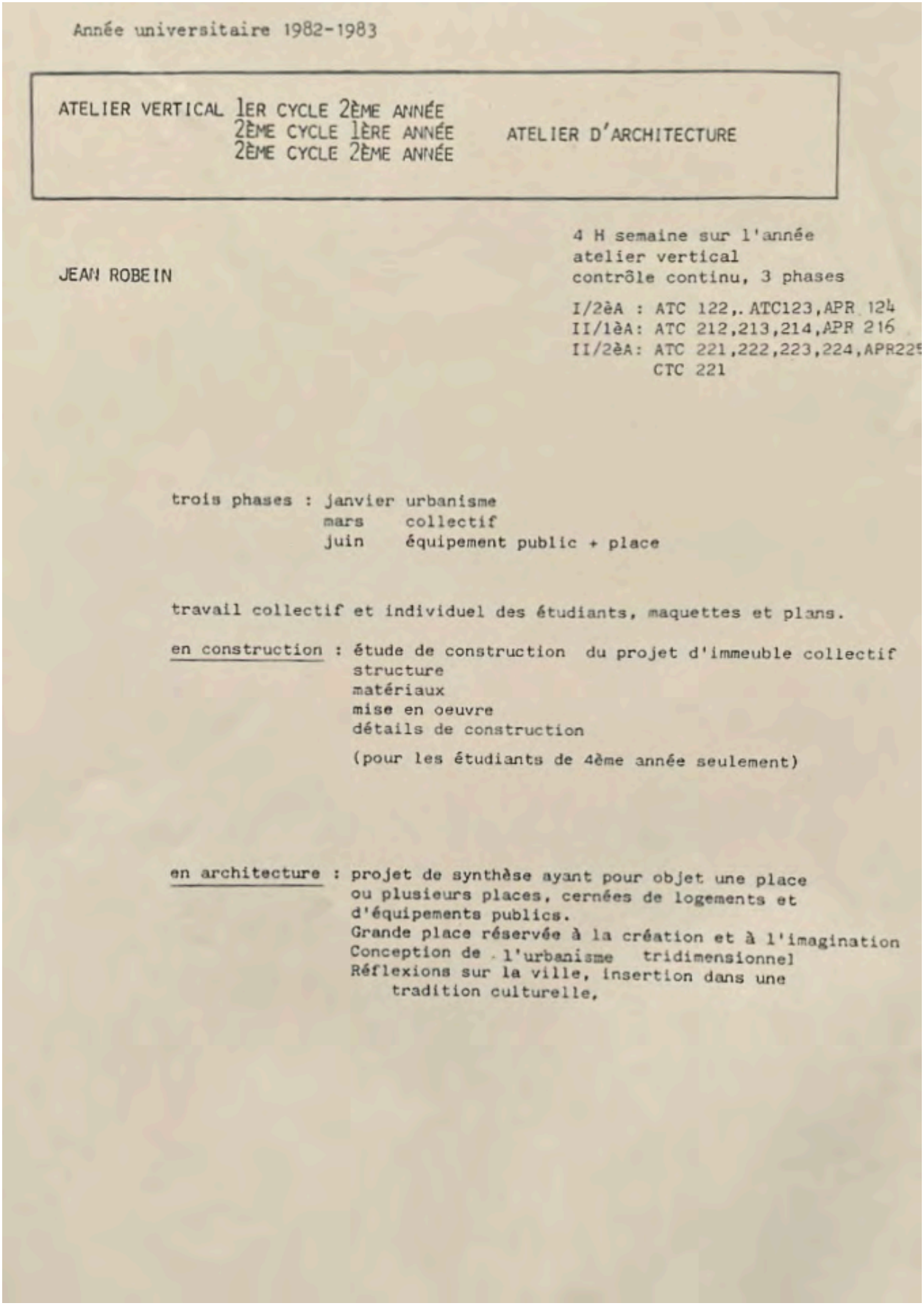
Ainsi, le dépassement de l'enseignement reçu de Ricardo Porro ne consiste pas à tout rejeter, mais à réintégrer et à adapter les savoirs reçus pour répondre à de nouveaux enjeux sociaux, environnementaux. À partir de cet héritage, le jeune architecte doit prolonger et enrichir la tradition. Il conserve l'esprit du modèle initial tout en l'enrichissant de nouvelles idées et pratiques comme des nouveaux matériaux et de nouvelles approches écologiques.

III.III.II.I La filiation enseignante

Une partie non négligeable des élèves de l'atelier de Ricardo Porro enseigne après le diplôme à l'école d'architecture de Lille, dans les écoles parisiennes, dans une école d'architecture de Caracas ou encore d'Istanbul. Certains ont ou ont eu de manière concomitante une pratique d'architecte libéral. C'est le cas de Jean-Marie Choquelle son assistant, d'Hervé Dulongcourty, enseignant à Lille et Paris, de Yilmaz Kuymku, enseignant à Istanbul, de Miguel Acosta, enseignant de Caracas, de Renée Bacqueville, enseignante à Lille, de Patrice Caël, enseignant à Lille, de Pascal Marchant, enseignant à lille et à St Luc Tournai avec Renaud De la Noue l'associé de Ricardo Porro, enfin d'Olivier Bonte disparu trop tôt. De fait, pratique libérale et enseignement sont les deux statuts privilégiés par les élèves de Ricardo Porro, la pratique libérale étant sans aucun doute le modèle prôné par le maître.

Les deux assistants de Ricardo Porro choisis parmi ses meilleurs élèves montrent une attitude différente. Jean Robein[627] ne reste pas longtemps l'assistant de Ricardo Porro. Il forme son propre atelier, apprécié, à l'école d'architecture de Lille jusqu'au début des années 1990 et a l'image d'un

[627] Jean Robein est décédé en 2016 d'une longue maladie.



Année universitaire 1982-1983

ATELIER VERTICAL 1ER CYCLE 2ÈME ANNÉE
2ÈME CYCLE 1ÈRE ANNÉE
2ÈME CYCLE 2ÈME ANNÉE

ATELIER D'ARCHITECTURE

JEAN ROBEIN

4 H semaine sur l'année
atelier vertical
contrôle continu, 3 phases

I/2èA : ATC 122,. ATC123,APR 124
II/1èA: ATC 212,213,214,APR 216
II/2èA: ATC 221,222,223,224,APR22
CTC 221

trois phases : janvier urbanisme
mars collectif
juin équipement public + place

travail collectif et individuel des étudiants, maquettes et plans.

en construction : étude de construction du projet d'immeuble collectif
structure
matériaux
mise en oeuvre
détails de construction

(pour les étudiants de 4ème année seulement)

en architecture : projet de synthèse ayant pour objet une place
ou plusieurs places, cernées de logements et
d'équipements publics.
Grande place réservée à la création et à l'imagination
Conception de l'urbanisme tridimensionnel
Réflexions sur la ville, insertion dans une
tradition culturelle,

FIG 246 : Feuillet exposant le contenu de l'atelier d'urbanisme et d'architecture de Jean Robein. La trame de l'année est semblable à celle de l'atelier de Ricardo Porro. Cependant, l'atelier est davantage axé sur l'étude de la construction d'un immeuble. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

« Ricardo Porro un peu assoupli [628]». Il corrige les étudiants de Ricardo Porro parfois sans que celui-ci ne le sache. En effet, même s'il a une approche assez formaliste – mais beaucoup moins figurative – comme Ricardo Porro, Jean Robein développe les aspects constructifs des projets des étudiants ce que ne fait pas Ricardo Porro. Robein est sans doute la figure du disciple qui tente de détrôner le maître et de remettre en question une partie de l'enseignement qu'il a reçu. Son atelier fonctionne de la même façon que son maître. Au premier trimestre, les étudiants font une étude d'urbanisme, au second, ils traitent d'un immeuble collectif et au troisième d'une équipement public. D'autre part, il insiste sur « l'insertion d'un urbanisme dans une tradition culturelle » [FIG 246] Au moment de sa disparition, il prépare une thèse dont le titre montre à quel point il se réfère aux idées de son maître pour mieux les remettre en cause : *L'endémie du mode conceptuel linéaire et du mode conceptuel pictural.*

L'enseignant et assistant de Jean-Marie Choquelle premier diplômé de « L'école de Lille » représente lui aussi la figure du disciple tout en enrichissant le modèle d'enseignement de Ricardo Porro. En tant qu'enseignant d'Histoire de l'architecture après la soutenance de son diplôme en 1980, il assiste et remplace souvent son maître pris par ses nombreux projets de papier puis construits à partir de 1986. Il reprend son cours d'histoire quand Ricardo Porro part en retraite en 1990. Daniel Treiber est en charge du domaine et donne un cours aux premières années centré sur l'idée de projet, la notion de type, de mode constructif et d'espace[629].

Le cours d'Histoire de Jean-Marie Choquelle propose de « sensibiliser au sensible [630]» [FIG 247]. Celui-ci regrette que le monde soit tombé « sous la suprématie de l'utile, dirigé par le dogme de l'efficacité du progrès, chassant l'inutile, le subjectif et le sensible, le mystère, la contemplation [631]» et « ait rendu opaque et incompréhensible des pans entiers de notre passé en nous coupant de nos racines culturelles ». De fait, il considère que son cours d'histoire se doit d'être en référence aux philosophes Heidegger et Hegel « avénement de vérité et expression sensible de l'idée » et à l'historien de l'art Panofsky qui « a eu le mérite immense de renouveler le regard sur les oeuvres du passé ». Selon Choquelle,

> « L'art est un phénomène dynamique et évolutif car c'est l'évolution de la conception que les hommes se font du monde, de la nature, du beau, du bien, du mal, des rapports avec le moi, l'autre, le temps, la mort qui opère des mutations culturelles et mentales [632]».

L'ouvrage *Architecture gothique et pensée scolastique* se pose ainsi comme modèle de recherche pour Choquelle en établissant les homologies entre oeuvres d'art et oeuvres intellectuelles. À la référence de

---

[628] Voir à ce sujet l'entretien de Yilmaz Kuymcu mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

[629] Voir à ce sujet les archives de l'école. Non répertoriées.

[630] *L'annuel* n°5, 1998/1999, p. 29.Les citations suivantes sont issues du même article.

[631] Les citations suivantes sont issues du même article.

[632] *L'annuel, n°5, id.* p. 28



FIG 247 : Cours de Jean-Marie Choquelle qui présente la méthode analytique de Ricardo Porro suivant les Cinq Principes fondamentaux de l'historien de l'art allemand Wöllflin. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle.
FIG 248 : Notes prises par l'auteure quand elle était étudiante de 1ère année en 1986 à l'école d'architecture de Lille. Source : Archives personnelles de l'auteure.

Panofsky, il ajoute celles de R.Martin, P.Grimal, A.Grabar, A.Chastel, G.C.Argan. Seuls Panofsky et Argan sont des références récurrentes de Ricardo Porro. Il enseigne également au début des années 2000 l' « Histoire des villes ». D'autres cours d'Histoire sont dispensés de manière concomitante. Le cours de Jean-Christophe Gérard consiste à « faire de l'histoire des idées », à rappeler de fait que « les idées ont une histoire et qu'elles font des histoires : « héritages, explosions, trahisons, ruptures, révolutions » ». L'Histoire des villes est enseignée par Jean-Damien Guillou et Dominique Mons. Le séminaire de Richard Klein et de Marie Céline Masson, « Archéologie du Projet » et le CEAA « Architecture, Histoire et Patrimoine des XIX^{e} siècle et XX^{e} siècle » établissent un lien permanent entre la recherche historique à partir des archives et la pratique de l'architecte.

Jean-Marie Choquelle reste fidèle aux cours de son maître même s'il les affine, les rend plus précis et davantage scientifiques. Son cheminement est clair et les sources citées. Cependant, les références et les approches sont celles de Ricardo Porro et il reconduit sa méthode analytique d'interprétation de l'architecture issue des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* d'Heinrich Wölfflin et qui consiste à définir si un espace est un espace limité, de fait de constitution classique ou illimité, de fait de constitution baroque. Il reconduit également la théorie des *Cinq aspects du contenu* interprétée depuis le tableau panovskien issu de l'ouvrage *L'oeuvre d'art et ses significations.*

D'autre part, il poursuit le voyage rituel à Venise institué par Ricardo Porro dans un premier temps toujours en deuxième année pour tous les étudiants de l'école puis en troisième année de licence à la suite de la réforme LMD et ce jusqu'en 2023. Il est l'enseignant référent pour l'analyse de la formation de cette ville et celle de ses bâtiments anciens. La contemporanéité de l'architecture de Venise est peu abordée ou laissée à d'autres enseignants et esquissée le dernier jour du voyage en posant cette question : *Les architectes et Venise, un esprit du lieu?* . S'en suit un regard sur l'architecture de Vittorio Gregotti ou encore celle de Gino Valle.

Jean-Marie Choquelle devient également successivement enseignant d'atelier en première année du cycle du DEFA (Diplôme d'Études Fondamentales en Architecture) et en quatrième année (cycle de diplôme) puis en troisième et quatrième année, puis en quatrième et cinquième année (Master 1 et 2). Il enseigne en binôme avec Pascal Marchant, ancien élève de Ricardo Porro, en cycle de licence au début des années 2000 [FIG 249] puis avec la paysagiste Armelle Varcin à la fin de cette décennie jusqu'en 2023[633] [FIG 250,251]. Certaines orientations de son enseignement montrent à quel point Jean-Marie Choquelle est resté proche de la méthode de Ricardo Porro tout en l'actualisant. L'emploi d'un vocabulaire se référant aux discours du maître en témoigne.

Le premier point commun que l'on peut considérer comme important, c'est l'approche de son atelier souhaitant éviter l'écueil qui reviendrait à concevoir « des projets dans un territoire particulier « à

[633] Voir à ce sujet Armelle Varcin et Jean-Marie Choquelle, « Processus, dynamiques spatiales, hydrosystèmes et expériences européennes du projet de territoire. Un atelier de l'École nationale supérieure d'architecture », 3 ^{e} séminaire « Ville, territoire, paysage », ENSA Versailles et ENSP Versailles, Les écoles d'architecture et de paysage dans leur territoire Actes des journées d'études des 13 et 14 juin 2019, Sous la direction de Roberta Borghi et Stéphanie de Courtois. Les citations suivantes sont issues du même article.



LILLE/ROTTERDAM, CONFRONTATION DE CULTURES

Atelier Choquelle/Marchant - 3e année

Notre atelier de projets architectural et urbain organise deux projets d'architecture (les logements individuels répétitifs et l'immeuble de logements collectifs) dans le cadre d'un même projet d'urbanisme. Ces 3 projets échappent ainsi à une succession stricte dans le temps, mais s'affinent au fur et à mesure d'un travail comportant de nombreux aller-retours entre le général (l'urbanisme) et le particulier (logements).

Durant l'année universitaire 1998/99, notre terrain d'étude se situait en Hollande, à toute proximité de notre région, terre d'échange de plusieurs cultures, hors du contexte culturel français.

Choisi au coeur de Rotterdam, le terrain forme un rectangle bordé au nord par le *Nederlands Architectuurinstituut* dessiné par Jo Coenen, le *Museum Boymans-van Beuningen* à l'est, l'université à l'ouest, et au sud, le *Natuurmuseum* du groupe Mecanoo à proximité du *Kunsthal* de Rem Koolhaas.

Ce choix nous apparaît pédagogiquement fondamental car si un site est prétexte à observer, analyser, interpréter le pays(age), les traces héritées de l'histoire, il doit aussi permettre une prise de conscience des "habitudes mentales" propre à chaque culture, à chaque période de l'histoire. La confrontation à d'autres cultures est riche d'enseignement, d'ouverture, de relativisation. Comment peut on concevoir aujourd'hui avec les mêmes critères à Rio, Paris, Anvers ou Berlin ? Le mouvement international ne visait-il pas à l'utopie, à la définition d'un nouvel idéal de beauté, d'un nouvel académisme ?

D'Erasme à Koolhaas, en passant par De Hooch, Vermeer, Oud, Mondrian, etc : c'est toute une tradition riche de sa continuité, de son originalité, de sa variété qui propose de multiples exemples à interpréter pour solutionner les problèmes d'aujourd'hui.

Jean-Marie Choquelle et Pascal Marchant

60

FIG 249 : Atelier de Jean-Marie Choquelle et de Pascal Marchant. Le sujet porte sur Rotterdam et insiste sur la prise de conscience des « habitudes mentales » propre à chaque culture qu'il s'agit d'interpréter afin de solutionner les problèmes d'aujourd'hui. Études d'urbanisme, d'équipements et de logements collectifs. Source : Revue *L'Annuel n°5, 1998/1999,* p.60 et p.62 et 63.

la manière de », sortes de pastiches typologiques de ce qui existe à reproduire ou prolonger ». Le site du projet devient ainsi un territoire compris en termes de liens et non de typologies.

Le second point commun est la compréhension de l'esprit du lieu. L'objectif de l'atelier consiste « à appréhender la façon dont un lieu dégage une culture spécifique qui induit des logiques d'aménagements ». Il s'agit d'élucider certains cheminements intellectuels et de les expliciter. La forme des villes est « le résultat des schémas mentaux de chacune des cultures qui leur est propre ». L'atelier débute toujours par un voyage immersif qui permet une enquête préliminaire d'une semaine (enquêtes et recherches de documents) et d'approcher le concept d'héritage historique. Chaque site choisi offre une mise en scène de l'eau. C'est le cas pour Rotterdam aux Pays-Bas, Wroclaw en Pologne ou encore Venise. L'atelier est complété d'un cours de Jean-Marie Choquelle qui est intitulé « ville, territoire, temps et phénomènes culturels » et qui « propose une méthode d'analyse des compositions urbaines » et « présente les villes dans leur site d'implantation en relation avec leurs évolutions historiques et culturelles ainsi qu'avec les invariants et les schémas mentaux associés ». Celui d'Armelle Varcin est intitulé « risque et paysage », montre « les enjeux de la vulnérabilité des sites en relation avec les risques naturels et anthropiques, en particulier liés à l'eau : inondation, submersion, ruissellement et interroge les notions de résilience, écologie, tourisme, patrimoine, enjeux mémoriels et patrimoniaux, matériels et immatériels ». L'atelier se caractérise par la nécessité de recourir au temps long et à l'histoire en étudiant les influences culturelles afin d'identifier et de comprendre les dynamiques mises en oeuvre dans un site en référence à l'ouvrage de Norberg-Schulz[634]. La connaissance des contextes religieux, culturels et surtout politiques et idéologiques complète l'étude du site. Jean-Marie Choquelle avance qu'en France « nous sommes encore héritiers d'une pensée classique et systématique, empreinte de symétrie, de compositions ordonnées qui mettent en valeur centralité et axialité, tant en architecture, en urbanisme qu'en paysage. L'atelier insiste sur le basculement et la transition culturelle avec une grande importance accordée au terrain d'où la nécessité d'un voyage d'études. Au préalable, Jean-marie Choquelle présente aux étudiants l'histoire et l'évolution de chaque ville choisie en atelier chaque année. La phase d'analyse ne doit pas durer trop longtemps par rapport à la conception du projet. Il est à noter que l'atelier s'adapte aux enjeux contemporains de l'architecture et du paysage. L'enquête s'organise autour de l'eau, du paysage, de l'écologie, des réseaux, de la population, des flux, de l'architecture. Les items du diagnostic sont les mêmes que ceux du projet :

> Ils empruntent aux principes wölffliniens de l'analyse des oeuvres d'art, qui s'exprime dans les couples « pictural/linéaire, plans/profondeurs, forme fermée/forme ouverte, unité/mutiplicité, clarté/obscurité ». Ils sont mobilisés pour comprendre le terrain mais aussi pour projeter et communiquer le projet[635].

---

634 Voir les différents chapitres sur l'implantation développés par Norberg-Schulz dans *La signification dans l'architecture occidentale. Pierre Mardage Éditeur,* Bruxelles, *1974.*

635 Armelle Varcin et Jean-Marie Choquelle, *id.*



FIG 250 : Maquettes exposées lors de soutenances de TPFE en 2020/2021. Les étudiants de l'atelier de Jean-Marie Choquelle et d'Armelle Varcin ont choisi Venise et sa dilution comme sujet le même sujet qu'avait donné Le Corbusier à Ricardo Porro et aux autres étudiants de l'école d'été de Venise en 1952. Source : Photographies de l'auteure.

Ces principes peuvent être résumés en cinq questionnements appliqués au diagnostic et à l'argumentation du projet. Il s'agit de déterminer « les natures et qualités des contours, des limites, ce qui est valorisé et selon quel moyen spatial, paysager, architectural et urbain, les qualités inclusives de la composition, c'est-à-dire si elle est ouverte aux ajouts, aux déformations ou non, les relations et rapports des éléments entre eux, la composition et l'organisation lisibles ou non ». Ces questionnements sont ouverts à de multiples domaines comme ceux de la technique, de l'écologie, de l'histoire et de la typologie.

Le troisième point commun est primordial, c'est la question de la *forme* et du *contenu*. Il est lié au second. En effet, l'atelier met l'accent sur la composition, **s**ans négliger ni le sens ni le *contenu* même si selon Choquelle, « ce n'est jamais la *forme* qui importe mais les dynamiques qui induisent cette forme » en rappelant cette citation de l'écrivain Victor Hugo « La forme, c'est le fond qui remonte à la surface [636]». et cette autre citation *en introduction de l'ouvrage Littérature et philosophie mêlées* **:** « Une idée n'a jamais qu'une forme, qui lui est propre, qui est sa forme excellente, sa forme complète, sa forme rigoureuse, sa forme essentielle, sa forme préférée par elle [637]». Ce qui est primordial, c'est que l'atelier de Jean-Marie Choquelle et d'Armelle Varcin se situe en décalage par rapport au cadre intellectuel hérité du mouvement moderne rationaliste classique et dont les règles invitent à l'utilité jusque'à l'épuration, voire à l'absence de symbole. Elles voudraient que tout choix s'opère en dehors de partis pris personnels, en n'obéissant qu'à des raisons objectives et logiques. L'éthique de cette période évolue puisque tout ce qui fait autorité aujourd'hui est contesté. Aussi Jean-Marie Choquelle pense que notre époque s'aligne avec les processus qui ont conduit la Grèce classique vers la civilisation hellénistique ou La Renaissance classique vers le maniérisme et le baroque. De fait, l'atelier prône un changement de paradigme avec l'abandon des principes classiques additifs, c'est-à-dire la superposition d'éléments et de formes afin que les étudiants composent en organisant et gérant les contradictions. De fait, les étudiants forment plusieurs idées qui laissent une grande place à l'intuition. Choquelle se réfère au principe d'entéléchie d'Aristote, passage de la puissance à l'acte, processus de réalisation d'une forme en puissance et qui se meut en chose actée ou achevée.

Le quatrième point est « l'urbanisme de communication ». Le choix récurrent de sites à proximité de l'eau comme c'était souvent le cas pour « L'école de Lille » porte sur des secteurs urbains ou péri-urbains denses et en reconversion qui confèrent une capacité à organiser de l'habitat en nombre justifiant l'existence d'équipements et de services variés reliés par des artères et espaces urbains à la base du vivre ensemble. Les terrains doivent permettre l'implantation d'édifices ou « de lieux de rayonnement métropolitain ayant vocation à susciter des espaces de rencontres d'exceptions ». Un attachement au changement d'échelles et un bannissement des compositions statiques sont primordiaux dans l'atelier de Ricardo Porro autant qu'il le sera dans celui de Choquelle. Le travail de projet est

---

[636] Victor Hugo, *L'utilité du beau,*1901, p. 25.

[637] Victor Hugo, *Littérature et Philosophie mêlées,* 1834, p. 9.



FIG 251 : Maquettes exposées lors de soutenances de TPFE en 2020/2021. Les étudiants de l'atelier de Jean-Marie Choquelle et d'Armelle Varcin ont choisi Venise et sa dilution comme sujet le même sujet qu'avait donné Le Corbusier à Ricardo Porro et aux autres étudiants de l'école d'été de Venise en 1952. Source : Photographies de l'auteure.

exploré principalement en maquette et est sans cesse actualisé par des maquettes d'intention puis de projet à différentes échelles. La maquette favorise le travail de groupe composé d'individualités qui doivent s'accorder afin de gérer l'ensemble et apporter des précisions et offre une multiplicité de points de vue. Après la maquette d'intention, Choquelle demande aux étudiants des maquettes au 1/5000e, 1/2000e, 1/1000e et plus précises encore suivant les projets. Manipuler ces maquettes à échelles successives peut remettre en cause ou préciser les idées. Les maquettes, comme dans l'atelier de Ricardo Porro ne sont pas « des produits finis à exposer » mais des « projets de recherche, de négociation entre les différents étudiants du groupe, le site et les enseignants ». Le travail en plan est un complément pas une priorité. Le but du travail en maquette à différentes échelles est d' « appréhender l'échelle humaine lors des réflexions aux différentes échelles du territoire et apprend à spatialiser une idée ». La créativité est à l'honneur dans l'atelier. Choquelle encourage le recyclage des matériaux mais déplore que l'usage d'outils comme des machines à découpe-laser de création de maquettes en trois dimensions tendent à « uniformiser les modes d'expression et à produire des maquettes qui ne permettent plus les manipulations » comme c'était le cas dans l'atelier de Ricardo Porro avec la terre glaise ou le plâtre. Les maquettes sont photographiées selon différents angles et focales, et légendées. On pense ici aux photographies du concours de l'hôtel de ville de St Denis auquel avait participé Ricardo Porro avec Choquelle. Celui-ci demande régulièrement à ses étudiants de faire des manipulations plastiques par exemple des photomontages, images iconiques de leur projet, dans lesquels ils peuvent exprimer leurs idées en relation avec le site que Choquelle pense plus difficile à exprimer dans un récit construit. En complément, une présentation orale avec diaporama est demandée et le dépassement de la description de chaque diapositive est demandé. L'étudiant ne doit pas simplement décrire mais expliquer ce qu'il y a derrière les images. Toute information doit s'inclure dans une démonstration. Certains étudiants suivent l'atelier durant plusieurs années et choisissent d'y préparer leur PFE réalisé en groupe et soutenu à plusieurs voix.

Le cinquième point commun est le fait que les projets répondent toujours à une demande exprimée par des collectivités locales que les étudiants vont rencontrer dans le but de s'inscrire dans une demande sociale réelle et portée par des acteurs locaux. Il n'est plus à montrer que Ricardo Porro proposait à ses étudiants de travailler sur des sites qui posaient question : Villeneuve d'Ascq, Lille, Les Halles Paris, La Villette, Bercy, Calais. L'atelier accueille de nombreux étudiants européens, brésiliens ou chinois ce qui a toujours été le cas également à « L'école de Lille ».

Parallèlement à cette activité d'enseignant, Jean-Marie Choquelle exerce son métier d'architecte. Il commence par aménager son studio de 22 m2 à Lille qui devient appartement témoin. Il conçoit bientôt une brasserie toujours à Lille et des logements et participent à de nombreux concours. Il est publié dans le Palmarès du Moniteur 1989, exposé à l'Institut français d'Architecture en 1991 ainsi qu'à

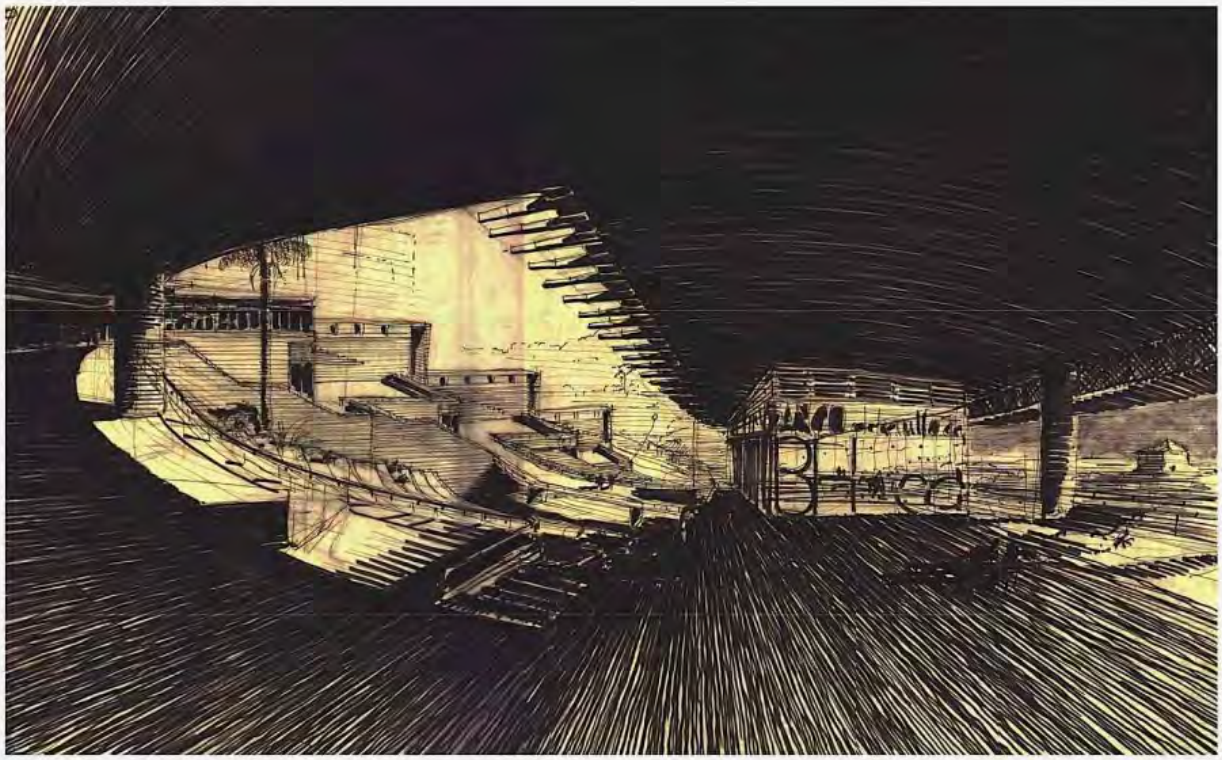




FIG 252 : Travaux universitaires pour accéder au grade de professeur assistant (2004) de l'Université centrale du Vénézuela puis de professeur agrégé (2010). Le premier se penche sur les relations entre le dessin et l'idée en appliquent la théorie « Les cinq aspects du contenu » de Ricardo Porro. Le second applique cette théorie à ses projets d'urbanisme et d'architecture. Source : Archives personnelles de Miguel Acosta.

la Biennale de Venise et dans l'album des « Jeunes Créateurs » en 1993. Philippe Tétriack dans un article qui le présente[638], le considère comme un « architecte-auteur », terme employé par Kenneth Frampton.

Un autre ancien étudiant, Miguel Acosta, vénézuélien et enseignant retraité de l'école d'architecture de Caracas résidant à Miami en Floride est lui aussi une figure de disciple de Ricardo Porro. Après sa soutenance de diplôme[639], Ricardo Porro souhaite qu'il vienne travailler chez lui rue Vergniaud à Paris. Acosta y reste trois mois et aidera Porro à répondre à des concours notamment celui de l'école de danse de l'opéra de Paris[640]. n'étant plus financé par sa bourse, Acosta doit repartir au Vénézuela en 1983. On lui propose de travailler dans une entreprise mais il opte pour l'enseignement dès son retour. Il doit passer un concours qu'il qualifie de concours obsolète. Il enseignera durant trente-six années jusqu'en 2014 à l'école d'architecture de Caracas. Acosta était professeur d'atelier et considère que son atelier était une école d'art. Les élèves font du théâtre, de la cuisine et du sport. Il reproduira ce que lui a montré Ricardo Porro en faisant un pont entre l'école et son lieu de vie. Ses élèves deviendront à leur tour ses amis. Acosta donne la méthode du travail d'urbanisme, celle de la maquette d'expérimentation en terre glaise à ses propres élèves. Le concept de l'unité de voisinage est d'ailleurs un concept repris par Ricardo Porro quand il travaillait au Venezuela pour le *Banco Obrero* avec Carlos Raoul Villanueva[641] puis à Cuba.

Miguel Acosta reconnait que ce qu'il a enseigné peut être qualifié de la reconstruction de l'enseignement de ses trois professeurs que sont Ricardo Porro, Gorka Gorronsoro et Charles Ventrillon : l'art comme expression de la nature pour Ricardo Porro, une façon de concevoir l'architecture de façon professionnelle pour Gorka Dorronsoro et une façon de voir l'architecture par le dessin pour Charles Ventrillon. Gorka Dorronsoro lui transmet sa passion pour la construction. Acosta définit sa démarche par « l'expression de la construction comme acte de vie ». Dorronsoro suit les principes de Le Corbusier et de Villanueva et considère qu'il existe d'autres éléments qui entrent en jeu en architecture. Quand il construit sous les Tropiques, il fait face à la lumière. Avec Dorronsoro, Acosta apprend à la comprendre mais également à exprimer la fonction. Il comprend l'importance de la structure, du soutien du bâtiment avec Perret, Le Corbusier, Villanueva, de l'ordre, de la systématisation de la construction, de l'expression des matériaux et de la vibration de la lumière comme une connexion directe avec les matériaux.

Miguel Acosta publie un travail de recherche en 2004 afin d'obtenir le titre de professeur assistant qui porte sur les relations entre le dessin et les idées [FIG 252]. C'est une synthèse de l'ouvrage sur les contenus de Ricardo Porro dont le titre est « *Distancias y aproximaciones entre dibujos y*

---

638 Paul Virilio, Richard Edwards, *Nouveaux créateurs, regards d'écoles, architecture,* Paris : Atlante, 1993, p. 26-29.

639 Voir en page

640 Voir en page

641 Voir en première partie de cette thèse.

Figure - Gravité - Mobilité

T.D. Patrice Caël et Eddy Kennis - 2ème année

Ce qu'il nous semble intéressant d'apprécier et de sanctionner, c'est ce qu' on appellerait la familiarisation. Familiarisation progressive avec le désir non seulement pour représenter, mais pour penser, pour explorer, tenter. Il faut que le dessin devienne un élément naturel de la pensée de l'étudiant — véritable coalescence de la représentation mentale et de son expression comme matériau sur un support externe — un peu comme la verbalisation qui accompagne l'apprentissage de l'action chez le jeune enfant. Découverte de la familiarité, conquête d'une aisance, d'un habitus, c'est ce que nous efforcons d'impulser, donc d'évaluer. Mais le point le plus singulier nous paraît se situer ailleurs. Les corrections d'expressions plastiques semblent pouvoir être le lieu privilégié de la mise en scène. La présentation d'un produit est toujours peu ou prou une présentation de soi, un engagement global, un investissement du sujet. Exposer c'est s'exposer.

Nous faisons fonctionner cette équation comme une règle, un impératif catégorique, d'où l'appréciation et d'une prestation et une performance — où le corps, la voix, l'aptitude à séduire, captiver, surprendre tiennent toute leur part.

Les exercices alternent entre des séquences "simples" dans lesquels on se concentre sans aucune forme de réflexion sur le fait matériel de faire, de voir simplement apparaître par le geste ; et des séquences où la dimension intellectuelle est majeure.

L'enseignement se concentre sur l'observation, la découverte, l'interprétation et la réflexion. Des exercices pratiques de différents types sont proposés au niveau du contenu, des moyens demandés, et ceci tant au niveau d'une recherche graphique que de la découverte des matériaux.

Une attention particulière est demandé à l'étudiant sur l'efficacité du dialogue entre le dessin et l'objet à réaliser. Il lui faut s'exercer aux reculs critiques, aux allers et retours.



"Mobilité - Corps", présentation à Sectin. Mécanique qui entraine le corps. Corps actionnant une mécanique. B. Krysik, G. Langhame, Y. Vandaële

En référence aux études de Léonard de Vinci, nous appuyons les recherches plastiques sur l'observation de phénomènes physiques concrets (le vent, la gravité, la résistance des matériaux, la mobilité...)

Depuis une dizaine d'année, nous insistons sur "l'ingéniosité" de chaque étudiant, sur sa faculté à répondre judicieusement à ces contraintes.

Cette année nous avons ajouté une dimension supplémentaire aux travaux proposés : la "présence" de l'objet dans son environnement.

S'agit-il là une nouvelle direction ?

Patrice Caël et Eddy Kennis



"Nature et Technologie", intervention dans un espace horticole à Verlinghem (1998). D. Tandart. V. Vasseur



"Eoliennes à Dunkerque", recherche plastique utilisant la force du vent.

FIG 253 : Article indiquant le contenu des travaux dirigés de Patrice Caël et d'Eddy Kennis en Arts Plastiques. Ici, les recherches plastiques sont appuyées par par l'observation de phénomènes physiques concrets comme le vent, la gravité, la résistance des matériaux, la mobilité. Source : Revue *L'Annuel* n°4, p. 32.

ideas » depuis l'expérience de quatre concours auxquels Acosta a participé entre 2001 et 2004. Acosta démontre qu'il est nécessaire d'expliquer d'où, quand et comment surgissent les idées.

Un autre étudiant, Patrice Cael ayant les cours théoriques, d'Histoire et l'atelier de Ricardo Porro durant trois ans puis celui de Robein devient enseignant en Arts plastiques à l'école d'architecture de Lille grâce au directeur Gérard Engrand et à la suite de sa soutenance de diplôme en 1986 dont Robein est le rapporteur et qui portait sur l'espace et le corps dans la peinture. Pour lui, « l'architecture n'est que secondaire ». Il enseigne au premier cycle et second cycle, essentiellement le modèle vivant. Parallèlement, il travaille dans une agence, chez Lamblé.

En 1989, au moment de la grève, alors que les étudiants de l'école d'architecture sous couvert du directeur demandent aux professeurs de préciser leur enseignement, Cael répond qu'il est nécessaire d'avoir une réflexion plus générale sur les Arts plastiques enseignés dans une école d'architecture. Il présente les objectifs communs définis par l'équipe des professeurs d'arts plastiques qui est composée des enseignants Bauduin Luquet, Eddy Kennis et lui-même. Sont mis en place des exercices périodiques interférant avec d'autres contenus pédagogiques ce qui permet l'ouverture dans le cadre de l'interdisciplinarité propre à la profession d'architecte [FIG 253]. Il précise qu' « il ne s'agit pas de la spécificité d'un enseignement de type Beaux-Arts ou de l'application d'une méthode ABC » mais davantage de rester à l'écoute de l'ingéniosité de l'étudiant dans l'optique de découverte et de pratiques de connaissances diverses. L'étudiant doit être capable de répondre à ces exercices et de trouver les rapports entre réflexion et moyens mis en oeuvre. L'objectif du cours Modèle vivant de Cael est de déconventionner la vision, apprendre le regard c'est-à-dire dessiner ce que l'on voit pas ce que l'on sait, de débloquer le geste, d'éveiller et soutenir la créativité, de confronter les travaux à d'autres champs de recherche. Le cours dure deux heures par semaine sur un semestre avec un groupe de vingt étudiants. Pendant la première heure, l'étudiant répond graphiquement à des exercices rapides et la deuxième heure, des poses plus longues du modèle permettent un travail plus introspectif. En 1989, le travail est porté sur la figure et son environnement.

Cael donne plus tard un cours en binôme avec Eddy Kennis intitulé « Figure-Gravité-Mobilité [642]» dont l'objectif est de se familiariser avec le dessin pour qu'il devienne un élément naturel de la pensée de l'étudiant ». Il est question de la représentation mentale et de son expression comme matériau sur un support externe. D'autre part, les corrections sont « le lieu de la mise en scène » , un moyen d'exposer et de s'exposer. Cette performance permet d'apprécier l'aptitude à séduire, captiver et surprendre. Les séquences alternent entre le faire par le geste et la réflexion intellectuelle. Des exercices sont donnés autant graphiques que portés sur la recherche de matériaux. Le cours accorde une importance particulière au dialogue entre le dessin et les objets à réaliser. Les travaux de Léonard de Vinci sont abordés en référence, ce qui permet d'observer les phénomènes physiques comme le vent, la

---

642 Voir à ce sujet Patrice Cael et Eddy Kennis, « Figure-Gravité-Mobilité », Revue *L'Annuel n°4, 1*997-1998, École d'Architecture de Lille, Régions Nord, p.32. Les citations suivantes sont issues de la même source.









güçlü bir denge hissi verecek biçimde dikdörtgen yüzeylere bölünür. Rietveld'in Utrecht'teki Schröder Evi de (*Görsel 57*) birkaç farklılık dışında aynı anlayışla tasarlanır. Rasyonel bir prizma, mekânda yüzen bir dizi dik açılı düzlem ile düşey ve yatay çizgilere bölünür. Aynı Hollanda geleneğinin daha özgür bir çeşitlemesi söz konusudur.

57: G. Rietveld, Schroder Evi, 1924.

Hollanda geleneğini meydana getiren öğelerden biri de uzaklık düşüncesi ya da sınırsız mekânlar anlayışıdır. Deniz manzaralarını betimleyen tablolarda çok belirgin olan bu duyguyu iç mekân temsillerinde de görürüz.

Hollanda iç mekânı insanda güçlü bir ölçülebilirlik, sınırlılık ve bitmişlik hissi yaratır. Ama özellikle 17. yüzyıl tabloları-



na dikkatle baktığımızda uzaklara gönderme yapıldığını veya en azından bunun çağrıştırıldığını görürüz. Gemiciler ticareti geliştirmek için denizlere açılır. Hollandalı ressamların vazgeçilmezi olan mektup temasıyla resimlerde tekrar tekrar karşılaşırız; odaların duvarlarına asılı haritalar ile betimlenen iç mekânın sınırları karşıtlık oluşturur. Vermeer ve De Hooch'un resimlerinde tablonun dik açılı yapısına ve düzlem vurgusuna karşın, uzak diyarlar konusu kendini bir şekilde gösterir. Sınırsız mekâna eğilim Rembrandt resimlerinde baskın öğedir.

58: M. de Klerk, Konut, Pinılane ve Okul, Amsterdam, 1917-1920.

17. yüzyıl mimarlığında uzak diyarlar düşüncesi yoktur. Buna karşın bazen kilise kulelerindeki gibi çekingen bir biçimde olsa da Barok eğilim kendini ortaya koyar. Mimarlık burada coşar. 20. yüzyılda De Klerk'in Amsterdam'ın kuzeydoğusundaki bir konut mahallesi için yaptığı proje (*Görsel 58*), geleneğin en iyi örneklerinden biridir. De Klerk'in dışavurumculuğu neoplastisizme karşıt bir mimarlık anlayışı doğurur. Ev kavramı bu mimarlıkta mevcuttur ve Hollanda tarzı büyük tuğla çatılar belirgindir. Ama

FIG 254 : Première de couverture de l'ouvrage de Ricardo Porro, « Les cinq aspects du contenu » traduit en turc par un ancien étudiant de Ricardo Porro Orhun Alkan. Source : Ricardo Porro, *Mimarlikta Içerigin Bes Görünümü,* Arkeion, 2021.
FIG 255 : Page 60, 61, 88 et 89 de l'ouvrage. Source : Idem.

gravité, la résistance des matériaux, la mobilité. Il s'agit de développer l'ingéniosité de l'étudiant. Petit à petit, le cours ajoute des dimensions supplémentaires comme la présence de l'objet construit dans son environnement. Les préférences de certaines réponses aux exercices vont de Marcel Duchamp à Tinguely ou encore à Christo. La dimension Art contemporain occultée par Ricardo Porro est ici formidablement mise en valeur.

Patrice Cael est aujourd'hui architecte créateur et associé de AADA, structure d'une vingtaine de personnes dans laquelle selon lui, « on ne révolutionne pas le monde » et où il dessine encore à main levée. Aujourd'hui, Cael, enseignant retraité en Arts et Techniques de représentation, Arts plastiques à l'époque, s'intéresse depuis plusieurs années à la poésie. C'est par l'intermédiaire de Ricardo Porro qu'il avait rencontré Ghérasim Luca dont le travail l'intéresse énormément.

Hervé Dulongcourty a été étudiant de Porro à partir de la deuxième année. Il commence à préparer un diplôme puis le termine avec Daniel Treiber qui l'intégrera aux TD d'Histoire et Théorie de l'architecture de première année. En effet, travaillant en free lance, il a du passer un diplôme très vite en 1990 et « ce n'était pas possible avec Ricardo ». Son diplôme a pour titre *Regards dans l'espace japonais* est un essai sur la notion de perception dans l'espace japonais en s'appuyant notamment sur la littérature (Mishima, Kawabata), sur le cinéma, la peinture ou l'architecture (Shinohara, Ando). Il étudiera ensuite à l'INA une année et la philosophie à l'EDHESS deux années et deviendra enseignant durant seize années à l'école d'architecture de Lille puis huit années à Paris Val de Seine. Associé également durant 12 ans à François Andrieux aujourd'hui enseignant, ancien directeur de l'école d'architecture et de paysage de lille, il est parallèlement enseignant de conception architecturale et urbaine durant seize ans et travaille sur la phénoménologie. À Paris Val de Seine, avec Patrice Cecarrini, il développe une approche structuraliste et étudie les différents champs sémantiques qui font système. Il est enseignant de morphogénétique et de *systemic design* durant huit ans. Il déclare avoir apprécié l'enseignement de Ricardo Porro mais avoir eu besoin de « couper le cordon ». Il considère avoir été très bien formé :

> Je n'ai pas été formé d'une manière classique évidemment, ni formaliste d'ailleurs, comme on peut l'entendre souvent… Je n'ai jamais considéré cela. Ricardo Porro partait davantage d'une narration liée au symbolisme, la forme venait après. La narration conceptualisait le projet, confortait l'esprit du lieu. Ce n'était pas formel. Porro se référait au dictionnaire des symboles. La transdisciplinarité était importante, donnait différents regards, différents moyens d'énonciation. Nos travaux ont été exposés au Salon de Mai à Paris, il me semble. Aux côtés de Joan Miro…. et à la Maison de la Culture de Créteil, c'était après la fête de l'huma, avec Renaudie[643].

Dulongcourty est aujourd'hui photographe, inscrit à la Maison des Artistes. il considère avoir structuré sa réflexion sur la conception du projet fondée sur la notion de « regards » : « J'avais choisi ce mot car il signifie par essence : ce qui cherche ». Ces « regards » sont des dispositifs qui lui permettaient d'interroger les territoires dans leurs dimensions physiques et anthropologiques. Ils lui donnaient

[643]Voir l'entretien d'Hervé Dulongcourty mené par l'auteure au Tome III.



Comment ne pas y songer ?
Comment ne pas les voir,
tous les autres, émaciés, tremblants, faussement normaux,
les Céline, Beckett et même Nosferatu ?
Choquelle a de tout cela.
Son extrême rigidité n'est qu'un rempart à sa folie formidable.
Cet homme-là est un créateur, un vrai, torturé, énigmatique.
Lui aussi a connu Ricardo Porro à l'école de Lille,
il lui en est resté l'approche sensible. Mais chez lui,
pas de fioriture, pas de décoration, rien que de la maîtrise.
Dans son imperméable mastic, avec sa cravate fine un peu cinquante
et ses chaussures trop bien cirées, il trompe son monde.
Choquelle est un imaginatif.
Il a horreur des méthodologies, des systèmes.
Il ne discourt pas, il inspire.
Avec lui, l'infini se loge jusque dans l'extrêmement petit.
A ses débuts il n'y avait que son propre studio. 22 m2.
Choquelle l'aménage et le fait visiter, comme un appartement témoin,
comme un paysage encore qui se découvre.
Et les commandes affluent. Une brasserie, une maison individuelle.
Aujourd'hui, des logements et d'autres choses.
A chaque fois, des espaces bas, et puis des miroirs qui dilatent l'espace.
Une courbe, parfois, qui fédère.
Chez lui, un plafond est un ciel, le sol ? La terre ou la mer.
Choquelle est un architecte onirique, un amoureux de l'opéra.
Les espaces les plus étriqués, demi-caves, voûtes,
recoins presque sépulcraux, prennent avec lui des aspects de scène.
Tout est dans la limite, le franchissement, la surprise.
Choquelle est d'abord un flamand.
Autrement dit, l'enfant des surréalistes et des symbolistes.
Un enfant d'une terre où les arbres et le soleil sont beaux,
mais où la vie est rude. Terriblement.
Et ça, Choquelle le sait.

JEAN-MARIE CHOQUELLE
40A
-40.

VOIX DU NORD
8 Place Gal De Gaulle
B P 549
59023 LILLE CEDEX
Tel. 20.78.40.40
12 JUIN 91

Grâce à l'Institut Français d'Architecture

Quatre jeunes agences régionales se distinguent à Paris

Les Parisiens seraient-ils lassés, tout à coup, des ambitieux chantiers qui font leur gloire, de l'Arche de la Défense à la Pyramide du Louvre en passant par l'Opéra Bastille, l'institut du monde arabe, la Très Grande Bibliothèque, la Cité de la Musique et j'en passe ? Seraient-ils soudain devenus attentifs à leurs petits cousins de province, humbles et modestes tâcherons oubliés, méprisés et négligés depuis des lustres, depuis que Paris fait la France et que la France se construit à Paris ?...

Au moment où Euralille se garde bien de confier à des architectes régionaux les destinées des plus beaux bâtiments du Centre international d'Affaires (les grandes signatures sont une garantie de crédibilité nationale et internationale, paraît-il), il est réconfortant de constater que l'Institut Français d'Architecture fête ses dix ans en rendant hommage, justement, à quarante architectes de moins de quarante ans exerçant leur métier à Toulouse ou Lyon, Nancy ou Nevers, Bordeaux ou Tours, Bourges ou...Lille.

Epaisseur du terroir et innovation

Oh, l'exposition réalisée à cette occasion n'est pas bien fameuse : après d'immenses portraits en noir et blanc des professionnels sélectionnés, une photographie couleur par projet retenu, quelques plans...On reste sur sa faim, car on ne comprend pas toujours de quel type d'architecture il s'agit ni, surtout, dans quel contexte urbain elle survient. Mais ne boudons par notre fierté provinciale. L'épais catalogue réalisé à cette occasion rend un bel

réalisations qu'ils ont pu repérer ici et là lors de leur tour de France (immeubles ou maisons, salles polyvalentes ou échangeurs routiers, lycées ou cimetières), les organisateurs de ce rendez-vous hexagonal pensent même que la province est le creuset d'une architecture plus souple et plus créative, moins embarrassée de principes rigides ou de modes passagères, enracinée dans l'épaisseur du terroir mais ouverte à l'innovation...

Le plaisir de créer

Quelques équipes nordistes font très bonne figure dans ce panorama prometteur. Serge Thérot et Pascal Marchant (Douai et Lille) ont réalisé quelques folles prouesses de briques à Haspres (école maternelle, poste...). Marie-Hélène Caille et Jean-François Delhay (Villeneuve-d'Ascq) ont signé une station de métro étonnante à Lambersart et se frottent maintenant aux idées de Rem Khoolhaas pour Euralille. Les membres de l'agence Trace, unis comme les doigts de la main (J. Derycke, F. Glorieux, F. Laviel, D. Lorthiois, B. Deretzi) jouent allègrement les contrastes de matière entre Lille et Kourou, et "fragmentent pour mieux composer", qu'il s'agisse de salle des sports ou d'institut de micro-électronique...Quant à Jean-Marie Choquelle (Lille), il a dans la tête des rêves qui bouleverseront les lieux les plus étriqués ou difficiles.

Ces quatre agences montrent que dans le Nord (comme ailleurs), des architectes ne renoncent pas à être des créateurs et font preuve d'imagination comme de maîtrise. Car ils aiment éprouver, pour reprendre une formule de Patrice Goulet, "le plaisir de dessiner, le plaisir de convaincre, le plaisir de séduire." Et, tout simplement, le plaisir de bien faire. Sans en faire des tonnes, comme à Paris.

Bruno VOUTERS

Quarante architectes de moins de quarante ans, IFA, 6, rue de Tournon à Paris, exposition jusqu'au 9 septembre (tél. 16.1.46.33.90.36).

L'Institut Français d'Architecture

Monsieur Jean Millier Président
Madame Luciana Ravanel Directeur

vous prient d'assister au vernissage de l'exposition :

qui sera inaugurée
le mercredi 5 juin 1991
à 18 h 30

6 bis, rue de Tournon, Paris 6e
du mercredi au dimanche
de 12 h 30 à 19 h

L'IFA

France 1980-90 / Panoramique 2

40A / –40a
2e partie - provinces

40 architectes de moins de 40 ans

sous le haut patronage de Monsieur Louis Besson
Ministre de l'Equipement, du Logement,
des Transports et de la Mer

Exposition programmée
du 6 Juin au 8 Septembre 1991

A DIX ANS

40A
-40.
2ème PARTIE

FIG 256 : En haut portrait de Jean-Marie Choquelle dans le catalogue d'exposition « 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu.
FIG 257 : Carton d'invitation pour l'exposition France 1980_90/ Panoramique 2 , 40 A/-40 a. Source : Archives nationales. Côte 20130548/28.
FIG 258 : Article de la Voix du Nord « Quatre jeunes agences d'architecture se distinguent à Paris ». *La Voix du Nord*, 12 Juin 1991. Source : Archives nationales. Côte 20130548/28.

également l'occasion de développer des associations avec les champs artistiques connexes. L'un d'eux, la photographie, a pris une place grandissante dans le processus créatif pour, finalement, devenir son activité principale. Ces interrogations l'ont conduit à avancer l'hypothèse qu'au-delà de l'exercice d'un métier, « être architecte » relevait davantage d'un « état » à savoir d'un comportement pour aborder le monde extérieur, le regarder et y être réceptif. Cette manière d'être au monde conditionne celle d'agir, de rendre compte du monde et agit sur son activité photographique, dans laquelle ce concept de regard retrouve un sens plus usuel pour interroger la notion de « point de vue ». Ce questionnement porte principalement sur la décision et le choix de l'objet à photographier et sur le processus par lequel il devient le sujet dans la prise de vue, puis dans la production. Ses réalisations sérielles sont l'occasion d'aborder cette problématique d'une façon particulière au-delà de la thématique propre à chacune d'elles.

Deux anciens étudiants turques sont devenus également enseignants à Istanbul. Quant Yilmaz Kuymku revient dans son pays après son diplôme de Lille en 1983[644], il donne des cours de méthodologie dans une Université d'état. À Istanbul, il existe vingt-sept écoles privées d'architecture. Il est aujourd'hui le deuxième président de la chambre des architectes de la ville. La filiation avec Ricardo Porro est certaine. Kyumcu publie la Revue d'Architecture *Archidek* et se réfère à la méthode théorique des *Cinq aspects du contenu* de Ricardo Porro, traduite en turc par son ami Orhun Alkan et préfacée par Ricardo Porro[645] [FIG 254,255]. Alkan, ancien étudiant de Ricardo Porro et de Jean Robein enseigne également à Istanbul. Kuymku tente d'employer la méthode de Ricardo Porro dans son atelier mais considère que le système n'est pas très plausible en Turquie. L'enseignement de l'architecture étant marqué par un système très bureaucratique, il renonce à obtenir un titre académique et essaie de monter un atelier « hors des lois », d'en exposer les résultats, d'humaniser les espaces en privilégiant les espaces verts, les mètres carrés suffisants pour les logements et équipements. Il s'agit pour lui de montrer à quel point une idée en philosophie peut être à la base d'un scénario architectural et de « faire du beau et de l'humain» mais le « côté symbolique de l'architecture est difficile à faire passer ». Kuymku ne parvient pas à voir son métier d'architecte comme un moyen de gagner de l'argent à tout prix et cela pose de nombreux problèmes à ses associés. Néanmoins, il tente de donner une notion d'économie dans une société de marketing et de mettre une corrélation entre le réel et les exercices.

D'autres élèves issus des autres écoles où Ricardo Porro a enseigné sont devenus enseignants, c'est le cas de Guy Rumé diplômé de l'École Spéciale qui enseignera avec Daniel Treiber, spécialiste de l'architecte Franck Lloyd Wright, d'Henri Dreysse et de Jean-Claude Leonard de l'école d'architecture de Strasbourg.

---

644 Voir l'entretien de Yilmaz Kuymku mené par l'auteure au Tome III.

645 Ricardo Porro, *Mimarlikta Içerigin Bes Görünümü,* Arkeion, 2021.



Architecture

▶ Jean-Marie Choquelle, architecte, né en 1955 à Leforest (Pas-de-Calais). Architecte Dplg en 1980. Enseignant à l'École d'architecture de Lille.
▶ Il a réalisé : Clinique vétérinaire, Calais (1986), cafe-brasserie L'Espérance, Lille (1989), réhabilitation de 31 logements, Hellemmes (1990), cabinet d'assurance AGF, Tourcoing (1989), réhabilitation d'un entrepôt en 5 logements, Tourcoing (1992), maison individuelle, Wasquehal (1991-92), aménagements extérieurs, résidence Verhaeren, Lille (1992-93), 173 logements, 1500 m² de commerces, 1600 m² de bureaux, Dracy (1991)
▶ Jean-Marie Choquelle, 48, rue d'Angleterre 59800 Lille Tél. (16) 20 51 37 20

Jean-Marie Choquelle

Regards d'écoles

Portrait

Rédigé par Patricia Épée pour Xavier Bouffard, Séverine Bridoux, Thibaut De Ruyter, Vincent Dhoundt, Didier Escherich, Jean-Luc Leclercq. École d'architecture de Lille.

Philippe Trétiack

26

28

FIG 259 : Entretien de Jean-Marie Choquelle qualifié d « architecte-auteur » dans un entretien mené par Xavier Bouffard, Séverine Bridoux et d'autres étudiants de l'École d'Architecture de Lille. Portrait de Philippe Trétiack. Source : *Nouveaux créateurs, Regards d'école : Architecture,* Edwards Richard, 1993, pp.26-28. Dans cet ouvrage figurent cinq étudiants de l'école d'Architecture de Lille, Choquelle, Bonte et Escudié, Béal et Blankaert.

III.III.II.II La filiation architecturale et formelle

L'objectif ici est de montrer s'il existe bien une filiation architecturale et formelle entre les projets développés dans l'atelier de Ricardo Porro et les projets des architectes et anciens étudiants de Ricardo Porro : Jean-Marie Choquelle, Pascal Marchant, Serge Théret, Olivier Bonte, Philippe Escudié, Louis-Marie Dumon, Walter Chiani tous diplômés entre 1980 et 1991. Autrement dit, « L'école de Lille » a-t-elle existé comme a su la nommer ainsi Ricardo Porro lors d'un entretien avec Patrice Goulet en 1981[646] à l'instar de « L'école d'Amsterdam » ?

Alors que les anciens étudiants de Strasbourg semblent les plus à l'aise avec la métaphore et/ou les formes complexes et expressionnistes – c'est le cas pour Jean-Vendelin Krummenacker ou encore Jean Robein – et montrent une grande filiation avec leur maître, ceux de Lille se sentent davantage contraints ou gênés par les formes expressionnistes dans leur pratique professionnelle, formes que certains abandonneront petit à petit.

Si Jean-Marie Choquelle a tout d'abord un avenir prometteur, il ne se consacre plus qu'à l'enseignement par la suite. Il est cependant choisi par Patrice Goulet, qui, on n'insiste pas suffisamment à ce sujet, a été d'une grande aide pour Ricardo Porro et ses étudiants, afin de faire partie des quarante jeunes architectes de moins de quarante ans auxquels s'intéresse l'IFA à l'occasion d'une exposition[647] [FIG 256,257,258]. Après son diplôme sur le quartier des Halles en 1980, Choquelle aménage son studio de 22 m2 [FIG 261] qui lui sert de vitrine pour d'éventuelles commandes privées comme l'aménagement du Café L'espérance à Lille [FIG 262], la maison Cappe [FIG 263].Il participe également à des concours comme celui du Collège de Romainville en Seine-Saint-Denis que gagne Renée Gailhoustet et à celui de logements à Pantin[648] qui sont répertoriés dans un ouvrage de la Sodedat et par Jean-Pierre Lefevre, maître d'ouvrage de Ricardo Porro.

Les logements de Pantin ont été projetés dans un tissu urbain dense sur des parcelles occupées auparavant par des entrepôts. Une ancienne voie ferrée traversait l'îlot et engendrait une discontinuité dans le bâti. Le projet de Choquelle consiste « à fermer cette saignée et renouer avec une continuité urbaine en respectant l'épannelage existant ». Une esthétique courbe – un arc supérieur très tendu – permet de recomposer et d'unir les différents éléments éclatés et permet d'intégrer la cour du café-restaurant du coin avec laquelle le projet doit composer. L'action sur la ville comme aménagement est entendue comme une induction des conditions concrètes des habitants dans leur quotidienneté. Le

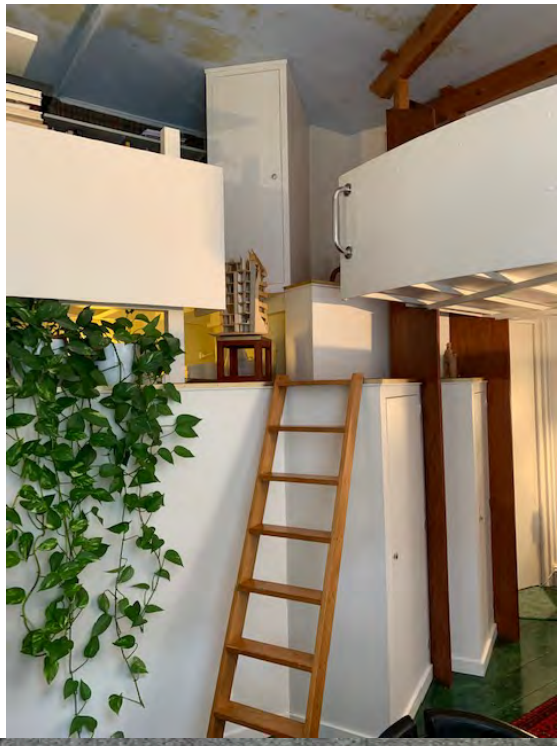
---

646 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro et de ses étudiants mené par Patrice Goulet en 1981 au Tome III.

647 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu.

648 *Vingt architectes pour la Plaine,* Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, pp. 26-27. Les citations suivantes sont issues de la même source.







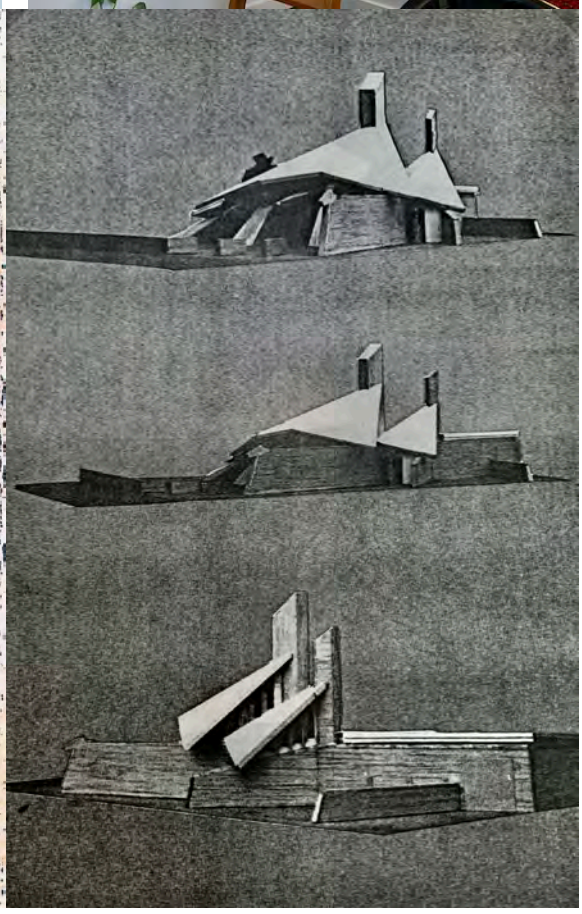


FIG 260: En haut à gauche. Projet de logements et de commerces pour Pantin. Source : *Vingt architectes pour la Plaine Pour la Plaine*, Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, 1995, p. 27.
FIG 261 : En haut à droite. Studio aménagé de Jean-Marie Choquelle. Source : Photographie de l'auteure.
FIG 262 : Photographie de l'aménagement intérieur de la brasserie L'espérance. 1989. Source : 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu. FIG 263 : Maison Cappe. Source : Archives de Patrice Goulet .

projet est censé pallier à la concentration des lieux de travail dans des zones très éloignées de l'habitat. Deux commerces sont créés en sus des logements.

Dès le départ, le travail de conception est guidé par la volonté de créer à l'intérieur du terrain un espace de rencontre des habitants. Les logements sont ouverts sur une petite placette où escaliers, terrasses, fenêtres sont disposés. Les escaliers et la placette devient les éléments majeurs et générateurs de l'ensemble de la composition. Afin de renforcer le caractère mystérieux des escaliers, un étage aux formes courbes les surplombe et tend à valoriser ces espaces de communication et de convivialité entre les habitants.

Ce projet rappelle nettement les projets de Ricardo Porro par le traitement esthétique et grandiloquent dont il fait l'objet et par la volonté de donner des espaces de communication aux habitants. Il existe une filiation certaine entre le maître et son élève mais sans surprise, on constate que les formes choisies pour ses projets sont nettement moins complexes que celles des projets expressionnistes en atelier et sont adoucies dans ce projet afin de mieux répondre au réel même si l'emploi de la courbe et de la contre-courbe dans un esprit baroque persiste. D'autre part, à l'image de son maître, partant d'une intention *a priori,* le projet ne garantit en aucun cas la communication voulue et ne montre pas un réel échange avec l'habitant en amont de la conception du projet. Enfin, il était possible de composer avec la discontinuité engendrée par l'ancienne voie ferrée plutôt que de la masquer à tout prix et de la considérer comme un atout.

Pascal Marchant qui est également sélectionné avec Serge Théret parmi les quarante architectes de moins de quarante ans dont les projets sont exposés à l'IFA en 1991 et par la suite à la Biennale de Venise la même année réalise avec un autre étudiant de Ricardo Porro, Éric Lamour le collège Anatole France de Drancy qui est sa première réalisation importante après son diplôme en 1983 [FIG 263,264]. Un article publié dans la revue italienne *L'Architettura*[649] propose une critique de ce projet en 1995 [FIG 264] :

> Le jeune architecte exprime le désir de resémantiser l'architecture moderne sur les cendres de la neutralité fonctionnaliste présumée et de la réaction post-moderne décousue. Le bâtiment peut donc être lu comme une métaphore d'un double processus de recherche : celui d'étudiants poursuivant une vocation, celle d'une architecture moderne qui cherche avant tout à trouver son propre rôle. Un processus peu simple, qui ne permet pas de chutes de tension[650].

Marchant ne cherche pas la métaphore même s'il garde le goût des envolées lyriques de son maître. Le complexe s'étend jusqu'au sol avec deux ailes qui abritent à la fois les entrées, celle de l'extérieur et celle de la cour ainsi que les communications verticales. À la schématisation géométrique s'oppose une

---

[649] « Rampando ascende, Climbing upwards » *L'Architettura,* mars 1995, no 473, pp. 201-202.

[650] *Id.* p. 201.



FIG 263 : Collège Anatole France de Drancy. Le projet rappelle très nettement celui de Ricardo Porro, le collège Elsa Triolet à Saint Denis conçu en 1986 et livré en 1990. Source : Le Moniteur, 16 septembre 1995 et *Techniques et architecture*, no 416, novembre 1994, p. 58.
FIG 264 : Collège Anatole France de Drancy. Source: Revue *L'Architettura,* 1993, juin, no 452

enveloppe qui apparaît comme une projection d'imbrications de plus en plus complexes de formes irrégulières. Les pans continus qui l'animent le montrent clairement. En se promenant dans le collège, on a le sentiment que l'architecte a voulu conserver un vague souvenir de l'architecture fonctionnaliste afin d'exprimer avec encore plus de force la possibilité de la surmonter. Les murs blancs rectilignes perforés d'ouvertures identiques sont remplacés par les irrégularités continues des ouvertures elles-mêmes, d'une part et de l'autre par l'émergence dominante de cloisons et de corps saillants colorés. L'ensemble très déchiqueté crée un mouvement ascendant vertigineux et une tension vers « un vivre à l'oblique [651]».

D'autre part, il réalise un petit équipement, la maison de la forêt à Raismes, avec Richard Roubinowitz [FIG 266]. Architecture-sculpture, ce projet déploie une forme qui peut sembler gratuite. Les architectes l'expliquent par leur volonté d'en faire un signal fort, la métaphore d'un appel de la forêt. L'emploi de la couleur participe également à cet appel. D'autre part, la forme de sa toiture est inspirée d'une aile de chauve-souris selon un dessin de Léonard de Vinci. La charpente en bois a nécessité de faire appel à des compagnons charpentiers qui ont contribué au respect du dessin complexe initial. Enfin, un autre équipement le bureau de poste d'Aspres est réalisé avec Serge Théret [FIG 265]. Cette fois encore, « ils traquent le génie du lieu en dramatisant l'espace [652]».

Olivier Bonte et Philippe Escudié[653], également anciens étudiants de l'atelier de Ricardo Porro et jeunes architectes ont 29 et 33 ans lorsqu'ils gagnent un concours et réalisent en 1990 l'église Sainte-Bernadette à Roubaix, projet qui est publié dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en décembre 1992[654] dans un numéro consacré aux architectures sacrées et dans lequel est publié également un article de Ricardo Porro intitulé « Retour à la transcendance. Cimetière de Stockholm d'Asplund et Lewerentz ».

Alors que la réhabilitation de l'église Sainte-Bernadette aurait été coûteuse pour l'association diocésaine de Lille, elle est détruite et remplacée par une entreprise avec 300 emplois à la clé. En échange, la commune fournit un terrain pour la construction d'une église neuve. La consultation qui suit souhaite une nef accueillante et conviviale, sans baies vitrées ouvertes sur la rue évitant tout triomphalisme. Bonte et Escudié[655] n'ont aucun lieu de culte à leur actif. Leur projet l'emporte pour une série de solutions adroites. L'édifice fait angle sur l'avenue Motte et la rue Jean-Macé. Il présente une architecture fragmentée. La différence de nature des voies introduit deux échelles et une hiérarchisation.

---

[651] *Id.* p.202.

[652] *40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces* : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu, p. 85.

[653] Voir le diplôme de Philippe Escudié sur Anvers en page .

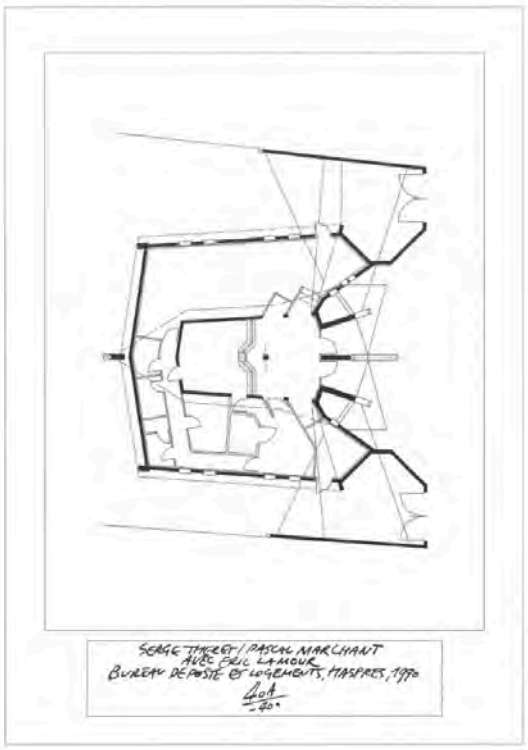
[654] Jean-François Pousse, « Bâtir les symboles. Église Sainte Bernadette à Roubaix », Revue *L'architecture d'Aujourd'hui* n° 405, déc 1992 et Janvier 1993., pp. 50-53.

[655] Il n'a malheureusement pas été possible de s'entretenir avec l'un d'entre eux, tous deux sont décédés.

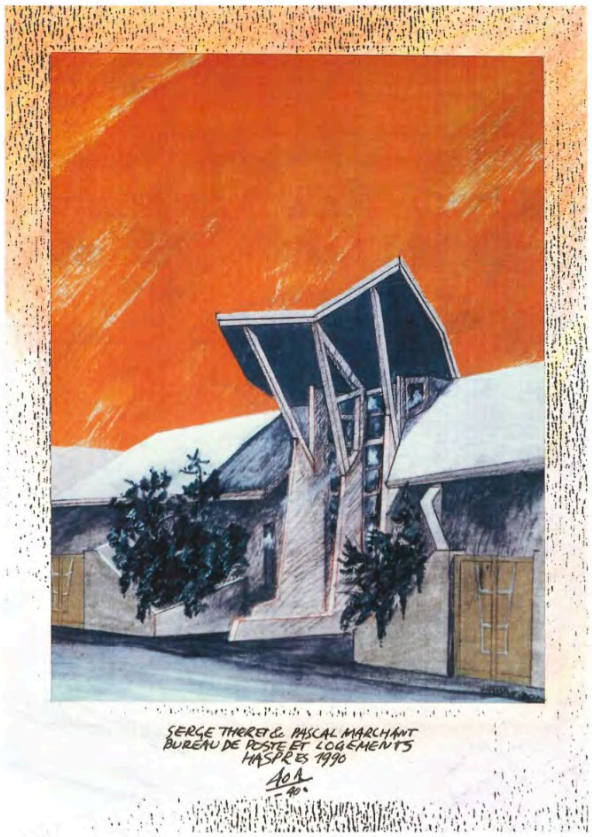


Que l'on s'étonne de trouver de la Sagrada Familia
à l'ombre des terrils ? Et pourquoi donc ?
La Flandre ne fut-elle pas le creuset d'une fameuse rencontre
entre l'Espagne et les Pays-Bas ?
Pour preuve, Théret et Marchant. A les voir, tout y est.
Avec sa moustache et ses cheveux noirs,
le premier ressemble plus à un spadassin castillan
dont le casque aurait volé dans une émeute, qu'à un maître d'œuvre calibré.
Quant à Marchant, c'est le coupe-jarret rêvé des toiles de Brueghel.
La mèche blonde et rabattue sur un front têtu,
le teint rosé, le sourire espiègle.
A les voir, on comprend tout de suite qu'ensemble,
ces deux-là s'en paient une tranche. Et pas seulement de travaux.
N'empêche. Ils bâtissent.
Et du sensuel. Du bosseulé, de l'intriguant remarquable !
Elèves de Ricardo Porro, et tant pis si l'allusion les lasse,
ils s'offrent dans l'architecture du Nord quelques prouesses de brique.
Normal, leur credo est total.
S'accomplir dans chaque projet.
Ils auraient pu être écrivains ou peintres,
ils se sont trouvés constructeurs.
Alors, ils traquent le génie des lieux en dramatisant l'espace.
Avec amour, avec violence,
avec toutes les combines d'une architecture nordiste
où le moindre des décrochements
capte une lumière qui ignore tout des ombres franches.
Il y a chez eux de cette folie latente qui est la marque des plats pays.
«Il y a à Bruxelles, à Bruges, à Gand comme de l'explosion contenue.
Elle est là, on la sent. Elle peut se produire à chaque instant.
C'est cela le caractère flamand».
Exubérance, inquiétude, œuvre assurément explosive
qui ne manque ni de force, ni d'éclats.

SERGE THERET / PASCAL MARCHANT



SERGE THERET / PASCAL MARCHANT
AVEC FEU LAMOUR
BUREAU DE POSTE ET LOGEMENTS, HASPRES, 1990



SERGE THERET & PASCAL MARCHANT
BUREAU DE POSTE ET LOGEMENTS
HASPRES 1990

169



6
RÉALISATIONS

Maison de la forêt à Raismes

Entre édifice et sculpture, ce petit équipement déploie vers le ciel sa charpente bois inspirée d'une aile de chauve-souris selon Léonard de Vinci.

UN CHOIX TECHNIQUE

La souplesse structurelle du bois permet de réaliser des surfaces à la fois inclinées et courbes.

Le plan de la "maison", aussi anatomique que son volume.

La maison de la forêt présente ici son pignon le plus calme, où seule la couleur domine.

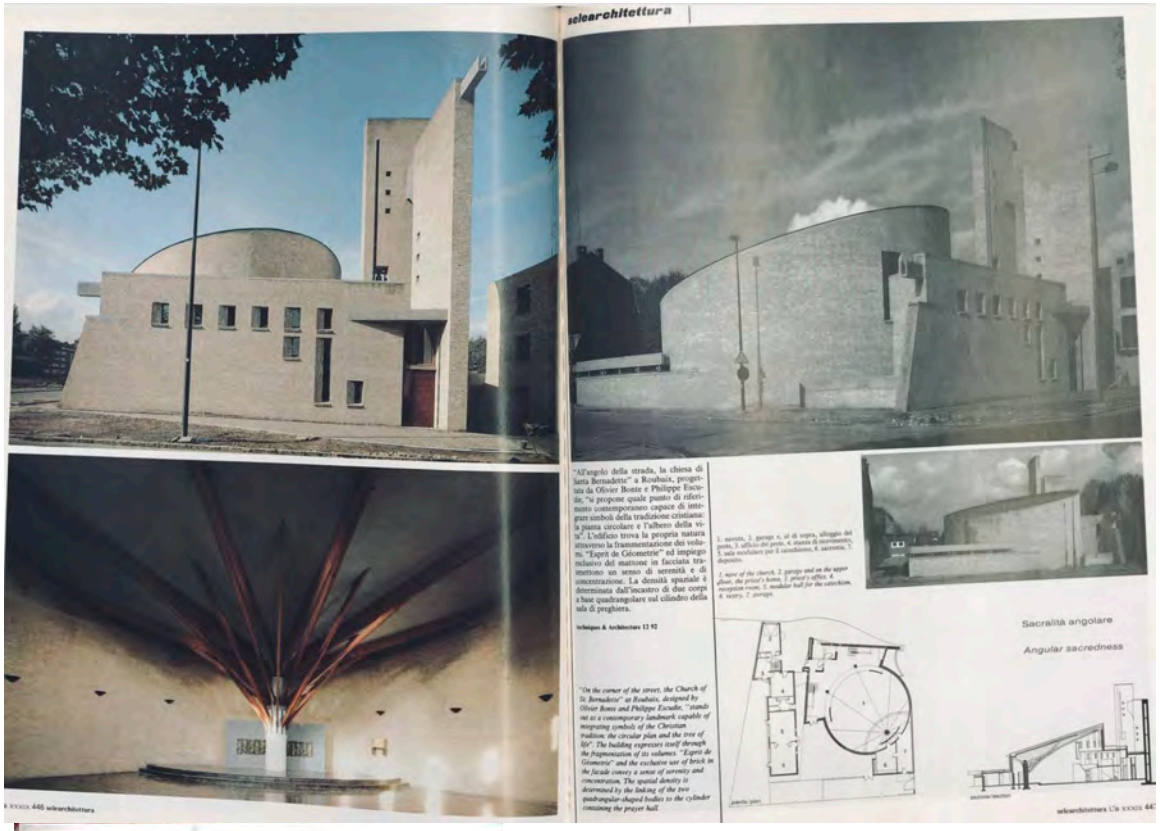
FIG 265 : Bureau de poste et logements à Haspres de pascal Marchant et Serge Théret. Source : 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu.
FIG 266 : Pascal Marchant et Richard Rubonovitz, Maison de la forêt à Raismes. Source : *Séquences bois*, 1995, décembre, no 8.

Sur le grand axe, des pans de murs horizontaux et verticaux sont dominés par un clocher et dessinent une svastika, figure présente dans l'iconographie romane et synonyme d'énergie. On y devine l'entrée de l'église. Sur la petite rue, le cylindre de la nef et sa toiture inclinée qui conduit vers la nef viennent se rattacher à la façade principale. À l'intérieur, une colonne, l'arbre de la genèse, montre douze branches. Cet arbre est le symbole de la connaissance du bien et du mal, de la Rédemption et du Salut. Les douze branches représentent celles des tribus d'Israël, des portes de la Jérusalem céleste, etc… L'espace et le symbole se confortent l'un et l'autre. La conjugaison du plan géométrique circulaire, des murs de brique brute, de la douceur de la lumière issue des vitraux fait place à l'élévation et au silence. Cette église montre, en sus de l'expression d'une filiation certaine, un dépassement de l'enseignement du maître [FIG 267]. Il n'est pas étonnant que certains étudiants de Ricardo Porro se soient penchés sur le projet d'une église dont les espaces symboliques sont nombreux. En 1993, Philippe Escudié associé cette fois-ci à Jean-François Fermaut construit une autre église à Roubaix, celle du Saint-Rédempteur qui remplace une église de la fin du XIX^{e} siècle. Structurant le quartier, elle s'inscrit dans la continuité d'un ensemble d'appartements HLM[656]. D'apparence fragmentée, elle est à l'image de la première avec une façade d'entrée qui représente le symbole de la croix et une autre façade dont on devine la nef du fait de son renflement.

Ce projet, en rapport avec la pensée de Ricardo Porro est caractérisé à l'occasion d'un article dans Regards d'écoles comme ayant une logique spatiale alliant une écriture moderne et « naturaliste » et comme ayant soulevé des propos corbuséens. D'autre part, l'expression de l'idée, l'arbre de vie génère le projet de l'intérieur vers l'extérieur est ici suggérée par souci d'économie et des matériaux bruts tels que le béton, la brique, le bois et le zinc. Une grande attention est également donnée aux traitements de sol et aux murets. C'est à partir d'une réflexion sur les jeux d'échelles, échelle humaine, du quartier et de la ville que le projet prend forme.

Olivier Bonte de son côté répond à un concours de collège, le collège Jean-Baptiste Clément à La Courneuve-Digny lancé en 1992. Sur les cinq esquisses en compétition, une première est sélectionnée le 10 juin 1992, celle d'Irme Makovecz et de Jonas Kaldi qui est refusée par le Maire de Dugny, M. André Veyssière, car il la juge incohérente au regard de sa fonction éducative et mal insérée dans son environnement. L'esquisse s'inspirait d'un texte du Moyen-Âge, datant de 1119, qui évoquait la commune de Dugny. Le projet proposait ainsi des bâtiments en flèches (comprises entre 25 et 45 mètres de haut) rappelant l'écriture des cathédrales. Ces dernières ne respectaient pas les règles d'urbanisme limitant la hauteur de construction à 18 mètres de haut. Le projet d'Oliver Bonte considéré comme étant plus conforme à la demande, avec une bonne unité d'ensemble, une certaine compacité et une insertion respectueuse du cadre bâti, est alors préféré [FIG 269,270]. Au sujet de la construction et du programme, cherchant à s'écarter du procédé constructif du collège

656 Voir à ce sujet l'article de Céline Frémaux, "Recenser et étudier le patrimoine religieux du XXe siècle : l'exemple de l'inventaire des églises du Nord-Pas-de-Calais (1945-2000)", *In Situ* [Online], 12 | 2009, Online since 03 November 2009, connection on 22 May 2025. URL: http://journals.openedition.org/insitu/4773; DOI: https://doi.org/10.4000/insitu.4773





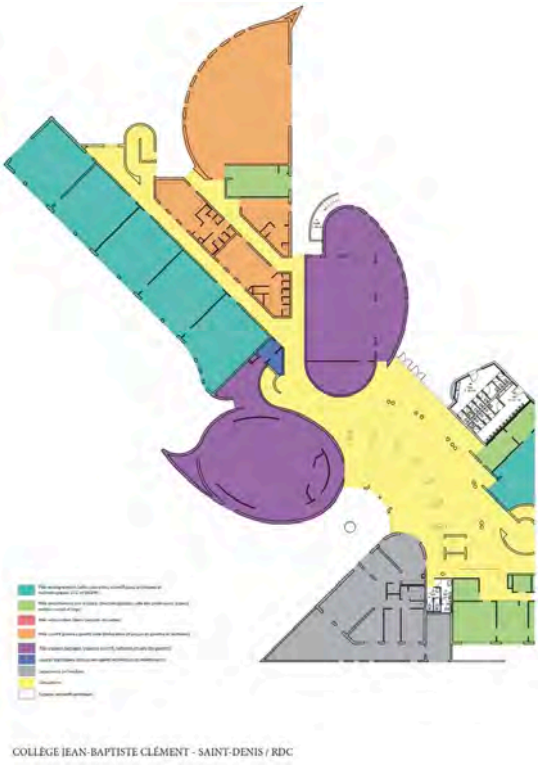


FIG 267 : Article « Sacralita angolare » publié dans la revue *L'Architettura*, n°452, 1993, pp.446-447.
FIG 268 : Portrait d'Olivier Bonte et de Philippe Escudié. Source : *Nouveaux créateurs, Regards d'école : Architecture,* Edwards Richard, 1993, p. 70.
FIG 269 : Plan du Collège Jean-Baptiste Clément. Source : Mouna Deghali © CAUE 93

d'origine (structure industrialisée constituée de modules parfaitement réguliers et angulaires) et de son organisation fonctionnaliste – à l'ère de la préfabrication industrialisée, les unités fonctionnelles étaientéclatées dans plusieurs bâtiments –, Olivier Bonte montre l'opposition la plus totale à cette organisation en concevant un seul bâtiment comprenant tous les composants du programme, avec un minimum d'angle droit. Afin d'offrir des locaux agréables qui génèrent auprès des élèves un sentiment d'appartenance et une envie d'étudier, Bonte joue sur des volumes qui donnent une impression de mouvement et conçoit deux ailes de bâtiment qui s'articulent autour d'un vaste hall. Il développe ainsi une unité spatiale qui abrite l'ensemble du programme, marqué par une symétrie dynamique, de part et d'autre d'un noyau central. L'espace d'entrée et de passage est prévu comme une aire de rassemblement et de rencontre. Sa généreuse proportion permet d'accueillir des rassemblements, voire des spectacles. L'aile droite accueille la loge, les bureaux de l'administration et la cantine au rez-de-chaussée et des salles d'enseignement général et scientifique à l'étage. De l'autre côté du hall, l'auditorium donne directement sur l'espace central, qui se poursuit par un Centre de Connaissances et de Culture (CCC) et la salle d'EPS. À l'étage, on retrouve le reste des salles d'enseignement général, ainsi que les salles de musique et de dessin. Si, en rez-de-chaussée, ces deux ailes sont naturellement reliées par la surface du sol, en étage, des passerelles comprises dans la hauteur du hall permettent une circulation rapide etagréable entre les deux ailes de l'ensemble scolaire. Ces deux ailes rappellent amplement le collège Elsa Triolet dont le concours fait été gagné par Ricardo Porro en 1988 et dont la construction avait été achevée en 1990.

Enrobée par les deux pans du bâtiment, la cour accueille le plateau sportif sur une large part de son emprise, ainsi que des parties arborées. Cette végétation, reliquat des anciens aménagements, fait tampon et brise les vis-à-vis environnants tout en faisant écho au départemental par-delà les habitations. L'écriture des façades est également en relation avec leur environnement. Celles qui donnent sur la rue rappellent la ville, l'urbain, avec un rythme et une matérialité qui diffèrent de celles qui sont visibles depuis la cour, cherchant à rappeler une falaise par son déploiement vertical et organique et son jeu de plans visuels, en résonance avec les frondaisons du parc départemental.

Afin d'établir le cahier des charges prenant en compte les besoins et souhaits des usagers de l'établissement scolaire – en plus des contraintes techniques et budgétaires –, une concertation avec les enseignants, les parents et les élèves a été mise en place dès la phase de choix du terrain. Il en résulte le souhait d'un établissement « moderne », « solide », « grand » et « joli ». De ce fait, une attention particulière a été portée à la volumétrie et à la matérialité des lieux. Le nouvel établissement devait faire oublier la vétusté des anciens locaux et transcrire tout l'intérêt et l'investissement du Département de la Seine-Saint-Denis dans l'éducation des collégiens.

Pour arriver à ce résultat, un travail conséquent de maquettes a été réalisé afin d'appréhender les courbes et les lignes brisant les angles droits. Côté rue, en premier plan, le soubassement s'enroule autour du pôle d'accueil, éloignant le parvis des façades du bâtiment principal. Ces façades s'élèvent sur deux niveaux au-dessus d'un socle continu et sont rythmées par des encadrements de baies aux



FIG 270 : Entrée et façade du collège Jean-Baptiste Clement. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis.

dimensions variées pouvant rappeler la vocation musicale de l'établissement (les notes de musique extraites d'une partition). Côté cour, les hauteurs s'apaisent progressivement et les volumes se détachent du socle pour envelopper l'espace de la cour de récréation. Le préau est le seul élément qui cherche la hauteur par sa toiture élancée. Il vient en continuité du hall en prolongeant sa charpente rouge, dont la couleur et les lignes rappellent celles des toitures des édifices traditionnels japonais. Le volume du CCC transparaît depuis l'extérieur et se positionne en symétrie avec le bâtiment de la restauration ; la matérialité de ces deux volumes vient parfaire la composition d'ensemble. Ces deux excroissances correspondent aux « bras » accueillant les élèves que souhaitait Olivier Bonte employant un vocabulaire formel organique sur la base de volumes arrondis et de lignes courbes afin de rappeler le corps humain et accompagner le cheminement des élèves en douceur. Il réalise ainsi une architecture anthropomorphique afin que cet établissement évoque la bienveillance du corps maternel.

Olivier Bonte s'associe ensuite avec un autre étudiant de Ricardo Porro, Walter Chiani pour la réalisation de l'extension de l'école d'Architecture de Lille en 1999 [FIG 271,272,273]. Cette extension courbe sur pilotis « étirée aux limites du terrain » dont les façades sont habillées d'écailles de cuivre propose une rupture formelle avec le bâtiment de Pierre Eldin ouvert en 1977. Elle propose quinze ateliers et espaces d'exposition, une salle polyvalente ainsi qu'un nouveau rapport à la ville. Les deux jeunes architectes considèrent leur projet comme un « bâtiment-pont qui contribue au flux piétonnier ainsi qu'à l'identification de l'école existante et de sa nouvelle entrée[657] ». Deux mouvements spiralés prolongent le hall existant et soulignent le parvis de l'école. Cette extension qui respecte le programme est aujourd'hui très critiquée pour ses espaces. Les étudiants et les enseignants de l'école lui attribuent un sobriquet formel : « la banane ».

Walter Chiani avait déjà remporté avec Nathalie Carton un concours pour l'extension du collège Marais de Villers lancé par le Conseil général de la Seine Saint-Denis et dont les travaux avaient débuté en 1995 pour une ouverture en 1999 [FIG 273]. Un concours de projet d'extension a dès lors été lancé par le Conseil général de la Seine Saint-Denis, remporté par l'équipe des architectes Nathalie Carton et Walter Chiani, qui conçoivent le projet dont les travaux débutent en 1995. Pour ces deux architectes, l'enjeu du projet est de conserver l'homogénéité du bâtiment existant et la qualité des espaces, tout en créant une extension contemporaine. Ils imaginent une variété d'espaces, un « micro-urbanisme » avec ses rythmes, ses rues et ses équipements. Le traitement de l'espace de récréation est primordial dans ce projet. Son objectif est de lui conférer la valeur d'un espace urbain, avec son paysage et ses signaux, et de l'animer avec des événements architecturaux constitués par des équipements et les accès aux classes.

Le plan masse assez orthogonal du bâtiment initial est bousculé par les courbes ajoutées à l'ancien bâtiment qui cassent sa rigidité originelle et le transforment. Par ses lignes arrondies et incurvées, l'architecture contemporaine intensifie les points de contact entre le bâtiment initial et son extension où les équipements essentiels à la vie de l'école (CDI, réfectoire, accès aux étages) sont

[657] Revue *L'Annuel* n°3, 1996-1997, pp. 96-87. Les citations suivantes sont issues de la même source.




Extension de l'école d'architecture de Lille

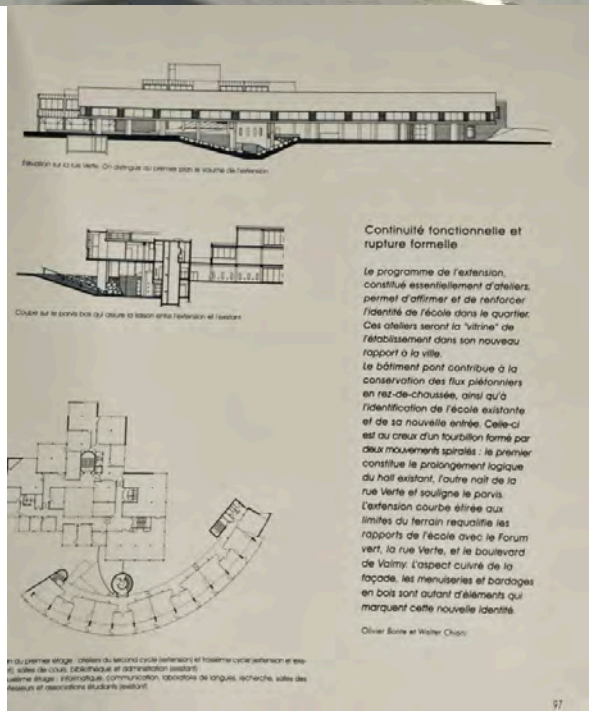
L'extension de l'école d'architecture (+1200 m²) a pour but essentiel de créer des salles d'ateliers offrant aux étudiants des deuxième et troisième cycles la possibilité de travailler sur place leur projet d'architecture et d'urbanisme.
Une galerie de jugement est aussi programmée ; elle pourra également servir de lieu d'expositions ouvert au public de l'école et à son environnement.
Enfin la formation continue, d'une part, et la création d'un "atelier sale" (grandes maquettes, matériaux tels que la terre, le béton, ...) d'autre part, sont également programmés.
L'ouverture est prévue à la rentrée 1999.

Bernard Wellcomme

Rez-de-chaussée bas : une galerie de jugement (extension), la cafétéria, le grand amphithéâtre (existant)

Rez-de-chaussée haut : la formation continue (extension), les ateliers de premier cycle, les arts plastiques, la salle de dépôme, l'accueil, la scolarité et la pédagogie (existant)

96


Continuité fonctionnelle et rupture formelle

Le programme de l'extension, constitué essentiellement d'ateliers, permet d'affirmer et de renforcer l'identité de l'école dans le quartier. Ces ateliers seront la "vitrine" de l'établissement dans son nouveau rapport à la ville.
Le bâtiment pont contribue à la conservation des flux piétonniers en rez-de-chaussée, ainsi qu'à l'identification de l'école existante et de sa nouvelle entrée. Celle-ci est au creux d'un tourbillon formé par deux mouvements spiralés : le premier constitue le prolongement logique du hall existant, l'autre naît de la rue Verte et souligne le parvis.
L'extension courbe étirée aux limites du terrain requalifie les rapports de l'école avec le Forum vert, la rue Verte, et le boulevard de Valmy. L'aspect cuivré de la façade, les menuiseries et bardages en bois sont autant d'éléments qui marquent cette nouvelle identité.

Olivier Bonte et Walter Chiani

97

FIG 271 : Extension de l'école d'Architecture de Lille. Source inconnue. FIG 272 : Article sur l'extension de l'école. Source : Revue *L'Annuel* n°3, 1996-1997, pp. 96-87. FIG 273 : Photographie et plan du RDC du Collège Marais de Villers de Walter Chiani et Nathalie Carton. Source : Mouna Deghali © CAUE 93: https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/College-Marais-de-Villiers.

regroupés. Les architectes utilisent la brique et jouent avec les nuances de couleurs et les matières, liant ainsi davantage les deux bâtiments en les faisant dialoguer à l'aide des contrastes de volumes et des rappels de formes entre ancien et nouveau apportent également à l'ensemble bâti une véritable harmonie. De nombreuses fenêtres verticales suivent la volumétrie des nouveaux bâtiments et éclairent généreusement les nouvelles salles, ainsi que les couloirs de circulation. Elles introduisent un rythme et participent à l'animation expressive des façades. Les menuiseries en profilé bois, ainsi que les meubles du CDI, ont été conçus sur mesure à la suite de la rénovation.

Si aujourd'hui, les projets de Walter Chiani, aujourd'hui associé à Cédric Chappey n'ont plus rien à voir avec l'esprit de l'atelier de Ricardo Porro, l'architecte est une figure de l'agglomération lilloise pour sa réalisation d'écoles, de logements collectifs pour Euralille 2 (Bois habité) notamment et d'équipements comme des mairies de quartier (Bois-Blanc ou Zac de la Haute Deule), un Palais des sports (Caudry) ou un bureau de police (Roubaix). Les maintes tentatives de Ricardo Porro de faire école que ce soit à La Havane, à Paris et à Strasbourg se sont concrétisées à l'école d'Architecture de Lille durant quinze années. Contre vents et marées et avec une velléité grandissante, Ricardo Porro est parvenu à s'imposer dans une école lilloise ouverte dont l'enseignement riche et éclectique n'est plus à prouver. Son engagement dans le débat postmoderne, sa classification par Charles Jencks et le respect que lui porte l'historien de l'architecture Paolo Portoghesi ont eu une influence considérable sur son atelier notamment dans sa capacité à en saisir l'opportunité. Le quartier des Halles ancré dans le débat est le sujet du premier diplôme de la nouvelle unité pédagogique d'architecture de Lille. Les projets de l'atelier sont exposés au *Salon de Mai* à l'espace Cardin à Paris et à la *Maison des Arts* de Créteil puis en 1982 lors de l'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps* et en 1984 à l'exposition de la Porte d'Aubervilliers où Henri Lefebvre exhorte les exposants à se constituer en avant garde. L'atelier développe également un intérêt pour le centre de la gare de Lille dès 1979, puis en 1985 et enfin en 1987 et prend part aux débats sur le grand projet d'Euralille. Les projets des étudiants sont exposés dans le grand hall de la Mairie de Lille cette même année et à la mairie d'Aubervilliers. Ils montrent un langage très expressionniste et métaphorique ainsi qu'une grande complexité.

Cependant, alors que le cours d'Histoire et Théorie donné par Ricardo Porro et appliqué à la pratique dans son atelier touche l'ensemble des étudiants de l'école, son *corpus* est très orienté. Sa théorie d'interprétation de l'architecture inspirée de la pensée d'Erwin Panofsky et d'Heinrich Wöllflin est enseignée jusqu'en 2024 date à laquelle son assistant Jean-Marie Choquelle prendra sa retraite d'enseignant. En désaccord avec les pensées d'Aldo Rossi, celles de Philippe Panerai et de Jean Castex, il se place en marge de l'enseignement de l'histoire tel qu'il est enseigné par Françoise Véry, Jean-Étienne Grislain, Dominique Rouillard et tel qu'il se développe dans les autres unités pédagogiques d'architecture. Le voyage à Venise qu'il instaure pour tous les étudiants de l'école dès 1977 est orienté vers l'exceptionnel au mépris du banal, banal qu'avait mis en valeur Eggle Tricinato dans son ouvrage *Venezia minore*. D'autre part, Venise devient le modèle urbain à perpétuer tout en superposant un autre modèle « l'unité de voisinage » pensée depuis la structure du voisinage et la mobilité par l'École de



FIG 274 : Entrée, façade et plan du RDC du collège Jean-Baptiste Clement. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis.

Chicago et une grille d'équipements élaborée en 1958 et déjà dépassée.

Dans une situation difficile puisqu'il n'a toujours rien construit en France depuis son arrivée en 1966, son atelier prend la forme d'un vivier du fait de la participation de ses étudiants aux concours auxquels il participe hors l'école, celui de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq, celui de logements à Cergy-Puiseux, celui de logements à Calais, celui de l'extension de l'hôtel de ville de Saint Denis, celui du collège Elsa Triolet. Il se constitue en vitrine du fait de la qualité des maquettes qui y sont produites et qui peuvent être assimilées à de véritables produits d'appel, le plus souvent de vrais objets dont la plasticité est indéniable. Enfin, les diplômes sont à la fois un moment de célébration du professeur et de son groupe. Ils ont lieu dans des lieux de l'école qui permettent des rendus spectaculaires comme le grand amphithéâtre ou le parvis devant son entrée. Des personnalités issues de l'enseignement, souvent parisiennes et des praticiens sont invitées.

Certains étudiants ont opté pour une rupture franche avec la pensée de Ricardo Porro et considèrent que son enseignement ne répond plus aux défis contemporains ou qu'il a véhiculé des présupposés dépassés. Cette contestation peut se traduire par la formulation de postulats opposés, par exemple le rejet d'une architecture expressionniste, néo-baroque au profit d'une architecture contextuelle ou encore plus rationnelle. Pourtant, alors que des manifestes critiques voire des articles publiés auraient pu être créés à l'encontre de cet enseignement, cela n'a pas été le cas puisque seul le critique d'architecture Patrice Goulet en a proposé une critique dithyrambique[658]. Cependant, même si en 1981, ce dernier s'étonne que parfois « on ne voit pas en Ricardo Porro le professeur [659]» capable d'exprimer et de créer un idéal commun et affirme qu' « un tel groupe aussi soudé que celui de « L'école de Lille » autour de son maître n'existe nulle part ailleurs » et encore « qu'il est impossible de ne pas voir en lui un professeur fédérateur », les entretiens qu'il a menés de 1978 à 1984 ont permis d'esquisser une série de contradictions dans l'enseignement dispensé par Ricardo Porro que ce soit en ce qui concerne ses cours théoriques ou pratiques. Les entretiens de Patrice Goulet et ceux de l'auteur menés quarante années plus tard de 2018 à 2024 ont confirmé le plus souvent ces contradictions ou ambiguïtés.

Si Ricardo Porro lui-même a reçu un enseignement moderniste, celui de Le Corbusier par exemple, il a dépassé la théorie des *Cinq points de l'architecture moderne* en publiant en 1975 ses *Cinq aspects du contenu*, théorie phénoménologique qui décrit non pas des critères architectoniques de l'architecture mais des critères interprétatifs de l'architecture liés à son langage comme la tradition culturelle d'un site, le caractère persuasif de ce langage, le thème symbolique développé qu'il soit formel ou intellectuel. En ce sens, il peut être qualifié postmoderne – en se référant à Charles Jencks et au postulat de l'éclectisme du postmodernisme – parce qu'il est axé essentiellement sur le langage de l'architecture et pratique la métaphore architecturale et urbaine. Cet enseignement a su également « faire école » en étant en

---

[658] Voir l'ensemble des entretiens de Ricardo Porro et l'ensemble des articles qu'a menés et publiés Patrice Goulet. Les entretiens se trouvent au Tome III de cette thèse.

[659] Voir l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III. Les citations suivantes sont issues du même entretien.

quelque sorte finalement très formateur puisque certains de ses étudiants ont su mesurer en quoi il était aporétique et ont pu s'inscrire en réaction voire le dépasser comme Ricardo Porro a su le faire pour l'enseignement qu'il a reçu à Cuba et Venise. La confrontation a été le moteur de la pensée critique en atelier, une rencontre avec l'altérité, un dépassement issu de l'opposition. Certains étudiants ont pu sortir grandis d'un désaccord et l'ont vécu comme une opportunité d'élargir leur compréhension de l'architecture.

Partant du postulat que « L'école de Lille » est une école dans l'école, physique, stylistique et intellectuelle qui reprend les codes expressionnistes d'un maître, on peut considérer à ce stade qu'elle a bien existé et eu une certaine répercussion formelle chez certains architectes anciens étudiants de Ricardo Porro comme Jean-Marie Choquelle, Véronique Lours, Pascal Marchant, Philippe Escudié, Olivier Bonte, Walter Chiani ce jusqu'à la fin des années 1990 et surtout en banlieue parisienne dans le département de Seine Saint Denis. Elle a contradictoirement peu porté ses fruits en métropole lilloise si ce n'est anecdotiquement à Roubaix (églises de Bonte et d'Escudié), Raismes (Maison de la forêt de Marchant) et à Villeneuve d'Ascq (Extension de l'école d'Architecture de Chiani et Bonte). Il est à noter que l'école d'Amsterdam n'a vécu que ce même laps de temps. « L'école de Lille » n'aura brillé qu'en banlieue parisienne grâce à deux hommes ouverts, le critique d'architecture Patrice Goulet et l'ingénieur et militant communiste un temps directeur de la Sodedat 93, Jean-Pierre Lefevre.

Enfin, si Ricardo Porro a su bien s'entourer et a été très épaulé quant aux diverses participations à des concours par ses étudiants, dès qu'il a pu, c'est-à-dire à partir de 1986 lorsqu'il est pour la première fois lauréat d'un concours en France, celui du collège Elsa Triolet, il rend la pareille à ses étudiants les plus méritants puisqu'il leur permet d'être sélectionnés par la Sodedat 93. Six architectes (Lours, Chiani/Carton, Marchant/ Lamour, Bonte) seront choisis et construiront chacun un collège dans la banlieue parisienne, leur premier projet construit.

Conclusion

Au début des années soixante, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles…

Pier Paolo pasolini, « « *Il vuoto del potere in Italia* », Journal *Corriere*, 1 Février 1975.

L'urgence politique et esthétique, en période de "catastrophe" - ce leitmotiv courant partout chez Benjamin -, ne consisterait donc pas à tirer les conséquences logiques du déclin jusqu'à son horizon de mort, mais à trouver les ressources inattendues de ce déclin au creux des images qui s'y meuvent encore, telles des lucioles ou des astres isolés.

Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles,* p. 106.

Si Charles Jencks classait Ricardo Porro au début des années 1980 comme architecte postmoderne historiciste, quel architecte enseignant postmoderne avait-il été à Lille – puisqu'il y était nommé en 1976 et qu'il était parvenu à y créer une « école dans l'école » – avec tout ce que cela avait comporté comme enseignements, attitudes, méthodes et productions des élèves ? Afin d'y répondre, il fallait mettre en lumière dans une première partie la construction des idées, des convictions et des ambitions de cet architecte lors de sa formation puis dans une seconde partie montrer leur affirmation ou leur infirmation dans le développement de son enseignement et sa pratique. L'auteure partait ainsi de l'hypothèse que Ricardo Porro proposait à ses élèves une pratique critique de l'architecture et de l'urbanisme dès 1960 à Cuba jusqu'en 1990 en France, née de l'héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et de mouvements sociaux fondamentaux, à la fois atypique, singulière mais aussi emblématique d'une époque de remise en question.

Le premier argument qui avait permis de confirmer cette hypothèse en première partie était le fait que la formation de Ricardo Porro ponctuée d'apports antinomiques - de type Beaux-Arts, celui des Modernes véhiculé par les C.I.A.M, notamment celui non négligeable de la branche italienne – sources de son enseignement et de sa pratique avait été également source de déceptions liées le plus souvent au regard que portaient des architectes reconnus sur son travail tels que Walter Gropius ou Le Corbusier. Les revues architecturales cubaines qui contiennent de nombreux articles sur l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme à Cuba dans les années 1940 et témoignent des apports des CIAM en Amérique latine ainsi que les archives de l'IUAV qui concernent la première école d'été des CIAM à Venise en 1952 avaient permis de mettre en avant ces différentes révoltes lors de la formation de Ricardo Porro, phénomènes qui avaient conditionné son enseignement qualifié par l'auteure de forme et d'instrument critique. La première révolte était issue de l'enseignement de l'architecture français : Ricardo Porro s'indignait dès 1947 contre l'enseignement académique issu des Beaux-Arts de Paris dispensé à La Havane en peignant tout d'abord les statues de l'atelier dans des couleurs vives et en

détruisant les ouvrages de Vignole dans la cour de l'Université accompagné d'autres étudiants contestataires dont un futur membre cubain des CIAM, Nicolas Quintana. La copie des ordres classiques ne leur convenait pas. Cependant, plusieurs professeurs issus de l'Institut d'Urbanisme de Paris véhiculaient les idées de l'urbaniste Gaston Bardet auxquelles Ricardo Porro adhérait en réaction à celles de Le Corbusier en matière d'urbanisme. La seconde révolte était issue de l'enseignement germanique : alors qu'il convainquait Walter Gropius de venir donner une conférence et un *workshop* à l'Université de La Havane, il comprenait que l'économie de la forme souhaitée par le professeur de la *Graduate School of Design* de Harvard ne lui correspondait pas puisque selon lui elle mettait l'accent sur un langage visuel commun. Très déçu, Ricardo Porro savait déjà qu'il ne pourrait pas suivre cette direction. Cependant, il retenait de la conférence de Gropius son approche du concept de l'unité de voisinage et de l'entretien qu'il avait mené en 1949 le désir de Gropius de tendre la main à un dialogue entre la tradition et la modernité[660]. D'autre part, en Amérique latine et à l'Université de La Havane étaient largement véhiculées les idées issues des textes des historiens de l'Institut d'Aby Warburg, Wölfflin et Panofsky, par Angel Guido, architecte, urbaniste et historien de l'art argentin, auteur de l'ouvrage intitulé *La machinolâtrie* de Le Corbusier, idées auxquelles Ricardo Porro adhérait. La troisième révolte était issue de l'enseignement des CIAM organisés par des architectes italiens à Venise. Dès 1952, étudiant à l'Institut d'Urbanisme de Paris, Ricardo Porro était corrigé par Le Corbusier lors d'un *Workshop* durant l'école d'été de Venise présidée par Ernesto Nathan Rogers et Franco Albini à laquelle participaient également les étudiants Vittorio Gregotti et Gino Valle. Cette correction du projet d'extension de Venise avait mené à l'aversion du jeune architecte pour l'application de la Charte d'Athènes. Comme Ionel Schein, Ricardo Porro pensait déjà à l'après CIAM et montrait une attitude d'opposition qu'allait avoir également d'autres jeunes architectes lors des derniers congrès et qui sera it marquée par une série d'oppositions comme celles du Nord et du Sud, du Nouveau Monde et du Vieux Continent, une opposition entre universalisme et différentialisme, une autre encore entre utopie et pragmatisme. C'est en Europe latine que les problèmes de la tradition avaient été posés de la façon la plus authentique alors que le mouvement moderne était né au nord de l'Europe. Un réseau d'influences italiennes s'était mis en place dont le rayonnement avait atteint Ricardo Porro considérablement. Dès lors, il s'était intéressé au dialogue entre la tradition et la modernité véhiculé par Bruno Zévi qui avait lancé quelques années auparavant l'architecture organique à son retour des États-Unis diffusée à l'aide de son association APAO et la Revue *Metron.* L'ouvrage de Zévi, *Verso un' architettura organica* publié en 1945 tentait à ce moment-là de « fondre les valeurs de la tradition avec les instances sociales modernes et dépasser la dichotomie entre la culture et la vie qui sépare les artistes du peuple [661]». D'autre part, l'influence d'Ernesto Nathan Rogers était décisive dans la formation d'une grande partie des architectes

---

[660] Gropius entend par là de rendre possible la réintégration d'éléments traditionnels si ceux-ci ont prouvé leur utilité, c'est le cas par exemple des nombreuses colonnades à La Havane.

[661] Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni,* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1945.

européens après guerre. En 1953, celui-ci entendait s'inscrire « dans un prolongement dynamique et non dans un recopiage passif [662]» et établir un pont entre la modernité et la tradition à travers les articles qu'il publiait dans la Revue *Casabella* entre 1953 et 1965. Cette même revue avait encouragé l'introduction dans l'architecture d'une inspiration romantique dont les sources étaient multiples comme celles de Wright, du néo-gothique, de l'École d'Amsterdam des années 1920, de Gaudi. Patrice Goulet à l'occasion d'un article de la Revue *L'architecture d'Aujourd'hui* considérait plus tard que « cela représentait une réaction très violente contre pratiquement tous les acquis de l'architecture contemporaine [663]». Ricardo Porro publiait un manifeste intitulé « Le sens de la tradition [664]» en 1957 et concevait une série de villas adaptées au modernisme et à la tradition de son pays, Cuba.

L'auteure montrait ensuite que ces révoltes formaient les sources, la cristallisation d'un enseignement et d'une conception qui s'opposaient à une norme autoritaire et à une approche universelle et développaient une approche régionaliste critique à La Havane dès 1960 si bien définie par Liane Lefaivre et Alexander Tzonis puis Keneth Frampton dans les années 1980. La révolution cubaine de 1959 avait apporté à Ricardo Porro un certain apaisement puisqu'il avait eu l'occasion de s'exprimer avec la construction des écoles d'art de La Havane destinées à devenir une « vitrine » internationale des actions que Fidel Castro avait engagées pour le développement de l'enseignement dans son pays et pour lesquelles Ricardo Porro avait obtenu au départ une entière liberté financière et de conception. Cependant, chargé de remettre à flots l'école d'architecture de La Havane après la révolution, il était entré rapidement en conflit avec la nouvelle vision de l'architecture prônée par certains, celle de l'influence des architectes du *Bauhaus,* celle de la *Sachlichkeit,* c'est-à-dire selon Porro de l'économie de la forme qui avait suivi celle de l'expressionnisme. Il s'était ainsi mis rapidement à l'écart en créant une école *sui generis,* « école hors l'école » sur le site du chantier des écoles d'art. Le témoignage d'un ancien étudiant de Ricardo Porro, Heriberto Duverger[665] avait permis à l'auteure d'étayer l'argument d'une « déterritorialisation [666]» de l'enseignement de Ricardo Porro et de montrer que le projet des écoles d'art déjà largement documenté[667] par ailleurs et considéré comme son oeuvre manifeste était le point d'impulsion d'un enseignement hors du commun et développé par l'architecte cubain au début des

---

[662] Ernesto Nathan Rogers, « Continuita », Casabella-**Continuità**, Milan, no 199, 1953,1954.

[663] Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, p. 68.

[664] Ricardo Porro, « El sentido de la tradición », *Revista Nuestro Tiempo*, 16, ano IV (mars-avril 1957).

[665] Giuli/Duverger, Tome III.

[666] Voir à ce sujet le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans l'ouvrage *L'Anti-Œdipe* en 1972.

[667] Revues *L'architecture d'Aujourd'hui* n°119,op.cit, n°350, revue A+U n° 282, les ouvrages de Ricardo Porro, *Oeuvres,* op.cit, 1990 et *Ricardo Porro Architekt*, *op.cit,* 1994, l'ouvrage *Architecture-sculpture* de Véra Cardot, de Paolo Portoghesi, *Le postmoderne,* op.cit, de Roberto Segre, *Diez añoz de arquitectura en Cuba revolucionaria, op.cit,* 1970, Eduardo Luis Rodriguez, Docomomo, *op.cit,* 2005. mémoires de Master Safia Baroudi, Paris Belleville, 2002 et celui de Claire Delbet, Paris Belleville, 2018, l'Emission *Les jeudi de l'Architecture* de François Chaslin sur France Culture, 2011, *et caetera*….. Voir Tome I.

années 1960. Les jeunes étudiants triés sur le volet, intellectuels, esthètes, musiciens participaient intellectuellement et manuellement au chantier dans une atmosphère libre et faisaient des allers et retours du chantier au plan tout au long de la journée. Les futurs usagers, étudiants en arts plastiques, musique, danse classique et contemporaine et enfin théâtre participaient aux projets. Un atelier s'était formé sur place avec des maquettes échelle 1 de voûtes catalanes ainsi qu'une maquette de l'espace scénique du projet de l'école de Théâtre à grande échelle. Ricardo Porro donnait des conférences en extérieur et les élèves vendaient les cours aux étudiants qui n'avaient pu y assister tant ils y accordaient de l'importance. Ce projet avait accentué les relations que Ricardo Porro entretenait avec l'Italie puisqu'il s'était associé à deux architectes italiens Vittorio Garatti et Roberto Gottardi qu'il avait connus au Vénézuela et qui travaillaient également avec les étudiants sur le chantier. Ces derniers étaient en lien très étroit avec Ernesto Nathan Rogers puisque l'un était diplômé de l'école polytechnique de Milan et l'autre avait travaillé pour lui[668]. L'article de Rogers en 1955 intitulé *Le Resistenze ambientali* et qui plaidait pour le respect de l'histoire et la prise en compte du contexte d'un lieu avait été fondamental pour Ricardo Porro. Le projet des écoles d'art montrait la relation entre mémoire et invention, culture moderne et tradition, continuité et contemporéanité[669]. Cependant, dès 1963, année marquée par le Congrès de l'UIA à Cuba, Ricardo Porro subissait une déconvenue et tombait en disgrâce alors que des architectes et étudiants du monde entier venaient visiter les écoles d'art et louaient ce projet d'envergure. Cette mise à l'écart avait été précipitée par la critique acerbe de l'enseignant historien Roberto Segre qui avait remplacé Ricardo Porro en tant qu'enseignant d'Histoire de l'Architecture à l'école d'architecture de La Havane. Les trois architectes Porro, Garatti et Gottardi avaient ainsi eu ordre de stopper la construction des écoles qui ne répondaient plus aux nouvelles aspirations de Fidel Castro alors qu'il avait investi dans un procédé de préfabrication russe en 1963. Répudié, Ricardo Porro fuyait Cuba pour la France.

Ainsi, la première partie de la thèse permettait à l'auteure de montrer à l'aune de la construction de son enseignement que dans un premier temps Ricardo Porro avait accompagné comme de nombreux architectes une transition, celle d'une révision de la modernité et qu'il suivait la branche italienne qui redonnait une place à une pensée alliant mémoire et invention. Ces moments formateurs étaient la source d'une pensée critique cristallisée sous la forme d'un désir exponentiel d'expression architecturale qui lui paraissait en crise et manifestée par un chef d'oeuvre « Les écoles d'art de La Havane » et par un texte sous la forme lui aussi d'un manifeste publié dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1965 intitulé *« Évolution ou Révolution [670]».* Ces deux manifestes, l'un architectural, l'autre

---

668 Ernesto Nathan Rogers envoyait de jeunes architectes travailler avec Carlos Raoul Villanueva à la Cité Universitaire de Caracas.

669 Eugenia Lopez Reuz, *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità,* Edizione Christian Marinotti, 2009.

670 « Évolution ou Révolution », *op.cit,* 1965.

sous la forme d'une déclaration écrite cristallisaient une méthode de conception et un enseignement critique diffusé en France dès 1966.

La seconde partie était la démonstration de la position critique de Ricardo Porro, en retrait de l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme proposé après 1968, position qui faisait de lui un enseignant atypique de cette période de renouvellement de l'enseignement de l'architecture en France depuis 1965, mais également emblématique de cette période de remise en question. L'auteure mettait trois périodes en avant : la période parisienne de 1966 à 1971 qui avait été une période de tâtonnements et de tentative d'intégration dans le milieu français de l'enseignement traversant une sérieuse crise et se réinventant avec notamment la création d'UP parisiennes et provinciales; la période strasbourgeoise de 1971 à 1975 qui avait été une période d'élaboration théorique – axée sur les rapports de l'Histoire et de la théorie – mais aussi d'articulation avec la pratique pour Ricardo Porro à un moment de forte tension à l'école d'architecture de Strasbourg et enfin la période lilloise de 1976 à 1990 qui était marquée par « L'école de Lille », l'école dans l'école au sein de l'UP lilloise, période des grands projets, celui des des Halles en 1980, celui de Paris Bercy en 1981 et enfin celui d'Euralille. Les entretiens menés par l'auteure permettaient de mieux appréhender la pensée et l'enseignement de Ricardo Porro à l'aune du renouvellement de l'enseignement de l'architecture en France. Pour la période parisienne de 1966 à 1971 étaient convoqués tour à tour Philippe Gresset, Patrice Goulet, Philippe Panerai, Jean Castex, Guy Rumé, Olivier Girard. L'entretien mené de Patrice Goulet qui avait rencontré Ricardo Porro à son arrivée en 1966 par l'intermédiaire d'André Bloc et de Claude Parent permettait de retracer cette période et l'étude des textes issus de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* de l'étayer. L'entretien mené par l'auteure de Patrice Goulet avait montré qu'André Bloc, présent au Congrès de l'UIA à Cuba en 1963 et défendant la synthèse des arts avait permis à Ricardo Porro de s'exprimer en France dès 1966 par la publication d'un article dans *Aujourd'hui*[671]. S'intéressant à la production des jeunes architectes français dès son arrivée, l'attention de Ricardo Porro s'était portée sur l'atelier de Montrouge, sur le Groupe Architecture Principe de Claude Parent et Paul Virilio ou encore sur le GIAP, des groupes qui révisaient la modernité. Cependant, même si certains étaient ses amis comme Claude Parent, l'auteure montrait qu'il n'était devenu membre d'aucun d'entre eux tant il faisait figure d'électron libre.

Alors que l'année 1966 voyait la publication d'ouvrages théoriques comme *Complexity and Contradiction* de Robert Venturi, disciple de Kahn, comme ceux du groupe la « *Tendenza* » en Italie dont le chef de file est Aldo Rossi et dont l'intérêt est l'architecture urbaine, *L'architettura della cita* en 1966 *et Le territoire de l'architecture*[672] de Vittorio Gregotti et enfin la production des « *New York Five* » aux Etats-Unis dont l'inspirateur était Philip Johnson, les travaux d'analyse urbaine et les projets issus de la « *Tendenza* » confirmaient le rôle progressif de l'histoire dans l'élaboration de nouvelles théories pour

---

671 Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », Revue *Aujourd'hui* , France 1, n°54, Boulogne, septembre 1966, p. 32-33.

672 Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture,* Préface de Umberto Eco. Traduit de l'italien par Vittorio Hugo, traduction revue et mise au point par Régine Pietra et Béatrice Bonne. Éditions Parenthèses, Collection Eupalinos, 2023.

l'architecture et la ville. Les entretiens menés par l'auteure de Philippe Panerai et de Philippe Gresset, étudiant aux Beaux-Arts puis à UP3 montraient que dès 1967 Ricardo Porro avait élaboré sa théorie depuis les écrits des historiens de l'Institut Warburg – Wölfflin pour décrire une oeuvre et Panofsky pour s'intéresser au symbolisme caché des choses – qui intéressaient au même moment le philosophe Michel Foucault et le sociologue Pierre Bourdieu. Ricardo Porro enseignait une Histoire critique de l'architecture dont le *corpus* était orienté suivant l'inspiration romantique de la Revue *Casabella* , articulée à la pratique en atelier à l'École spéciale. S'aidant de la méthode iconologique panovskienne, il parvenait à reconstituer la genèse d'un monument et à exposer à ses élèves et dans tous les détails les intentions de l'architecte alors que Panofsky se situait à un carrefour culturel et intellectuel au seuil d'une postmodernité dans laquelle aucune iconologie ni perspective ne semblaient fonctionner.

D'autre part, l'étude des compte-rendus de séminaires du RAUC de 1968 et 1969 avaient montré que les sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond avaient défini l'approche de Ricardo Porro comme esthétique, sociale et poétique et considéré que d'une part, même si Ricardo Porro avait eu le mérite d'élaborer une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine [673]», une théorie architecturale ne pouvait être axée uniquement sur la signification de l'architecture et sur son langage et que d'autre part, il fallait qu'il distingue ce qui était courant de ce qui était exceptionnel, réflexion avec laquelle Bernard Huet qui était présent aux séminaires était en accord. Ricardo Porro considérait cette période d'ouverture des débats notamment avec les sciences humaines comme une porte ouverte à l'arrêt de la conception de projets dans les UP et prônait l'expression architecturale comme réponse à la crise et besoin fonctionnel de l'homme. Il souhaitait remettre en cause la société et redonner une place à ce qui pouvait paraître inutile en offrant un monde plus figuratif, vitaliste et complexe en puisant dans les rapports entre l'histoire et la modernité. Ce monde s'était avéré de plus en plus onirique voire fantastique, empruntant aux décors de films expressionnistes allemands du début du XXe siècle alors qu'à UP8, la question de la banalité était fondamentale chez Huet puisqu'elle résolvait en termes qualitatifs les questions de quantité et de répétition typologique. L' « architecture parlante » restait la part maudite du discours ambiant. Huet souhaitait réécrire l'ouvrage de Panofsky et l'intituler « Architecture gothique et structure sociale », ne croyait pas en la crise de l'architecture et ne croyait pas non plus qu'un architecte puisse mettre en question la société. L'étude d'un article de la Revue *AMC*[674] avait permis de prendre connaissance de l'expression architecturale complexe de Ricardo Porro à travers le manifeste de son premier projet européen entièrement axé sur la symbolique, le centre d'art de Vaduz ce qui avait interpellé Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard – elle avait travaillé sur le projet avec Ricardo Porro – mais également Jean Castex qui faisait partie de son jury de diplôme français à

---

673 Henri Lefevre, et Henri Raymond, Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), 66 pages. Claude Genzling,

674 Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'or du Rhin. Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, mai 1975, p. 69.

UP3 en 1969, diplôme qui portait sur ce projet et qui avait fait l'objet de questionnements. Cependant, Alberto Ferrari et Joseph Rykwert ne tarissaient pas d'éloges envers ce centre d'art dans les revues italiennes *Controspazio* et *Casabella.*

D'autre part, le choix et le classement des textes produits par Bernard Huet et publiés par Juliette Pommier dont l'auteure avait proposé une recension[675] permettait de mieux positionner Ricardo Porro dans cette période de renouvellement de l'enseignement qui considérait cette période d'ouverture des débats notamment avec les sciences humaines comme une porte ouverte à l'arrêt de la conception de projets dans les UP et souhaitait garder la relation maître/élève alors qu'au même moment Huet s'opposait aux relations tutorées et magistrales de l'enseignement traditionnel et souhaitait que tous les étudiants changent de professeur chaque année. L'article de Ricardo Porro intitulé « Un enseignement de l'architecture » avait témoigné de leur désaccord complet à ce niveau et sonné comme un aveu, celui de sa prise de conscience qu'il proposait quelque chose de différent. Là où les deux se rejoignaient, c'est dans l'exercice du contre-projet à l'occasion de concours publics mais Ricardo Porro inscrivait l'architecture comme un moyen d'expression de la critique. Leur point commun se trouvait également dans le retour des rapports entre la ville et l'histoire.

L'auteure avait montré que Ricardo Porro ne s'était ni engagé dans une approche typo-morphologique développée à UP3 lorsqu'il y enseigne en 1969 ni dans l'esthétique de la banalité que prônait Bernard Huet à UP8 lorsqu'il y enseignait en 1970. N'étant pas parvenu à s'intégrer dans ces deux écoles, Ricardo Porro avait tenté de mettre en place une « école dans l'école » à l'IAUS de Strasbourg. Les entretiens menés des étudiants, collègues et directeurs ont montré qu'il avait fait du contre-projet un moyen d'expression de la figure humaine considérée comme un vecteur de « réhumanisation » de l'architecture. C'était le cas du projet du Centre Pompidou sur lequel il avait fait plancher ses étudiants. L'étude d'un rapport de recherche dans lequel intervenait Philippe Boudon a également mis en lumière que Ricardo Porro considérait la ville et le domaine bâti comme corps que Boudon théorisait comme modèles à l'instar des théoriciens de la Renaissance italienne. La préoccupation essentielle de Ricardo Porro portait sur l'humain, sa situation dans le monde contemporain, ses contraintes. Partant de ce concept, chaque ville, architecture et objet de la vie quotidienne devait être « signifiant » et le plus souvent figuratif : un siège en résine qui évoque le corps de sa grand-mère, un village de vacances en Yougoslavie hommage à Archimboldo, symbole du corps humain, un Centre Pompidou à l'allure d'une main. Considérant que l'architecture et la ville sont étroitement liées, Ricardo Porro avait réinterprété le concept d'unité de voisinage des modernes afin de rendre la ville organique même s'il respectait une grille d'équipements précise comme l'avait « vendue » Walter Gropius à l'université de La Havane en 1949. Cette réinterprétation était pensée comme un système communautaire à des échelles différenciées, un agrégat de logements collectifs ou individuels, indépendants de la circulation automobile ce que Team X a également proposé avec le *cluster.* Il n'était

675 Alberto Ferrari, « Il sogno e il senso come virtu e come impregno », revue *Casabella*, n° 397, janvier 1975, pp. 29-41
Joseph Rikwert, « L'Opéra di Ricardo Porro », *Controspazio,* mars 1970, pp.26-28.

donc pas le seul à réinterpréter ce concept moderne basé sur la communication des personnes qui était une alternative à la ségrégation fonctionnelle de la Charte d'Athènes remettant en lumière le quartier et montrant comment, par une conception délibérée, il pouvait être transformé en une unité de voisinage, l'équivalent moderne d'un quartier ou d'une paroisse médiévale : une unité qui existerait désormais et pas uniquement sur une base spontanée ou instinctive. Dans le même temps en Italie se développaient des recherches tournées vers une réconciliation entre urbanisme et histoire à travers la XV^e^ Triennale qu'organise Aldo Rossi (1931-1997) à Milan en 1973 mais Ricardo Porro s'indignait de l'architecture de la banalité de l'architecte italien difficilement interprétable depuis des paramètres esthétisants de l'histoire de l'art. Elle lui paraissait répétitive, conventionnelle et simpliste alors qu'il recherchait des événements plastiques exceptionnels. Architecte de la *Tendenza* comme Portoghesi duquel Ricardo Porro était proche, Rossi portait pourtant un regard sur l'architecture du passé, revendiquait une autonomie de l'architecture et avait une démarche critique à l'égard du pur fonctionnalisme. *A contrario* de Ricardo Porro, il portait un intérêt à la typologie des édifices. Replaçant le projet au coeur de l'enseignement à Strasbourg, la tentative de Ricardo Porro de former « école » était avortée. Proposant Gaetano Pesce dont il était le plus proche pour son remplacement, il avait démissionné de l'école alors qu'il était en conflit avec plusieurs enseignants qui ne tenaient pas à l'éclectisme de l'enseignement. Paul Chemetov n'était pas en accord avec Ricardo Porro et considérait que les projets de logements devaient avoir un esprit sans esbroufe et que les architectes et étudiants devaient être soucieux de leur « habitabilité » et de leur « économie » en suivant des chantiers.

Les différents entretiens des anciens étudiants, de ses collègues et du directeur menés par Patrice Goulet de 1978 à 1984 et ceux de l'auteure quarante années après avaient montré qu'il y était parvenu à Lille durant une quinzaine d'années en formant « une école dans l'école » et en se confrontant à de grands projets comme ceux qui concernaient les contre-projets proposés pour les Halles en 1980, une façon de s'opposer à certaines réponses comme celle de Vasconi et Pencreac'h. Portoghesi l'avait incité à participer au concours de la *Strada Novissima* pour la Biennale de Venise en 1980. Préselectionné, un certain Rem Koolhaas était préféré. L'exposition présentait plusieurs branches de la postmodernité : historicisme pour Paolo Portoghesi, Robert A. M. Stern, etc…,le rationalisme d'Aldo Rossi et Massimo Scolari enfin l'ironie et l'ambigüité d'Hans Hollein, de Rem Koolhaas, de Charles Jencks et enfin de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Ricardo Porro avait été classé historiciste par Charles Jenks. Plus tard en 1986, il avait souhaité participer au concours d'Euralille que Rem Koolhaas avait remporté. Alors que certains de ses collègues enseignants participaient de prêt ou de loin à former des étudiants qui pourraient intégrer ce grand projet, lui avait fait de même mais promouvait une pédagogie de projets critiques et « sentimentalistes » qui appelaient à un contextualisme mental et à un idéalisme nostalgique.

L'ensemble de ces arguments étayés par des archives, des documents, des articles, des entretiens montrent que Ricardo Porro s'est isolé à Cuba comme en France parce que même si ses idées, ses

convictions et ses ambitions sont emblématiques d'une époque de remise en cause à laquelle il prend part et qu'il n'est pas le seul dans l'aventure des débats, elles sont assurément atypiques parce qu'il adopte une posture en contradiction avec le milieu de l'enseignement et celui de la pratique. La première partie de la thèse montrait qu'il s'intéressait aux débats de la modernité critique des CIAM et sur la continuité que proposait Rogers. Alors que sa période de formation était emblématique d'une époque de suivi des idées de Le Corbusier et de la Charte d'Athènes et représentative de ce qu'aurait pu vivre un jeune élève en architecture en France, tiraillé entre les apports issus des Beaux-Arts qui sont évidents dans la première moitié des années quarante à Cuba, ceux de l'Institut d'Urbanisme véhiculés par des professeurs cubains qui en sont issus et des apports contradictoires comme les idées de Gaston Bardet et d'Angel Guido, fervents ennemis de le Corbusier, il a à choisir entre deux voix, deux discours antinomiques. C'est celles de Gaston Bardet qu'il choisit, urbaniste catholique, à l'époque marginalisé en France et loué en Amérique latine. Cet urbaniste n'est redécouvert en France que durant les années 1960 et 1970 par Cohen et Lucan. Or, la pensée de Bardet dépasse les problèmes urbains et mène à une remise en question de la société en mêlant considérations philosophiques, politiques, économiques, esthétiques et techniques. C'est une pensée éminemment critique. Militant pour le régionalisme et l'anti-machinisme, Bardet a conscience du dérèglement écologique. L'urbanisme culturaliste retrouve grâce aux yeux de certains et cette approche culturaliste est même revendiquée par le postmodernisme. Le paradigme du Mouvement moderne en architecture et l'urbanisme progressiste qui prône la *tabula rasa* et l'architecture avec une esthétique universelle semble céder la place, dès les années 1970, aux attitudes privilégiant le régionalisme et le retour à l'histoire et à l'héritage local qu'a déjà expérimentés Ricardo Porro entre 1960 et 1965 pour la construction des écoles d'art de La Havane, projet décrit comme avant-gardiste et révolutionnaire. À cette occasion, son expérimentation d'une école hors l'école prônant une articulation entre théorie et pratique liée à un *corpus* très orienté, à une pratique du dessin et de la maquette à même le chantier, à une approche vernaculaire, à une méthode participative ne pourra jamais être reconduite. De fait, la période de formation de Ricardo Porro jusqu'à la construction de son manifeste Les écoles d'art de La Havane est emblématique d'une époque de remise en question que de nombreux jeunes architectes empruntent dès le début des années 1950. Le fait d'être né à Cuba et d'avoir vécu à La Havane a fait mûrir en Ricardo Porro la conviction qu'en architecture, mais dans d'autres domaines aussi, la tradition est vitale et qu'il peut y avoir continuité dans le changement. Ses idées sont influencées par l'expérience de cette ville, cité des colonnes comme l'a si bien nommée Alejo Carpentier. Et c'est précisément de Cuba que Ricardo Porro part afin de se positionner dans le débat sur la culture architecturale qui, au début des années soixante le voit s'opposer aux attitudes les plus extrêmes d'un certain rationalisme qui prône une coupure radicale avec le passé et la tradition, en faveur d'un fonctionnalisme abstrait. Selon l'architecte, il n'existe pas d'opposition dialectique entre ancien et nouveau, entre tradition et modernité, mais convergence et continuité. En cela, il rejoint les idées de l'avant-garde italienne.

Cependant, même s'il rejoint certaines idées italiennes, la seconde partie de la thèse montre que l'architecte n'emprunte aucun des chemins pédagogiques qui s'ouvrent dès 1966 comme ceux des architectes de la *Tendenza*, celui d'Aldo Rossi, celui de Bernard Huet, celui de Jean Castex et Philippe Panerai, celui d'Henri Ciriani ou celui de Paolo Portoghesi même s'il avance que ses idées sont proches de ce dernier. Ricardo Porro s'isole de plus en plus et s'inscrit en négatif de toutes les tendances adoptées, comme le dit Portoghesi en 2005[676]. Même s'il pense comme les architectes de *La Tendenza,* c'est-à-dire à la société pour laquelle il construit, il souhaite sortir du métier de constructeur pour embrasser l'utilité de l'inutile, la signification, la symbolique. Il est un architecte-intellectuel qui s'engage pour la chose publique et en cela, il se tourne vers l'Italie. Cependant, Ricardo Porro ne comprend pas les types comme une action contre l'amnésie qui guette mais comme un frein à toute créativité.

En ce sens, l'auteure montre qu'il adopte une position critique idéaliste, utopique et quelque part révolutionnaire et que c'est sur la conscience de ce décalage que repose son enseignement. C'est ici que l'on trouve le point de rupture avec tout enseignement académique avant et après 1968. En effet, la pensée articulée à une pratique utopique dans l'atelier de Ricardo Porro ne trouvera place nulle part, ni à Paris aux Beaux-Arts dès 1966 où une grève éclate, ni après les événements de Mai 1968, ni à Strasbourg et encore moins à Lille puisque, sous couvert d'une reterritorialisation, elle s'y manifeste en une « hétérotopie [677]», un « espace autre » utilisé pour une mise à l'écart, un lieu à l'intérieur d'une école qui obéit à des règles qui sont autres, un lieu de conception de projets qui paraissent irréalisables. C'est une « hétérotopie » de crise qui a un fonctionnement bien précis et déterminé à l'intérieur de l'école et qui en a eu un autre à La Havane sous la forme d' « une école hors l'école », une « hétérotopie » qui a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles : tour à tour, lieu d'élaboration de maquettes, de restitution des projets (salle de spectacles) mais également confessionnal voire tribunal. Selon Foucault, les « hétérotopies » sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps : « elles ouvrent à des « hétérochronies » c'est-à-dire que l'atelier entendu comme « hétérotopie » se met à fonctionner lorsque ses acteurs se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel. Dans l'atelier de Ricardo Porro, c'est comme si l'élève se trouve tour à tour dans une bibliothèque, un cinéma, un pays, une autre époque et surtout une autre école. Enfin, l' « hétérotopie » suppose un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, l'isole et le rend pénétrable. On ne peut accéder dans l'atelier de Ricardo Porro comme dans un moulin. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes et qu'on fait preuve d'une certaine attitude. Il existe en quelque sorte un rite de passage. Cependant, on y accède plus facilement lors des présentations/représentations de rendus.

---

[676] Paolo Portoghesi, *I Grandi architetti del novecento,* Newton, Compton editori, 1998.

[677] Concept de Michel Foucault présenté lors d'une conférence de 1967 « Des espaces autres » Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, p. 752-762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994 ; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

Son histoire de l'architecture utopique est une réduction, une annulation de tout un *corpus* dont il extrait quelques exemples, des utopies souvent réalisées. Elle ne contient ni la démarche d'Archigram et de ses planches ni celles radicales d'*Archizoom, Superstudio* et UFO mais plutôt celle du disciple italien de Franck Lloyd Wright, Paolo Soleri à l'orée des années 1970. Arcosanti, la ville écologique de ce dernier garantit des déplacements optimisés et l'absence de voitures comme les préconise Ricardo Porro dans les projets de ville de ses étudiants. Dessinant les contours d'une ville idéale, Porro cherchait à aller au delà de l'utilitarisme. C'est à l'intérieur de l'histoire et dans les créations culturelles du passé que cela devenait possible, celles qui avaient montré comme principe la résistance à l'esprit du temps et celles qui n'avaient pas eu voix au chapitre. Ricardo Porro a-t-il eu véritablement voix au chapitre? Non…Il a pourtant été un architecte postmoderne se définissant non pas comme postmoderne (comme tant d'autres) mais en réaction contre le modernisme, sa sobriété, sa rationalité. Son architecture a pourtant introduit la citation historique, le jeu avec les codes, la volonté de dialoguer avec le contexte culturel et urbain. En tant qu'enseignant, il a critiqué largement l'idéologie moderniste stricte, a ouvert l'atelier à des références multiples qu'elles soient historiques, artistiques, symboliques, a insisté sur l'interprétation et a développé une pédagogie critique et sensible de l'architecture, influencée par le surréalisme, la culture cubaine et l'organicisme … mais malheureusement il s'est montré tout aussi dogmatique que les modernistes à force sans doute de ne pas être entendu.

Les lucioles n'ont pas totalement disparu : elles survivent, fragiles, dans les marges, les résistances, les petites communautés, elles sont une image d'espérance politique et esthétique. Elles ont une fonction poétique. Puisse celles de la poésie architecturale continuer à scintiller même si elles doivent naître de l'épure, de la modestie, de la sobriété, de la lumière, des matières, du silence…et non de l'ostentation qui est souvent la marque du rejet.

> *Je veux défendre quelque chose qui n'est pas sanctionné, qui n'est pas codifié, qui n'est défendu par personne et qui est l'oeuvre, disons-le comme ça, du peuple, de toute une histoire, de toute une histoire d'un peuple d'une ville, d'une multitude d'hommes sans nom, et c'est ça qui n'est pas entendu…*
>
> Pier Paolo Pasolini, À propos de son film *La forma della città,* 1973[678].

[678] Pasolini Pier Paolo, Duboÿ Philippe, Van de Sandt Audrey. La forme d'une ville (introduction de Philippe Duboÿ). In: Chimères. Revue des schizoanalyses, N°47, automne 2002. Apocalypse, nevermore. pp. 53-61.

Annexe

Inédit de Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle

1986

Pour un urbanisme de communication

Ricardo PORRO
&
Jean Marie CHOQUELLE

Principes de l'U de L

Exemples

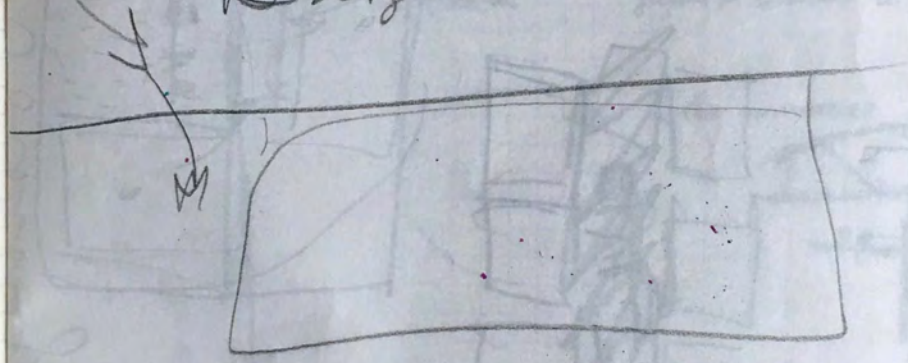
Venise

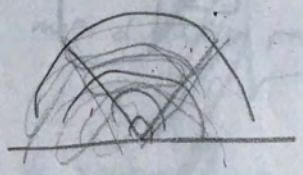
Siemp

Paris : le marais

Bruges





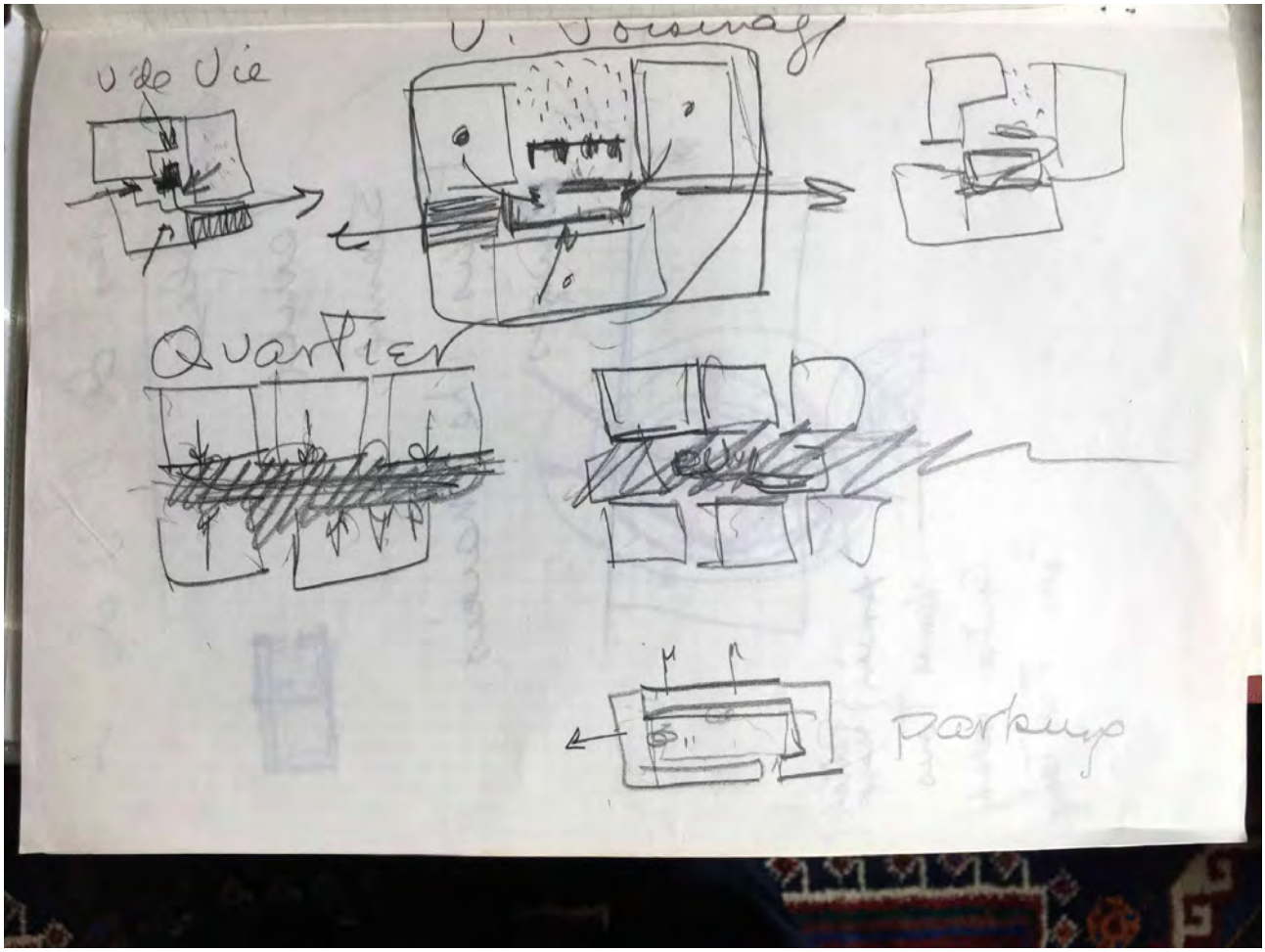


Amien { Patrick F. Hamp

Venise Tous

Courtrai Leahardy

Paris Fred Temps


Quartier
parking

Le système des paroisses

Venise est structurée selon une organisation en paroisses qui, plus que dans n'importe quelle autre ville, trouve ici un épanouissement tout à fait remarquable.

la paroisse

Chaque paroisse constituait un organisme vivant en relative autonomie par rapport à Venise grâce aux équipements dont elle disposait mais aussi grâce au canal de ceinture qui la délimitait clairement et lui donnait à la fois, une entité physique aisément repérable et une relative autonomie.

Aujourd'hui, si certain de ces canaux ont été rebouchés et transformés en ruelles au risque de rendre difficile dans certain cas la perception de la limite entre paroisses, leur dénomination de "rio terra" (rivière-terre) permet d'en évoquer le souvenir et de préserver l'identité de la paroisse.

Chaque île-paroisse est née autour de son église et de son campo, s'étendant progressivement par comblement de la lagune qui l'entourait jusqu'à ce que les étendues d'eau séparant les îles se réduisent à de minces canaux.

Très vite, Venise fut entièrement construite et le bâti très dense s'est renouvelé sur les fondations des premières maisons, laissant quasiment intact le tracé des rues et des places tel qu'il était au XIIè siècle.

A l'origine, les premiers équipements autour desquels la vie s'est organisée était l'église, certes, mais surtout le puit car l'eau douce était un problème capital pour cette cité lagunaire entourée d'eau salée. L'eau douce était obtenue grâce à de petites placettes revêtue de pierres créant une surface de réception des eaux de pluie qui étaient recueillies sous la place même dans un énorme réservoir de sable filtrant au centre duquel se trouvait le puit. Cette placette constituait à la fois un équipement utilitaire mais aussi un espace approprié à la rencontre et à la communication entre voisins.

Il existait plusieurs de ces placettes dénommées "campiello" -petit campo- ou "cortile" -cour- dispersées dans la paroisse et qui sont à la base de l'urbanisme vénitien.

Le campo central de la paroisse disposait de son puit et d'un espace plus important car l'Eglise y trouvait son parvis où les paroissiens s'y réunissaient.

Les voies piétonnes

La paroisse est desservie par un réseau très dense de voies piétonnes qui semble trouver son origine dans le campo central, là où, en règle générale, se concentrent les équipements; Ce réseau, jamais en lignes droites mais variant constamment de directions donne aux enchainement de ruelles une impression d'espaces qui se continuent sans cesse, d'espaces illimités, labyrinthiques.

A partir de cette place partent les ramifications des calli (ruelles) plus ou moins larges: le campo devient ainsi le point culminant de la paroisse, le point de référence. Ces calli assurent la desserte des ilôts d'habitation avec, parfois, des voies en impasse très étroites qui peuvent ne desservir qu'une cour, que quelques maisons et débouchent parfois sur un canal.

On trouve ainsi à Venise deux réseaux de circulation séparés et complémentaires: à un niveau supérieur: le système réservé à l'usage du piéton et, à un niveau inférieur, le système navigable des canaux, plus rapide, préfigurant ainsi l'urbanisme des villes nouvelles du XXème siècle où la circulation des voitures est séparées des piétons. De plus, ces canaux permettaient de rejeter à la périphérie de la paroisse le stationnement des véhicules.

Il existe également tout un dispositif simple d'échange entre ces 2 réseaux: des pontons en bois, quelques marches plongeant dans l'eau permettent l'acostage des bâteaux et gondoles. La plupart des campos, quand ils sont desservis par un canal disposent d'ailleurs d'un de ces espaces de transbordement de marchandises.

Chaque paroisse possédait les équipements nécessaires au déroulement quotidien de la vie, c'est-à-dire:
- l'église et sa placette assez vaste pour que la communauté paroissiale puisse s'y rassembler.
- les campielli et cortile avec leur puit.
- les commerces de première nécessité,
- mais aussi sa "scuola d'arte".

Les scuole

Ces scuole étaient, selon les cas, le siège d'une guilde, de groupes sociaux (comme par exemple, les immigrés dalmates: les Schiavoni, qui se réunissaient au sein de la scuola minore di San Giorgio degli Schiavoni), ou encore d'une association de gens liés par une dévotion particulière: groupement de vénitiens aisé se cotoyant au sein d'une organisation à but charitable. Elles furent d'une importance capitale à Venise: certaines s'occupaient de la défense des intérêts professionnels, d'autres subventionnaient les écoles, construisaient les logements sociaux, hospices, hôpitaux, mais élevaient aussi leur propre siège qui se devait de rivaliser en somptuosité comme l'atteste la liste des artistes appelés pour leur construction et leur décoration, et dont les noms y sont restés attachés: Tintoret à la scuola grande di San Rocco, Tiepolo aux Carmini, Carpaccio à San Giorgio degli Schiavoni.

Ces scuole étaient l'équivalent de nos maisons de syndicats ou de nos clubs associatifs. Ils constituaient les creusets de la vie sociale et intellectuelle de Venise et leur présence au sein même des paroisses permettait d'y créer un pôle actif d'animation.

la limite des paroisses, le pont

La paroisse formait une sorte de micro société bien limitée par son canal qui en marquait la frontière. C'était là qu'avaient lieu autrefois les batailles annuelles de pont qui opposaient les paroisses. Encore aujourd'hui, en franchissant un pont, on peut lire le nom des paroisses sur les murs des maisons bordant les canaux.

Ces ponts sont d'ailleurs d'une complexité remarquable, ayant toujours à relier sur les 2 rives 2 ruelles systèmatiquement décalée l'une par rapport à l'autre. En effet, le réseau de voies a été tracé à partir de chaque campo, à une époque où les relations entre paroisses étaient rares ou se faisaient par bâteaux; il arrivaient même que des personnes ne sortent quasiment jamais de leur paroisse.

Les voies en extrémité de paroisses, souvent en impasse ont été tracée en vue du lotissement et non pour assurer une liaison avec les autres paroisses voisines, rendant problèmatiques la construction des ponts et la réalisation des liaisons entre paroisses qu'il a bien fallu assurer.

Il est rare qu'un pont ait pu être construit entre 2 voies bien axées; très souvent celles-ci sont décalées et c'est au pont à rattraper, par une forme d'une complexité invraissemblable les désaxements entre voies de paroisses différentes.

Chaque pont est un vrai moment d'architecture et d'urbanisme; il donne lieu à des mises en scènes urbaines tantôt aisée, tantôt périeuse, tantôt dramatique, à l'image de ces batailles de ponts.

La paroisse = centre+périphérie

A l'intérieur de la limite du canal, la paroisse s'organise d'une façon centripète. Certe, il existe des paroisses où le campo s'ouvre sur un canal mais ce mince filet d'eau ne parvient pas à introduire une notion d'ouverture. Seule la piazza Saint Marc (qui n'est pas un campo) s'ouvre sur la lagune et c'est à elle que revient le rôle d'ouvrir la ville entière sur l'extérieur.

La paroisse se présente avant tout par son campo, espace public d'accueil, contrastant avec le reste du tissu composé d'espaces très intimes et d'autant plus intimes qu'on s'éloigne du campo et qu'on avance dans ce lassis labyrinthique de ruelles, dans les impasses et les cours qui, quoique publiques prennent par leur étroitesse, une dimension quasi privée.

le parcours à Venise

La traversée d'une paroisse s'effectuent donc selon une séquence Pont-Ruelles-Campo-Ruelles-Pont- qui se répète de façon quasi-systèmatique dès qu'on traverse une autre paroisse.

hiérarchie de paroisses

Si les paroisses possédait chacune les éléments ou "organes" nécessaires à la vie quotidienne, il s'établit cependant une hiérarchie entre elles celon que certaines disposaient ou non d'un campo assez vaste pourqu'un marché puisse s'y tenir ou que des commerces spécialisés s'y groupent ou qu'une église, qu'un équipement important comme un théâtre s'y trouve.

Ainsi s'est organisé la prééminence de certaines paroisses sur d'autres, et, en parallèle, une hiérarchisation des campi principaux autour desquelles rayonnent les campi secondaires de chaque paroisse (auxquels s'ajoute le troisième type des nombreuses petites placettes dont le seul équipement était le puit).

terminologie

Ainsi s'établit une hiérarchie d'espaces piétonniers à laquelle correspond une terminologie précise, hiérarchie qui trouve un équivalent dans les canaux et leur différentes appellations:

On peut remarquer que les espaces exceptionnels de Venise, comme la place St Marc, le Grand canal ... ont une appellation unique de Piazza, piazzetta, canale grande. Egalement unique, l'appellation de pallazzo pour le palais des doges alors que toutes les autres demeures, même somptueuses, restent des case ou ca'.

On trouve les campi, places principales de la paroisse et les campiello ou cortiles plus petits et plus nombreux.

De même, le réseau lagunaire s'organise avec le grand canal, les canaux plus étroits et les rii qui ceinturent les paroisses et y pénètrent parfois.

Voilà donc exposé brièvement la structuration en paroisse, élément de base constituant Venise. Il est évident que le schéma d'organisation qu'on peut dégager de cette analyse subit en réalité des variations, des adaptations au site.... qui particularisent les aspects formels de chaque paroisse, chaque campo, chaque ruelle.

Mais malgrès ces variations, malgrès cette complexité de Venise qui crée une telle richesse d'espaces, la structure reste lisible, évidente.

Organisation fonctionnelle de Venise

Intéressons nous maintenant à l'organisation fonctionnelle de Venise.

Venise est une ville claire et pourtant extrêmement labyrinthique: labyrinthique par ces callis, ses canaux, ses espaces tortueux, mais claire car son organisation et son fonctionnement sont évident.

Les propriétés naturelles du site furent pleinement utilisées et l'évolution des plans montre la redistribution continue des fonctions pour atteindre une plus grande fonctionalité.

Forme poisson Lagune

Remarquons d'abord que Venise prend l'aspect approximatif d'un poisson affleurant les eaux, la boucle tournée vers la terre et la queue vers la mer. D'ailleurs, cette forme de poisson n'est pas un hasard car la mer, les vagues, les marées ne pouvaient donner que des formes courbes de plus ou moins grandes amplitudes.

Perdue au milieu de sa lagune, Venise va l'utiliser au mieux pour se constituer en grande puissance maritime.

La topographie des fonds marins a ses secrêts que seuls les initiés connaissent: en effet, les courants lagunaires dûs aux mouvements pendulaires des marées montantes et descendantes qui la remplissent et la vident de son eau salée délimitent des zones de lagune vive de plus de 10 m de fond qui deviennent de véritables fleuves sinueux aux cours aléatoires et aux débits très importants alimentant et recueillant les eaux de lagune morte de moins de 1 m de fond.

Les cours sinueux et invisibles de ces chenaux d'accès font de Venise une ville inaccessible à tout bâteau n'en connaissant pas les tracés, une ville unique car entourée d'une muraille liquide.

Evidemment, en temps de paix, des balises permettaient de se repérer dans le labyrinthes des nombreux méandres des "canales" et d'atteindre le coeur de la lagune.

Arsenal

A la queue du poisson, tourné vers la mer Adriatique et à toute proximité de la passe du Lido se trouve l'Arsenal de Venise, vaste complexe industriel de construction et de réparation de bâteaux (rappelons nous des fâmeuses galères vénitiennes) avec autour les quartiers d'habitation de ses 16 000 employés ainsi que l'Hospital maritime.

Situé à l'entrée de la lagune, il en est le gardien mais aussi l'instrument de création de son Empire colonial.

Ainsi, entrant dans la lagune par la passe du Lido, les bâteaux suivent les méandres d'un canal balisé pour, soit atteindre l'Arsenal ou continuer plus loin et ancrer dans cette magnifique aire de stationnement à bâteaux entre Venise, la Giudecca et San Giorgo, et là, le voyageur débarque et arrive à la place Saint Marc, espace d'accueil de la ville.

Douane

Les eaux semblent ensuite être diviser en 2 flux inégaux par la pointe de la douane maritime avec, à gauche, le canal très large de la Giudecca qui alimente en eaux à chaque marée la partie de lagune vive entre Venise et la terre ferme, et de l'autre côté, à droite, le Grand Canal plus étroit qui pénètre dans Venise et le traverse en prenant la forme d'un S très ample.

Le Grand Canal est l'artère ordonnatrice de la structure urbaine vénitienne: en effet, à partir de la douane, il commence à sinuer, allongeant au maximum son parcours, paraissant faire les détours nécessaires pour desservir le maximum de paroisses et structurer au mieux l'ensemble vénitien.

De la Giudecca, nous pouvons suivre le trajet des marchandises venant de la mer: après avoir été dédouanées, elle partaient par le grand canal, soit vers les entrepôts que les riches commerçants vénitiens aménageaient au rez-de-chaussée des maisons qu'ils construisaient ou vers les entrepôts municipaux ou, encore vers les comptoirs des compagnies étrangères (fondaco dei Turchi, dei Tedesci, ...).

Ensuite, ces marchandises étaient écoulées dans les différents marchés, ceux du Rialto en particulier.

Les marchandises venant de la terre ferme empruntaient quant à elles l'autre moitié du Grand Canal en amont du Rialto où se trouvait la douane de Terre.

Rialto

Le Rialto, au centre de Venise, mais aussi à mi-chemin du Grand-Canal, est le pôle primitif de développement de Venise; le vocable "rialto" viendrait de "rivo alto" - rive haute- , tertre originel de la ville.

C'est là que se concentrèrent les marché d'alimentation et plus tard, les banques, compagnies d'assurance, les administrations économiques. Situé au centre de la ville, il en est le "ventre".

Place Saint Marc

L'autre pôle est constitué par la place Saint Marc regroupant autour d'elle les pouvoirs administratif, judiciaire, les offices financiers, militaires, navals, les archives de l'Etat, la bibliothèque, la Monnaie, et le centre religieux de la ville.
Situé au point de contact de la ville avec la lagune, il est l'espace décisionnel et spirituel, la tête, mais l'espace d'accueil: "le salon" en quelques sorte.

Reliant ces 2 pôles, l'itinéraire piétonnier qui traverse plusieurs paroisses est devenu l'axe commerçant majeur et abandonne sa terminologie de "Calle" pour celle plus évocatrice de "Merceria".

Galaxie d'îles

Dans la lagune autour de Venise, une galaxie d'îles satellites complète son fonctionnement; Burano et Chioggia, villes de pécheurs; Murano où au XIIIè siècle, on reporta toutes les industries du verre par peur des incendies, laissant Venise intacte avec toutes ses richesses; Torcello, autrefois important centre religieux; San Michel, le cimetierre à toute proximité de l'Hospital civil de Venise; les îles San Lazaro, San Servolo à l'entrée du Lido constituait autrefois le cordon sanitaire de Venise où les pèlerins passaient leur quarantaine. Certaines îles demeuraient jusqu'à il y a peu d'immenses centres de soins.

Gare

Le XIXè siècle vit l'arrivée du chemin de fer et la nouvelle gare accueillant les voyageurs venant de la terre ferme trouva place à l'autre extrémité du Grand-canal par rapport à la place Saint Marc qui accueille ceux venant de la mer.

L'itinéraire commerçant reliant les deux pôles d'activité que sont Saint Marc et le Rialto s'allongea donc jusqu'à la gare par la Strada Nuova et les rii terrà di Spagna, San Leonardo et Madellena occupant l'emplacement de canaux asséchés pour la circonstance.

Certe, cette gare ne forme pas un pôle comparable à Saint Marc, et l'arrivée par la gare ne présente pas une mise en scène aussi éblouissante que la toute progressive approche de Saint Marc par la mer; c'est comme si, pour reprendre une boutade de Thomas Mann, -"on rentrait à Venise par la porte de derrière"-.

Afin de relier plus facilement la gare à Saint Marc par bâteaux, on creusa le "Canale Nuovo" (Nouveau canal) dont le traffic, certe inférieur à celui du Grand Canal mais supérieur à celui d'un rio, détermina sa largeur intermédiaire et sa dénomination de "canale".

Lido

Autre exemple, au XIXè siècle, de l'évolution de Venise s'inscrivant parfaitement dans la logique du site: le Lido se transforme en station balnéaire de luxe et devient une nouvelle île satellite gravitant dans l'orbite de Venise.

Venise est une ville à l'organisation claire car les différentes fonctions sont disposées avec logique. Mais cette clarté est le résultat d'un affinement continu; jusqu'au XIXè siècle, les vénitiens à qui les voyages, le commerce et le contact des peuples étrangers imprégnèrent leur culture d'un esprit dont un des traits essentiels est le pragmatisme, apportèrent de génération en génération des modifications dans le sens d'une plus grande fonctionnalité et d'une plus grande lisibilité des fonctions. Venise su évoluer en harmonie avec le site, l'utilisant au mieux.

Lecture simplifiée par le contenu immédiat.

Mais non seulement la lecture de l'organisation vénitienne parait claire par un simple examen de la disposition des différentes fonctions sur le plan, elle est d'autant plus évidente dès qu'on est plongé dans les 3 dimensions de l'espace tant à Venise les formes traduisent avec force et expressivité les fonctions et l'organisation vénitienne.

C'est le cas, nous l'avons vu dans l'enchainement des espaces lagunaires qui vont de la passe du Lido au Grand Canal en passant par l'Arsenal où se manifestent avec évidence l'organisation économique de Venise et avec éclat l'accueil des voyageurs vers Saint Marc.

C'est aussi le cas dans la façon dont chaque campo reproduit à une échelle réduite la place Saint Marc et ses grands édifice - avec son église, son campanile, son mât, le palais et la scuola réunis autour de la place. La paroisse ceinturée de son canal est ainsi un reflet microscopique du macrocosme vénitien.

Par la mise en échos du thème central et triomphant de la place Saint Marc au coeur même de chaque paroisse, Venise parvient symboliquement à irradier et à dynamiser ses pôles secondaires.

Ainsi Murano, Burano, etc... n'ont rien de ces villes dortoirs comme Marghera. Ce sont des villes satellites vivantes, dynamisées par leur structuration urbaines et leurs espace de communication.

Cette mise en échos de la place Saint Marc dans chaque paroisse est d'ailleurs perceptible en 3 dimensions, lorsqu'on s'éloigne de Venise par la lagune et qu'on perçoit, flottant sur les eaux, sa légère silhouette. Les campaniles et les dômes qui ponctuent le paysage vénitien laissent au campanile et dômes de Saint Marc le soin de culminer l'ensemble, symbolisant la prééminence du centre civique et religieux sur tous les autres centres de paroisses qu'on arrivent à situer.

Chaque élément est valorisé esthétiquement par la symbolique. Notre lecture est immédiate tant chaque fonction s'exprime avec force.

A Venise, fonctions et symboles vont de pair.

Construire une ville dans un milieu apparemment aussi inhospitalier semble tenir du prodige. Pourtant, malgrès ces obstacles, Venise est devenu une grande puissance en dépassant les contradictions inhérentes à un tel site, l'utilisant au mieux, parvenant avec sagesse à extraire ce qu'il y avait de plus substantiel pour transformer chaque inconvénient en atout propre à entretenir sa croissance.
Mais ceci fut au prix d'une lutte incessante contre les eaux afin de repousser le moment fatal de son engloutissement.

Car la survie de Venise, située à la limite du ciel et de la terre tiend à un subtil équilibre qu'il faut à tout prix préserver et que seul, semble t'il, des forces échappant à la raison humaine maintiennent.
De loin Venise est une vision hallucinante, paraissant suspendue à l'horizon entre l'immensité bleu du ciel et celle de l'eau par quelques forces surnaturelles que symbolise à la pointe de la douane le globe terrestre soutenu par deux atlantes et surmonté d'une girouette représentant la Fortune capricieuse et arbitraire qui commande la destinée de Venise.

Ce qui dans d'autres villes est cause d'imperfection, de monstruosité faute d'être maîtrisé semble ici avoir été domestiqué et créé ce prodige de beauté.

Déséquilibre d'aujourd'hui

Hélas, depuis la fin du XIXè siècle, Venise a perdu cette notion d'équilibre et se développe anarchiquement: la révolution industrielle au lieu d'être le creuset où se forge une Venise revivifiée, se développe au détriment du centre historique qui perd ses habitants au profit de banlieues situés sur la terre ferme. Celles-ci, au lieu de se constituer en villes satellites se développent sous les traits d'une architecture vidée de tout contenu expressif et de sens, selon un urbanisme quelconque dispersant hommes et fonctions mais rapprochant l'homme de sa voiture et le plongeant dans un univers d'incommunicabilité.

Mais qu'est-ce que Venise?. Comment lire et interpréter cette ville et sa tradition?.

Ville byzantine

Venise est tout d'abord une ville Byzantine.

Située au milieu de la lagune, Venise ne pouvait s'épanouir que si des conditions exceptionnelle était réunies.
Il fallu que des vagues successives de barbares ravagent l'Empire romain d'occident pour que la lagune, jusque là vide de tout peuplement, devienne à chaque invasion le refuge provisoire des habitants de Vénitie.

Provisoire dans un premier temps puisque l'empereur Justinien chassa les Wisigoths et rétablit l'autorité de Constantinople.

Puis refuge définitif lorsque les Lombards envahirent l'Italie du Nord, s'établissant d'abord dans les campagnes puis assiégeant ville après ville. Après la chute de Ravennes, la lagune restait l'ultime tête de pont de l'Empire Byzantin en occident.

Quand Charlemagne renversa les rois lombards, restaurant l'Empire romain d'occident, le destin de Venise semble être scellé pour quelques siècle: Venise serait le point de contact entre l'Orient et l'Occident.

Evidemment, la tradition vénitienne va être influencée et s'inspirer de la civilisation byzantine.

A la tête de l'Empire byzantin, l'empereur ou "basileus" est césar ou pape: investi d'une mission politique ou religieuse. Souverain absolu d'une société remarquablement hiérarchisée, il n'est pas divinisé comme ses prédécesseurs romains mais est le symbole du divin, l'émanation du divin.
Chacun de ses gestes prend un caractère sacré; s'entourant d'une cour richissime, imposant une étiquette fantastique, l'empereur ne paraît en public que luxueusement vêtu, couvert de bijoux au cours de cérémonies fastueuses, se présentant comme un être supérieur.

Byzance c'est la splendeur, le luxe, la grandeur et Venise est restée l'expression de ce monde là.

Les mystiques byzantins

La civilisation byzantine est influencée par des penseurs mystiques et non rationnalistes tels ce prédicateur au nom inconnu qui attribua ses textes d'insiration néo-platonicienne à Denis l'aéropagyte.

Selon ce Pseudo Denys l'aéropagyte, -"l'essence divine est inconnaissable par la raison humaine: le chemin qui mène à Dieu est une chute progressive dans le monde de l'obscurité et de l'ignorance jusqu'au point le plus bas pour s'engager ensuite au delà de toute notion, de toute matérialité, de toute connaissance et découvrir la lumière de l'obscurité, la lumière divine"- (cf:"Le dictionnaire des mystiques"-Coll. Seghers).

On peut voir cette notion de lumière, thème essentiel de byzance, lorsqu'on pénêtre sous les coupôle de Sainte Sophie de Constantinople ou de Saint Marc de Venise: là, une lumière dorée semble émaner d'un centre et dématérialiser toutes les surfaces.

Lumière

L'opposition extérieur/intérieur perceptible lors du parcours depuis l'extérieur de Saite Sophie extrèment austère vers l'intérieur innondé par les flots de lumière spiritualisée et divine montre que la voie du salut et de la lumière est bien celle d'une intériorisation profonde de l'être.

Plus encore que Byzance, Venise est une ville de lumière, de transfiguration car abandonnée entre le ciel et l'eau, entre le ciel et un ciel reflété, Venise baigne dans la lumière.

Passion

Byzance, c'est aussi la passion car la mystique byzantine entretien avec Dieu des rapports éminemment passionnel et turbulent. Un ascétisme, marqué par un détachement envers tout bien matériel, par la disparition du sentiment des choses extérieures, par l'abandon de l'intellect, du savoir, emmène le mystique vers l'extase où l'âme devient capable de se dépasser et arrive à l'illumnation, à la transfiguration par l'énergie divine.

Pour le mystique, il s'agit de se débarasser de toute connaissance sensible et intellectuelle pour retrouver en son âme Dieu, car Dieu vit en lui, participe de lui et cette retrouvaille de Dieu, cette nouvelle naissance est participation à la vie de Dieu, est Déïfication, est "Théosis".

Cet élan mystique et passionnel, cette explosion mystique; c'est Byzance et Venise est une ville éminemment byzantine car on y ressent cette dynamique passionnelle, cette explosion émotionnelle qu'illustrent, par exemple, les dômes de Saint Marc et le traitement des clochetons qui les surmontent.

Dômes de Saint Marc

Ces dômes construit chacun sur une base de carré surmonté d'une coupole à 12 fuseaux qui retombe comme des voiles nous rappellent le texte d'Isaïe: -"C'est lui (Yahvé) qui a étendu les cieux comme un voile et qui les a déployé comme une tente pour y habiter".

Ces dômes paraissent s'enfler et monter sous l'action de forces intérieures ascendantes, et les clochetons semblent gonfler telles des voiles qu'un souffle intérieur puissant animerait, reliés aux coupoles par des câbles bien tendus.

Scuola di San Marco, Santa Maria dei Miracoli

On retrouve la même impression dans les façades de la Scuola di San Marco et de l'église Santa Maria dei Miracoli qu'un dynamisme vertical violent différencie des compositions équilibrées et statiques typiques de la renaissance florentine. Ici, la renaissance vénitienne se distingue en s'opposant aux règles du classicisme pour préférer le monde des tensions héritées de Byzance.

Jérusalem céleste

Un autre thème fondamental de Byzance, c'est l'Apocalypse. De par son caractère prophétique, l'Apocalypse est un genre littéraire qui influença la pensée byzantine.

Citons en particulier l'Apocalypse écrit par Saint Jean de Pathmos, vision extatique de la fin du monde où des évènements cataclysmiques se succédent jusqu'à l'apparition de la Jérusalem Céleste: la ville de la fin des Temps aux proportions parfaites, ville de paix et d'harmonie mais aussi ville couverte de bijoux et d'incrustations.

Bijoux, incrustations

Venise, au fond, dans son esprit byzantin, est une ville qui se couvre de bijoux telles les case sur le Grand Canal ou certains bâtiments de la place Saint Marc dont les revêtements de marbres de différentes couleurs enrichissent les façades de rubis, d'émeraudes .... et quand Marcel Proust parle du Grand Canal incrusté de scintillants saphirs, on comprend comment les eaux multipliant à l'infini les rayons du soleil et le ciel, comment les palais aux façades incrustés de pierres peuvent inspirer de telles images. En cela Venise est une image deTla Jérusalem Céleste, ville de la fin des temps couverte de bijoux.

La mer, l'eau

Parmis les autres thèmes d'inspiration figurent ceux liés à l'eau.

L'eau est la composante essentielle de Venise et sa raison d'être; qu'est ce que Venise si ce n'est, pour reprendre une image maintes fois utilisée "qu'un peu de boue et d'écume de mer"?.

Au temps de sa splendeur, son empire colonial se composait d'une série de comptoirs établis sur des ilôts perdus au milieu des mers ou acostés à des rivages inhospitaliers et dont Venise est le vaisseau de tête, comptoirs reliés entre eux par de dynamiques réseaux commerciaux faisant des mers Adriatique, Ionienne, Egée et Méditerrannée un axe liquide prolongeant directement le Grand Canal jusqu'en Orient.

Mais si l'eau est source d'inspiration, c'est que Venise est faite de vibration, de dématérialisation et ne peut être conçue sans une notion de reflet.

La vrai substance de Venise est constituée d'images constamment reflétées, multipliées, sans cesse recrées.

Venise, née de la mer, entretient par les reflets fugitifs qui apparaissent et disparaissent à la surface de l'eau un dialogue sur le réel et l'irréel alimentant et épaississant son mystère, un dialogue entre sa propre réalité et son reflet que les eaux frémissantes de la lagune multiplie sans cesse à l'infini, un dialogue que l'architecte utilise dans son architecture et que la lagune s'amusera à refléter.

Ca' d'oro, reflêt

Les exemples en sont nombreux, que ce soit dans l'architecture civile ou religieuse. C'est le cas de la Ca' d'Oro qui reprend le prototype de l'habitation vénitienne. La façade révèle l'organisation interne avec un contraste entre les petits percements isolés dans la surface du mur (correspondant aux bureaux, chambres) et la vaste fenêtre polygéminées des salons des 1er et 2ème étage avec le portique de l'entrepôt du rez-de-chaussée.

Ainsi, la majeure partie de la façade est constituée par un élément immatériel, entièrement ajouré et vibrant, qui se reflète à la surface ondoyante des eaux et parait être le rejaillissement sur la façade elle-même de son propre reflet sur les eaux.

Le couronnement de l'édifice est également remarquable, les motifs répétitifs en vagues d'amplitudes différentes s'identifient à un clappotement assez vif soulevant un léger embrun représenté par des petites gouttes sphériques de pierres maintenues en l'air par des tiges metalliques.

Rédempteur, le reflêt

Cette notion de reflet semble aussi avoir inspiré la façade du Redentore de Palladio. Là, les multiples frontons qui semblent se télescoper paraissent l'image d'un seul fronton mille fois reflétée sur les eaux miroitantes de la lagune et se reprojetant sur la partie supérieure de la façade. Celle-ci devient irréelle, n'est plus que reflets insaisissables, que vibrations.

Reflet, vibration, mouvements ondulatoires, télescopages sont aussi les caractéristiques de la musique de Vivaldi, musique inséparable des mouvements de la lagune.

Santa Maria dei Miracoli

Mais ce dialogue que Venise entretient avec l'eau peut parfois traiter de son propre engloutissement.

Ainsi à Santa Maria dei Miracoli, il y a en soubassement de l'église côté canal, une ligne de chapiteaux située juste au dessus de la limite des eaux, laissant supposer que les colonnes les supportant sont déjà immergées. L'illusion est parfaite.

Miroir

Le reflet a aussi des connotations de miroirs car le premier miroir fut sans doute le plan d'eau où selon le vieux mythe grec, Narcisse se mira et tomba amoureux de son image reflétée.

Le miroir a toujours été considéré comme l'observatoire du ciel; le mot speéulation est un dérivé du latin (speculum) qui signifie miroir. Comme le poisson, il est symbole de sagesse et de connaissance alors que le miroir couvert de poussière est le symbole de l'ignorance.

C'est le reflet de l'intelligence, de la sagesse divine, image renversée de la réalité qui n'est autre que la manifestation, l'image reflétée du Principe. C'est le signe cosmogonique de la manifestation, de ce qui manifeste, de ce qui reflète Dieu.

Le miroir a une notion de "reflet autre" qui se trouve en haut, tel l'Homme-Miroir de Dieu- puisque Dieu l'a fait à son image.

Cette notion de miroir est tout à fait platonicienne et Byzantine.

Le miroir est essentiellement un signe féminin (peut-être à cause de la lune dans laquelle se reflète le soleil) mais il est également symbole de l'harmonie (conjugale puisqu'il prend les feux du soleil) alors que le miroir brisé est celui de la séparation.

Il y a une évocation de la mort dans le miroir et Venise a ce context de mort; située juste à la limite, Venise est une ville de passage d'un monde à l'autre, Venise est la fin d'un chemin et le début d'un autre.

Tout ce context symbolique fait que le miroir en tant que reflet devient un symbole de symbole: Venise joue avec cette notion, se reflète elle-même, devient le reflet d'elle-même.

Venise: insinuante courtisane

Venise est aussi une femme, mais pas n'importe quelle femme: Venise est une courtisane pleine de bijoux: Thomas Mann la compare dans son livre "Mort à Venise" à une "insinuante courtisane" et il a parfaitement saisi ce context hédoniste; il y a à Venise une sensualité exacerbée : à chaque pas, nos sens sont sollicités par mille détails, même dans les rues les plus humbles.

Masque Carnaval

N'oublions pas que Venise était la ville d'Europe où l'on se divertissait le plus, réputée pour son carnaval qui durait 6 mois de l'année. Le port du masque garantissait l'anonymat et permettait toutes les audaces des plus insolentes aux plus charnelles.

Pendant des siècles, Venise a mis le luxe de la fête au service de ses intérêts politiques et de sa diplomatie: ne prenant jamais parti, que ce soit pour les Byzantins, les chrétiens, les Turcs, la Réforme ou la Contre-Réforme, Venise s'est insinuée parmi les plus grands en virtuose du travestissement qu'elle est.

Sachant nous captiver par sa sensualité profonde, sa volupté, ses contours vaporeux, parée de bijoux, Venise est une courtisane, comme celle qu'à peinte Carpaccio.

Labyrinthe

Par ses ruelles tortueuses, Venise est à l'image du Labyrinthe.

Le labyrinthe construit par l'ingénieux Dédale est le palais où Minos enferma le Minotaure et duquel Thésée pût sortir grâce au fil d'Ariane.

Il symbolise un cheminement complexe plein d'épreuves vers le sacré et dont seuls les initiés ont la clef.

Ce cheminement initiatique vers le centre sacré, c'est évidemment le pélerinage vers Jérusalem et par substitution, celui vers Venise, vers le tombeau de l'apôtre Saint Marc dont la dépouille fut volée à Alexandrie par des marchands vénitiens et rapportée à Venise.

Seule ville du Moyen-Age a n'avoir pas de rempart mais protégée par un dédale de chenaux dont seuls les navigateurs initiés avait connaissance, la basilique Saint Marc de Venise, terme de ce voyage initiatique devenait le centre caché, devenait le centre symbolique du monde.

Labyrinthe, mort

Il y a de plus à Venise une notion de mort; en effet, il y a dans tout cheminement initiatique une notion de mort et de résurrection spirituelle: "les rituels labyrinthiques sur lesquels se fondent les cérémonials d'initiation .... ont pour objets d'apprendre aux néophytes dans le cours même de sa vie la manière de s'égarer dans les territoires de la mort qui est la porte d'une autre vie" et cette notion de porte est omniprésente à Venise car Venise est à la limite, limite de l'engloutissement, limite de 2 mondes"- (dict. des symboles).

Nous trouvons aussi ces notions de voyage initiatique, d'hédonisme, de labyrinthe, de mort, dans "Mort à Venise" de Thomas Mann. Aschenbach, ce compositeur de musique au sommet de la célébrité fait la rencontre du jeune et superbe Tazio, et cette apparition agit sur lui comme une révélation et une introduction dans un périple initiatique où il se révèlera à lui-même, tel qu'il est au plus profond de son âme, soumis à des forces ambivalentes: l'amour de la beauté, de la jeunesse et la considération de sa propre vieillesse, ses impulsions créatrices et ses tendances à l'anéantissement.

Le labyrinthe est, en quelques sortes, une représentation de la complexité de l'âme car il mène à l'intérieur de soi, au point le plus secrêt de la personne humaine, vers les profondeurs de l'inconscient.

Le labyrinthe est aussi une image de l'infini et de l'infini en perpétuel devenir. Il y a dans les espaces vénitiens une absence de limite ou plutôt une façon de faire croire qu'ils sont illimités. En effet, les espaces vénitiens jouent avec l'infini, nous l'avons vu dans ces lassis de ruelles qui s'enchevêtrent et s'enchainent sans limite.

Venise, centre sacré du labyrinthe est une vision symbolique du centre d'un monde sans borne.

Cette notion de centre cosmique est clairement exprimée place Saint Marc par le campanile: il est situé juste au centre de gravité de la place; c'est-à-dire au point où toutes les forces s'équilibrent. En tant que centre, il est à la croisée symbolique des points cardinaux et de l'axe vertical qui relie la terre et le ciel, il est le point zéro, l'origine. Vu de loin, perpendiculaire à l'horizon, le campanile figure parfaitement l'axe vertical. De par sa forme en obélisque, il a toutes les implications de la pyramide et participe ainsi du symbolisme de la montagne primordiale: -"on imagine sans peine que ce tertre (la pyramide) bien que purement utilitaire à l'origine, fût censé évoquer la colline qui émergea des eaux primordiales lors de la naissance de la terre"- (cf dict. des symboles).

Ainsi, le campanile, situé au coeur du labyrinthe, évoque l'axe du monde, l'"axis mundis", l'élément ordonnateur de l'espace.

Mais cette tour n'est pas comme dans le beffoi de Bruges ou la flèche d'une cathédrale par exemple, attachée à la prédominance d'un pouvoir quelconque sur un autre; ici, le campanile est le pilier qui ordonne non seulement l'espace physique mais aussi les différents pouvoirs temporels et spirituels regroupés place Saint Marc: c'est autour du campanile que se distribuent dans une composition parfaite le palais des Doges: siège du pouvoir législatif, exécutif et judiciaire avec la prison à laquelle il est relié par le pont des soupirs, la basilique Saint-Marc, centre religieux sous l'autel duquel est enterré Saint Marc et située à proximité immédiate du palais des Doges selon une tradition tout-à-fait byzantine d'association du pouvoir politique et de la religion, l'Hôtel de la monnaie ou Zecca qui gardait le Trésor de la République, la bibliothèque: centre culturel, et les Procuraties: logements des procurateurs chargés de gérer le Trésor et, n'oublions pas, la Mer, épouse de Venise.

Il est à remarquer que cette répartition logique et équilibrée des édifices de la place Saint Marc oublie l'évêché pourtant présent à Venise mais relégué à l'extrémité la plus éloignée de Venise: sur l'île Saint Pierre, témoignage de la méfiance des vénitiens envers le pape et de leur volonté de perpétuer une conception byzantine du pouvoir et de la religion.

Place Saint Marc

Venise était la ville des voyages; la place Saint Marc en était l'aboutissement.

Venant de pays lointains après un dangeureux périple, le voyageur va trouver ici l'espace où se condense le génie créateur de Venise, l'espace qui incarne le désir inconscient de chaque vénitien d'en faire le centre du monde, l'espace secrêt au centre du labyrinthe où se trouve les trésors et notamment le plus précieux d'entres eux: la basilique Saint Marc, chiesa d'oro, sans cesse embellie, véritable reliquaire incrustée de bijoux, recouverte intérieurement de mosaïques dorées et enrichies d'autres trésors ramenés en butin de Constantinople ou d'ailleurs tels les chevaux de Saint Marc autrefois à l'Hippodrome de Constantinople, la Pala d'Oro, les pilastres de Saint Jean d'Acre, les statues byzantines en porphyre des 4 empereurs, etc...

Mais analysons plus en détail la progression du voyageur vers ce but ultime: la place saint Marc et sa basilique.

Après avoir pénétré dans la lagune par la passe du Lido puis dépassé l'arsenal, il arrive canale San Marco, ayant devant lui la pointe de la douane maritime et à sa gauche San Giorgio. Le voyageur se trouve presque au but et longe sur sa droite, dans ses derniers instants de navigation, le quai des Schiavoni bordé de maisons et d'églises qui forment jusqu'au palais des Doges un front continu telle une falaise de marbre blanc et rose avec une plage à ses pieds: c'est à l'extrémité du quai qu'il débarquera.

Arrivé à proximité du Palais des Doges, le regard, conduit par ce front continu, file vers le bout du quai et vient buter contre la Bibliothèque qui s'avance vers la Grand-Canal, rompant la continuité du bâti et créant une nouvelle ligne de force perpendiculaire au Quai. Cette nouvelle direction sert d'axe de composition à la première partie de la place Saint Marc qui vient introduire une "dépression" dans la "falaise" pour créer une "vallée"-axe de pénétration dans Venise.

A l'entrée de la place, deux colonnes surmontée du Lion de Saint Marc et d'une statue de Saint Théodore, figurent l'ultime porte introduisant au sacré.
Ainsi l'espace de la piazzetta (nom donné à la petite place Saint Marc), ouvert sur la lagune est-il symboliquement clos par ces colonnes: là, par cette "porte", l'espace de la place reçoit l'espace de la mer.

Une fois sur cette piazzetta, le voyageur a devant lui sur la droite la basilique Saint Marc qui se présente latéralement en s'avançant de la longueur du portique d'entrée dans la place alors qu'à gauche se produit une vaste distension de l'espace, comme une esplanade devant la basilique, créant un nouvel axe de composition ordonnant la piazza San Marco. Là, le visiteur peut admirer avec le recul nécessaire la basilique, véritable tabernacle où il va pénétrer, précédée d'un portique d'entrée, majestueux arc triomphal surmonté d'un quadrige de chevaux.

C'est avec cette place que Venise se révèle pleinement car c'est là que les grands thèmes composant la tradition vénitienne s'expriment avec le plus d'ampleur.

Ainsi, par une mise en vibration générale et différenciée de sa façade, le Palais des Doges joue t'il à la notion de reflet d'une façon splendide.
Grâce à la dématérialisation de ses contours par utilisation de colonnettes torsadées et de détails très ouvragés en couronnement, grâce à la superposition de deux séries d'arcades très étroites en ogives avec rosaces et dont les motifs s'enlacent les uns les autres en forme de rinceaux créant un vibration trés forte, grâce aux motifs des plaques de marbre blanc et rose qui recouvrent les surfaces des murs et le mettent en "vibration", le Palais des Doges, vu de San Giorgio, suspendu entre le ciel et les fines arcades des loggia, semble flotter dans l'espace, perd tout poids, toute matérialité, toute réalité, devient pur reflet.

Venise est Byzantine - ce n'est pas une ville classique au sens où Wolflinn ou V. L. Tapié l'entendent.

Même l'architecture de la renaissance, époque classique par excellence, trouve à Venise une interprétation byzantine: les notions de limitation, de surfaces, de justes proportions, d'impression, d'équilibre, de permanence qui confèrent aux bâtiments renaissance un caractère classique, deviennent ici rythme, dynamisme, vibration, impression de mouvement, de métamorphose.

Ayant déjà pris en exemple les façades de la Scuola di San Marco et de l'église Santa Maria dei Miracoli, toutes deux d'époque renaissance, nous avons pu constater que leur composition aboutit, non pas à un statisme auquel les bâtiments de ce style nous habituent mais au contraire à un dynamisme ascensionnel tout à fait byzantin.

On éprouve également cette sensation en regardant la façade de la Basilique Saint Marc où les colonnettes encadrant les entrées donnent une impulsion en profondeur et une dynamique verticale qu'intensifient plus haut les décorations d'époque gothique tardif et que prolongent en arrière plan, les coupôles qu'un souffle intérieur semblent faire monter et gonfler.

Cette sensation de poussée de bas en haut devient le leitmotif de la tradition vénitienne.

Mais c'est aussi par l'exacerbation des rythmes que Venise est byzantine: ceci est particulièrement manifeste au palais des Doges dans le rythme très vif des arcades à ogives mais aussi dans chacun des bâtiments bordant les 3 côtés de la place Saint Marc et dont les arcades ont des rythmes soutenus.

Il n'est qu'à regarder les vieilles procuraties de Codussi d'époque renaissance pour s'en apercevoir:. Ici: tout effet de surface est nié: les colonnades porteuses entre les longues moulurations horizontales encadrent les fenêtres à arcades très hautes et étroites et réduisent le bâtiment à l'état d'un squelette.

Ces grandes moulurations horizontales soulignent par leur continuité les rythmes verticaux des colonnes et créneaux de couronnement du bâtiment. La répétition des mêmes éléments touche ici à l'illusion d'optique, introduit une mobilité violente et impétueuse, une dynamique tout à fait byzantine.

Passage

Venise est la ville du passage d'un monde à l'autre: on en éprouve l'expérience en se plaçant devant la Basilique et en regardant vers la lagune, apercevant San Giorgio se profiler à l'horizon, au delà des 2 colonnes qui, non seulement représentent une "Porte" vers l'Orient, mais étaient également l'endroit où la République faisait exécuter les peines capitales, véritable porte vers l'au-delà.

Intégration

La place Saint Marc est un parfait exemple d'intégration urbaine; en effet, si chaque bâtiment exprime un fonctionnement propre et particulier, si chaque époque trouve ici pleinement son expression stylistique, pourtant, tous ces éléments se relient les uns aux autres dans une remarquable unité.

si cette place est un chef d'oeuvre d'harmonie, c'est en grande partie par les jeux secrêts qui s'établissent entre les divers éléments constitutifs de l'espace, par cette mise en résonnance de chaque bâtiment avec les grands thèmes symboliques de la tradition vénitienne développés précédemment: Venise byzantine, ville reflet, ville courtisane, ville labyrinthique, initiatique, ville du passage d'un monde à l'autre, etc...

Cet accord entre les bâtiments d'époques et d'expressions différentes montre bien que seule la tradition, si elle est perçue dans ce qu'elle a de plus profond et donc de plus vital et non sous son aspect superficiel qui consiste à considérer l'apparence figée des bâtiments et à les copier servilement, seule la tradition vue dans une vision dynamique du temps est capable de jeter un pont entre les générations et permet une intégration de bâtiments du passé à ceux de l'avenir.

Ici, haque détail, même le plus minime, participe à part entière de l'ensemble dont il se fait l'échos: chaque chose est signifiante, chaque chose nous parle: parfois elle apporte une information sur la fonction d'un édifice, mais parfois elle s'adresse à chacun de nous, personnellement, sur un ton plus intimiste, par le biez des émotions qu'elle provoque comme par exemple aux angles du Palais des Doges où Adam et Eve avec le serpent nous exortent contre le mal et la concupiscence, puis les enfants de Noé se moquant de leur père ivre et dénudé qui nous incite à plus de gratitude ou encore le jugement de Salomon qui nous montre un modèle de justice, véritable leçon de comportement.

Architecture, peinture, sculpture s'associent pour donner aux messages le plus d'ampleur possible et nous font ressentir que Venise est le fruit d'une inspiration profonde que des générations entières ont préparées. Ici, les goûts, les styles les plus variés s'unissent pour nous montrer qu'une grande civilisation est toujours synonyme d'un haut degrès d'intégration des arts plastiques.

Urbanisme de communication

C'est à Venise que se perçoit le mieux la notion d'urbanisme de communication.

Venise est un organisme vivant car sa constitution générale, son fonctionnement évident et sa structuration en paroisses sont l'expression même de la vie.

Non seulement chaque espace traduit parfaitement dans sa configuration les actions qui s'y déroulent, mais de plus, chaque espace participe de façon active à leur déroulement; on sent à Venise une association, une complicité de la ville à chacun de nos gestes, à chacune de nos attitudes; nulle part ailleurs ne se ressent une telle proximité de la ville qui devient en quelques sortes notre seconde nature.

En effet, non seulement chaque espace tire des fonctions qui s'y développent le sens de sa propre forme si bien que chaque épisode de la vie, même les plus quotidiens s'y déroulent naturellement et ne peut en être dissocié comme c'est le cas dans les banlieues dortoirs quelconques et interchangeables, mais de plus: chaque espace met en scène et rend expressif ces fonctions et évident leurs usages.

Ainsi les espaces vénitiens ne sont pas seulement fonctionnels, ils visent en plus à favoriser de façon active l'usage de l'espace et des équipements par l'individu, le groupe ou la collectivité, ils visent à l'effet théâtral pour nous faire participer en tant qu'acteur ou spectateur ou les deux à la fois au développement de la tragédie.

Chaque usage de l'urbanisme se met en valeur, rendant expressif son fonctionnement, dramatisant ses espaces, incitant les gens à le découvrir, pour qu'il devienne un pôle d'animation, de rencontre, de retrouvaille entre les gens. Les espaces vénitiens perpétuent les usages, provoquent les rencontres, les émotions, débanalisent chacun de nos gestes.

Venise est la ville qui fait aimer l'urbain.

Espaces piétons

Cette notion d'urbanisme de communication résulte en partie de la superposition des 2 réseaux de circulation qui permet de réserver aux piétons des espaces préservés de toute nuisance et appropriés à la rencontre et à la communication entre les gens.

Le transport des marchandises se faisant pour des raisons pratiques par les voies d'eau entourant les paroisses. Les rues se trouvent ainsi libérées des encombrements de circulation.

Il semble d'ailleurs qu'on ait toujours tenu à préserver ce caractère piétonnier puisque très vite, la circulation des chevaux fut interdite à Venise.

Au XXème siècle, ces espaces furent heureusement sauvés de l'envahissement de l'automobile grâce à l'étroitesse des rues et des canaux, sauvegardant une des conditions essentielles à un urbanisme de communication: l'existence d'espaces piétonnier où les gens puissent se rencontrer.

Aujourd'hui, alors que la circulation motorisée des bâteaux a envahi les canaux, les espaces de la paroisse restent comme ils l'ont toujours été: le domaine réservé des piétons.

Echelle humaine

De plus, ces ruelles sont à une échelle humaine. Une impasse qui ne dessert que quelques maisons pourra n'avoir que 1,5m de large, suffisamment pour que 2 personnes puissent se croiser. Dans le cas où une ruelle devient plus fréquentée comme, par exemple, celles assurent des grandes liaisons entre campi, sa largeur pourra aller jusqu'à 2,5 m de large.

Les places sont des espaces où les enfants peuvent jouer en toute sécurité, sont des lieux de rassemblement et de rencontre car c'est là que sont concentrés les équipements; leur dimensionnement semble être adapté au groupement humain qui l'utilise.

Que ce soit pour les ruelles ou pour les places, il s'établit toujours un rapport entre la taille des espaces et les gens qui les parcourent. L'échelle en parait justifiée.

C'est le sens même de l'urbanisme de communication que de respecter ces échelles.

Ainsi la place autour du puit peut elle avoir 10 x 15 m (de quoi offrir une surface de réception de eaux de pluie suffisante), la place de la paroisse sera plus importante surtout si elle accueille un marché.

Seule la place Saint Marc atteind 60 x 100m et on peut remarquer que, même si elle marque le centre d'un vaste empire, même si elle est la place de rassemblement de la communauté vénitienne, même si elle joue à une notion de centre du monde, d'espace infini en s'ouvrant sur la lagune, elle n'est pas une place démesurée.

Il y a une échelle humaine dans tous ces espaces car un rapport s'établit entre l'espace et les gens.

On ne peut pas en dire autant des espaces urbains modernes conçus pour l'homme et l'automobile. Ces espaces sont très souvent informes et distandus, privilégient la voiture et laissent dès que les voitures ont quittés les chaussées ou les parkings de stationnement une impression de vide et d'abandon sans aucune valeur poétique.

Configuration espace/ communication

Les espaces eux-mêmes considérés dans leur configuration, leur morphologie sont, eux aussi, générateur de communication; les rues et places de Venise ne sont pas rectilignes, elles s'incurvent, se cassent, se rétrécissent à un moment pour mieux s'élargir ensuite. Les espaces permettent une constante découverte des choses; ils ne s'offrent jamais au premier regard et se laissent découvrir petit à petit, sachant ménager les surprises, suscitant constamment un intérêt pour la découverte comme si il suffisait de faire toujours et encore quelques pas de plus pour découvrir le secrêt caché.

Marcel Proust, dans la "fugitive", nous fait partager cette impression de découverte, de rencontre permanente: -"Ma gondole suivait les petits canaux; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient, au fur et à mesure que j'avançais, me pratiquer un chemin, creusé en plein coeur d'un quartier qu'ils divisaient en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux petites fenêtres mauresques; et comme le guide magique eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé au passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route .... Parfois apparaissait un monument plus beau, qui se trouvait là comme une surprise dans une boîte que nous viendrions d'ouvrir, un petit temple d'ivoire avec ses ordres corinthiens et sa statue allégorique au fronton, un peu dépaysé parmi les choses usuelles au milieu desquelles il traînait car nous aurions beau lui faire de la place, le péristyle que lui réservait le canal gardait l'air d'un quai de déchargement pour maraîchers. J'avais l'impression qu'augmentait encore mon désir; de ne pas être dehors, mais d'entrer de plus en plus au fond de quelquechose de secrêt, car à chaque fois je trouvais quelquechose de nouveau qui venait se placer de l'un ou l'autre côté de moi, petit monument ou campo imprévu, gardant l'air étonné des belles choses qu'on voit pour la première fois ..."-

Nos villes et banlieues modernes, où la ligne droite, les espaces ordonnés d'une clarté absolue ne suscitent aucune curiosité, aucune découverte, ne peuvent qu'engendrer l'ennui; et l'ennui est la chose la plus redoutable car apparait alors l'incommunicabilité. Dans ces espaces ne restent que l'ennui et le silence.

Au contraire, à Venise, ces rues engendrent une aménité urbaine qui fait que ses espaces invitent à se déplacer et amènent à découvrir et à rencontrer les gens et des choses magnifiques.

Il y a de la psychologie dans ces espaces car ils sont conçus à l'image d'une respiration urbaine avec des inspirations et des expirations qui suivent notre propre rythme de vie; en effet, se promener dans Venise, c'est cheminer dans un lassis tortueux de ruelles tracé dans un bâti très serré, puis, après avoir marcher un moment, on débouche sur un campo, moment où le tissu urbain semble se détendre, prendre son souffle et s'appaiser, puis de nouveau, l'espace se rétrécit avec un enchainement de ruelle.

Une place vénitienne est un endroit, un moment urbain où apparaît le désir de s'arrêter, de souffler, de se reposer, de s'installer à une terrasse de café...; c'est un espace qui sait recevoir. Où n'existe pas ce genre de place existe l'incommunicabilité.

Le reste de la paroisse, desservis par le réseau d'étroites ruelles est d'une intimité absolue. Le parcourir dans ses recoins procure l'étrange sensation de pénétrer la vie privée des gens. Rencontrer quelqu'un donne parfois l'impression de le surprendre dans ses moments les plus familiers, les plus secrêts. Pourtant il n'en est rien puisque toutes ces ruelles sont publiques.

Ces impressions contrastées entre le campo mettant en scène les aspects publics de la vie et les ruelles et les cours où la vie privée s'épanouit aux yeux de tous, sont particulièrement remarquables lorsqu'on parcourt Venise de part en part. Pour aller de campo en campo, le trajet passe immancablement par ces ruelles ou par des petites placettes si intîmes qu'on croirait, si c'était une autre ville, s'être introduit chez les gens.

Il y a partout un jeu psychologique de la découverte, de la rencontre, de la retrouvaille de quelqu'un, d'une oeuvre d'art ou d'un simple détail; ainsi la rencontre prend toujours un sens inattendu: c'est un portique, une personne qu'on aperçoit et qu'on perd de vue quelques instants, cachée par la saillie d'un mur et qu'on retrouve à la croisée de ruelles.

Mais retrouvons Marcel Proust dans une de ses promenandes:

-"Le soir où je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu des quartiers nouveaux comme un personnage des mille et une nuits, il était bien rare que je ne découvrisse pas, par hasard de mes promenades quelques places inconnues, spacieuses dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. Je m'étais engagé dans un réseau de ruelles, de calli... Comprimés les uns contre les autres, ces calli divisaient en tous sens de leur rainures le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. Tout à coup, au bout de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produit une vaste distension. Un vaste et somptueux campo à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâles de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans les autres villes les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais de contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui, ramené avant le jour chez lui, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve."-

Répartition des équipements

Un autre aspect de cet urbanisme de communication, c'est qu'à chaque niveau de regroupement des habitants coïncide toujours un certain nombre d'équipements.

Nous avons précédemment explicités cette hiérarchie d'équipements et les différents niveaux de structuration de Venise avec au premier degrés quelques logements autour du puit, puis l'unité de vie: la paroisse avec son église, son campo, sa scuola, puis l'unité de voisinage et le quartier, etc..

Ainsi, il y eu de la part des édiles une volonté de répartir harmonieusement les différentes scuole et les belles demeures dans chacune des paroisses, mêmes celles qui étaient excentrées afin de ne pas traiter certaines d'entres elles en parents pauvres.

De même, chaque représentant de "contrades" au conseil des 500 devait habiter dans sa paroisse de circonscription et l'embellissait par une splendide bâtisse.

Dans le même esprit, les scuole furent réparties dns chaque paroisses afin de diffuser partout la vie qu'elles engendraient.

Chaque paroisse disposait ainsi des équipements nécessaires pour l'embellir et en faire un pôle d'animation, de rencontre, de communication.

Configuration des espaces = romantisation

Mais c'est surtout par une romantisation des espaces que se manifeste essentiellement l'urbanisme de communication; chaque fonction urbaine y est magnifiée.

Aux campi dei Frari et de San Rocco, les espaces s'enchainent merveilleusement et mettent en valeur les divers équipements. Il faut savoir que ces 2 places se situent sur l'île de la paroisse de San Toma et que ce cas particulier de 3 églises sur une même île s'explique par le fait que l'église dei Frari était une église abbatiale et que San Rocco était la chapelle de la scuola.

L'arrivée au campo se fait par un pont qui enjambe le rio dei Frari. Plaçons nous devant l'église dei Frari; le regard, bloqué à droite par les bâtiments abbatiaux qui ferment la place de ce côté, contemple la majestueuse façade principale de l'église surmontée d'un fronton triangulaire à 3 clochetons qui se trouve face à nous, déterminant un parvis où les fidèles peuvent se tenir. Puis la vue s'oriente immanquablement vers la gauche, là, par où l'espace de la place offre une issue et se déploie en dégageant le flanc de la nef, la mettant en valeur.

Le contournement de l'église s'organise par une série d'espaces d'une très grande mobilité: le bâti avec à gauche des habitations et à droite l'église, avance sur la place pour bonds successifs, ne lui laissant finalement que la largeur d'une rue: ceci à gauche par un série de redent, à droite par l'adjonction successives de deux chapelles latérales reprenant le même motif avec clochetons de la façade principale.

Cette enchainement d'espaces qui se resserrent, accompagnés de la mise en échos des motifs décoratifs de la façade principales de l'église donne une profondeur à la place, une mobilité, un rythme, une force attractive vers le fond d'une rare efficacité.

La rue étroite contourne ensuite le chevêt de l'église, puis l'espace s'élargit, s'épanouit pour culminer alors dans le somptueux campo de San Rocco dont l'église, placé en aboutissement et la scuola, sur la gauche, se mettent magnifiquement en valeur.

Il y a donc une façon de valoriser chaque usage de l'urbanisme - dans sa taille réelle - dans sa fonction - mais aussi dans sa véritable psychologie.

Nous pouvons voir aux Frari et partout ailleurs dans Venise, comment les espaces crées, les bâtiments créés, comment leurs utilisations sont valorisés.

A Venise, la psychologie urbaine vient suggérer l'usage agréable de la ville et quel est l'usage agréable de la ville si ce n'est la rencontre, le contact, la communication et les échanges qui peuvent se produire dans des espaces superbes.

Une église, un campo, une scuola, la place Saint Marc ne sont que cela: des lieux de rencontre et de communication.

Cette romantisation des espaces leur transmet une charge émotionnelle et spirituelle qui affecte notre sensibilité.

Chaque espace nous parle: - "A Venise, nous dit Marcel Proust, ce sont des choses magnifiques qui sont chargés de nous donner les impressions familières de la vie"- en effet, un urbanisme de communication est un urbanisme qui fait passer une charge émotionnelle, une charge spirituelle et qui donne en somme une dimension élargie à notre existence quotidienne.

Ces notions de labyrinthe, de reflet, de limites, de miroir, de bijoux, de rythmes exacerbés, etc..., sont des charges émotionnelles qui agissent sur nous, sur notre conscient mais aussi sur notre inconscient. Jung a analysé ce qu'est l'inconscient collectif, a montré comment et pourquoi ces symboles faisaient partie intégrante de notre vie et opéraient sur nous par le truchement des émotions qu'elles provoquent.

Venise en ce sens est une ville jungienne qui fait passer constamment des messages aux hommes qui l'emploient quotidiennement, messages qui impliquent quelquechose de plus que leur sens immédiat, quelquechose qui se comprend à un niveau second, plus spirituel, situé au delà de nos propres limites du rationnnel.

De même que notre propre perception de la réalité comprend des aspects conscients et inconscients, Venise peut se lire sous un angle fonctionnel mais aussi sous son aspect spirituel et symbolique.

Venise est une initiation à l'Urbanisme.


SIENNE



ville ouverte sur la campagne

Sienne, située sur une hauteur et entourée d'une muraille, est un des plus bel exemple de ville italienne du Moyen-Age. Mais à la différence de nombreuses cités retranchées derrière leurs remparts et caractérisées par une opposition nette entre ville et campagne, intérieur et extérieur, Sienne, au contraire, se tourne et s'ouvre vers la campagne.

En effet, c'est au travers de ces places de quartiers que Sienne regarde vers les magnifiques paysages de Toscane

différent de Venise

Venise aussi, nous l'avons vu, joue avec la nature et l'eau en particulier: les canaux pénètrent toute la ville et par la Place Saint-Marc, la ville entière s'ouvre symboliquement sur la lagune. Mais, bien que les subtilités de la topographie lagunaire ait permi à Venise de se passer de muraille et donc d'une fermeture nette, la place St Marc est l'unique grand espace tourné vers l'extérieur, et la ville entière se referme sur elle-même. La structure urbaine vénitienne est centripète: tout le circuit piéton labyrinthique se trouve à l'intérieur de ce magma urbain et rares sont les échappées visuelles sur la lagune.

Par contre à Sienne, bien que la ville soit entourée de fortifications, les places d'unités de voisinage ont tendance à s'ouvrir sur le paysage, à regarder et contempler la nature environnante.

structure urbaine: la contrade

Abordons maintenant la structure urbaine:

L'élément de base de cette structure est ici la "Contrade". Chacune d'elle a son église, sa place, sa bannière, son centre de réunion,et aussi sa fontaine sculptée, avec l'eau de laquelle on baptise les enfants nés au cours de l'année.

Autrefois au nombre de 59 puis de 23 "contrades", on n'en compte plus actuellement que 17. Cette réduction s'est faite par hiérarchisation progressive et disparition des plus petites d'entre elles.

La notion de contrade est restée vivace jusqu'à nos jours puisqu'elle a toujours une réalité administrative. Mais c'est surtout à l'occasion du " Palio", grande course de chevaux précédée d'un défilé des différentes équipes représentant chaque contrade et luttant pour la conquête d''un drap en soie: le "Palio" qu'elles manifestent leur existance sous son aspect le plus spectaculaire. La Contrade entière s'associe aux préparatifs de la fête, supporte son équipe et se voie ensuite conviée à un immense banquet en cas de victoire.

structure générale

La structure générale de Sienne découle d'une utilisation logique du site: la ville se trouve à la rencontre de 3 collines formant l'empreinte d'une patte de poule ou un Y. Les 3 voies structurantes de Sienne parcourent la ligne de crête des 3 collines, à la limite de partage des eaux et dans 3 directions de l'espace: au nord vers Florence et Pise, au sud-est vers Rome, au sud-ouest vers Grosseto et la mer.

Chacune des 3 collines constitue un quartier ou terziere, (de la Cité, de San-Martino et de Camollia). Ces quartiers sont eux-même divisés en contrades.

système viaire

Le système viaire trouve sa logique dans une utilisation rationnelle des dénivelés: la voie principale qui doit se préter à de multiples fonctions (circulation des personnes et des marchandises, commerces, sièges des administrations...) est la plus large et la plus directe et utilise la ligne de crête des collines pour relier les 3 quartiers et structurer l'ensemble telle une colonne vertébrale. Elle domine ainsi naturellement le tissu urbain et la hiérarchie des voies. La ligne de crête étant relativement plate, son parcours peut être ponctué de petites placettes qui profitent de l'abscence de dénivelé pour s'étendre.

Le système secondaire qui dessert les contrades sur les pentes des collines en contre-bas des axes principaux est constitué de ruelles plus étroites et tortueuses dont le tracé s'adapte au relief, la majorité des rues épousant les courbes de niveaux.

logique du système de voies

Certes, en plan, l'ensemble des voies présente une certaine complexité; mais en fait, ce jeu entre les dénivellations du terrain et la gradation des voies permet de s'orienter facilement, d'avoir une idée générale du quartier, de la ville, de l'endroit où l'on se trouve par rapport aux grands axes de communication: il suffit de monter pour trouver les grands axes repères qui domine et structure la ville; quoi de plus simple!.

structure générale

Au centre géographique de la ville et au point de contact des 3 quartiers, se trouve le centre commerçant et politique de la ville: c'est au carrefour des 3 axes que s'élève la loggia dei mercati: portique où les marchands se rencontraient et où siégeait le tribunal de commerce.

Derrière la loggia, juste en contre-bas du tronçon le plus commerçant des axes principaux, à l'écart de la foule et des encombrements, profitant du jeu de pente, se déploie un vaste campo en forme d'amphithéatre avec, en mur de scène, le Palais communal qui fait tampon à une deuxième place beaucoup plus en contre-bas, réservée au marché et qui s'ouvre sur la campagne: en effet, la place de marché se continue par une vallée de vergers et de jardins, pénétration dans la ville d'une nature verdoyante et généreuse qui semble n'être là que pour approvisionner le marché tout proche.

Au point le plus le plus élevé de Sienne, le Duomo avec à ses côté le Palais épiscopal et, en face, l'Hôpital, constitue à côté du Campo central qu'il surplombe le centre de la vie spirituel et perpétue ainsi la notion d'Acropole sacrée dominant l'agora civique.

jardins intra-muros

Les fortifications du XIV ème s., construites à une période de forte croissance, délimitèrent une surface intra-muros qui s'est révélée trop large pour la ville de Sienne dont la population fut considérablement réduite par la peste noire, puis stabilisée par le déclin économique qui en suivit.; ses murs englobent donc des jardins nichés au fond des vallées, aux creux des 3 collines.

Ainsi, les contrades installées sur les pentes en amphithéatre assistent au spectacle qu'offrent les magnifiques paysages de la campagne siénnoise. La vue passant au dessus des maisons, plonge dans les jardins, dépasse les fortifications, refuse toute limite et se perd à l'infini.

Evidence de la structure

La structure de la ville apparait claire et évidente. Mais bien qu'on puisse réduire Sienne à un schéma d'organisation simple et logique, il est certain qu'au départ, il n'y a eu aucun plan pré-conçu; la ville s'est créée petit-à-petit en fonction des contraintes du site, des besoins des habitants, de l'histoire mais avec un grand sens de l'esthétique et le soucis apparent d'établir une organisation cohérente.

Il y avait à Sienne de nombreux réglements d'urbanisme mais ceux-çi traitaient plutôt les problèmes de détails architecturaux et urbanistiques tels que les hauteurs des immeubles, les formes des fenêtres et cela, ajouté au savoir-faire exceptionnel des Maîtres d'oeuvre de l'époque, concourait à créer des ensembles harmonieux.

Mais si la structure, malgrés les complexités et irrégularités du tracé des voies secondaires apparait avec autant de cohérence dans sa globalité, c'est dans l'essence même de l'organicité qu'il faut le chercher: chaque Siennois, adaptant quotidiennement ses besoins, ses actions au site, est entré en symbiose avec lui: pas besoin de plan préconçu car l'Homme a adapté progressivement sa vie à l'esprit du lieu et la structure urbaine en est la projection.

Cette structure est elle-même inhérente au site et à ses complexités, ses irrégularités reflètent très subtilement les complexités et la multiplicité des pratiques possible d'un espace.

Les générations de Siennois, imprégnés de ce site dont ils voulaient tirer profit et plaisir esthétique ont pris progressivement conscience du sens dans lequel devaient se déployer leurs actions, et c'est cette convergence de vue et de forces qui a crée ce cadre de vie à la fois pratique et éminemment poétique.

espaces centraux urb. de communication

Analysons les espaces centraux de Sienne en tant qu'espaces de communication et espaces-support de significations.

Sienne n'a pas une structure de contrade aussi marquée que les paroisses vénitiennes: leur nombre a d'ailleurs pu varier au cours des siècles sans que la cohésion sociale ou la vie des quartiers n'en soit affectée.

La notion d'urbanisme de communication apparait essentiellement grâce à la structure des 3 axes de circulation principaux: puisqu'ils parcourent la ligne de crête et qu'il suffit de monter pour les atteindre, ils servent d'axes repère par rapport à quoi chacun se situe, par rapport à quoi tout se réfère. Ce sont eux qui concentrent l'animation commerciale (ils indiquent les directions de la mer, de Florence, Pise et Rome, grands partenaires commerciaux de Sienne).

Situés à la ligne de partage des eaux, ces axes sont à l'image d'un système d'irrigation qui alimente les versants des collines, diffuse la vie dans les contrades en contre-bas.

Cette notion d'axe irrigant est perceptible quand la rue principale s'agrandit pour former une place avec son équipement, et de cet espace descendent plusieurs rues, certaines débouchant au centre d'une contrade, sur une placette de laquelle descendent plusieurs ruelles.

L'animation de ces axes culminent à leur intersection: là s'élève le portique couvert de la loggia dei mercanti, espace de rencontre, de réunion des commerçants, pouvant servir de tribunal. Cet espace, qu'on trouve dans de nombreuses villes italiennes comme à Bologne, Florence, ...et qui est une des constantes de l'urbanisme occidental, a pour origine la stoa grecque: portique couvert où les Athéniens se réunissaient et discutaient.

C'est d'ailleurs dans la partie la plus fréquentée de l'axe principal, à proximité de cette loggia que la notion d'"axe irrigant" est particulièrement remarquable: sept escaliers à fortes pentes répartis à intervalles réguliers le long de la rue descendent précipitamment sur la plus importante des places de Sienne: la vue au débouché de ces accés est vertigineuse et l'appel vers la place est fort.

agora__campo forum

Cette place, ou Campo, qui trouve son origine dans l'Agora grecque et le Forum Romain, est l'espace de communication par excellence; c'est un espace libre qui n'a d'autre fonction que de provoquer la rencontre entre les gens, d'être en quelque sorte "un salon à ciel ouvert"; c'est le point de rendez-vous, l'espace entouré de cafés et de restaurants où on pourra poursuivre la discussion, c'est un espace libre qui reçoit occasionnellement un marché, une réunion politique, qui peut servir de cadre au déploiement d'une parade militaire ou de festivités comme ici, à Sienne, avec la course de chevaux du Palio.

place=théatre

Cette place se plie à la pente du terrain et sa forme rappelle celle d'un théatre: il y a le parterre où la foule se rassemble pêle-mêle et sur le pourtour, la demi-couronne prestigieuse des demeures gothiques semble former les loges et balcons, la façade du palais communal avec sa haute tour de briques et de pierres est tel un rideau de scène derrière lequel se jouèrent les grands actes de la vie politique siénnoise.

Comme dans un théatre antique, les escaliers répartis à intervalles réguliers sur le pourtour de l'hémicycle y projettent la foule arrivant par la rue principale contournant le Campo; Tout est ici mis en scène; la place et son animation nous tansmettent le sens du spectaculaire, de la fête, nous suggère le plaisir de nous retrouver ensemble.

place=coquille

Le Campo est un réceptacle qui rappelle, par le dessin des 9 bandes de pierres blanches et sa forme concaves, l'image de la coquille et de ses nervures. Ces bandes blanches récupèrent les eaux de pluie, les concentrent en un point bas où elles s'engouffrent dans une bouche d'égout sculptée en forme de coquille.

Dans le dictionnaire des symboles (de J. Chevalier et A. Gheerbrant, coll. Seghers), on peut lire; "la coquille, évoquant les eaux où elle se forme, participe du symbolisme de la fécondité propre à l'eau. Son contenu occasionnel, la perle, a peut-être suscité la légende de la naissance de la naissance d'Aphrodite, sortie d'une coquille". Ce qui confirmerait le sens érotique du symbole. La façon dont l'image de la coquille s'intégre à la forme du terrain évoque le sexe féminin de la terre.

fontaine de gaia

Située sur l'axe médian de la place, faisant face au palais communal et à la bouche d'égout en forme de coquille, la fontaine de Gaia sculptée par Jacopo della Quercia présente au centre la Vierge et l'enfant Jésus entourés des vertus et sur le côté, la création d'Adam et, Adam et Eve chassés du Paradis.

Gaia, c'est la terre matriciel et, par assimilation, la Vierge placée au centre de la composition. Dans la théogonie d'Hésiode, Gaia enfanta le ciel qui la couvrit et de cette union naquit les autres Dieux. La terre enfante toute chose, engendre les êtres, les nourrit et les reçoit après la mort.

Ainsi Gaia et la Vierge sont considérées ici comme symbole de fécondité, de fertilité. Cette fontaine renforce l'aspect matriciel de la place que sa forme en coquille lui donnait déjà.

Les images qu'on peut de toute évidence associer à cette place montrent l'adéquation parfaite qui existe ici entre la forme et la fonction: les symboles ne sont pas plaqués mais sont au contraire inhérents au site et au fonctionnement. De plus, ils possèdent des implications qui s'ajoutent à leurs significations conventionnelles et évidentes: les formes agissent sur notre inconscient, impliquent des sensations, des émotions et n'oublions pas que dans le mot "émotion", il y a "motion" et donc mouvement; c'est à dire que les espaces et les enchainements d'espaces qu'ils constituent : place / axe principal / escaliers / campo central, qui nous émeuvent, nous mettent en mouvement, nous incitent à aller naturellement vers le Campo.

Sa forme de conque nous y reçoit avec toutes les implications psychologiques conscientes et inconscientes que cela comporte; l'espace est rendu actif et il imprime à la vie en communauté une intensité qui fait que chacun se sent, non seulement acteur et spectateur mais aussi l'auteur du "grand drame collectif" qui s'y déroule.

ville enracinée

C'est avec les vues générales de Sienne qu'on perçoit le mieux la notion d'intégration de la ville à la terre; les maisons de briques couleur "terre de Sienne" s'alignent en rangées le long des rues qui épousent les courbes de niveaux et créent ainsi un paysage urbain stratifié aux lignes horizontales très marquées qui font de la ville une continuation de la terre, comme un escalier taillé dans la colline.

Les palais publics ou les maisons patriciennes gothiques dégagent, malgrès le rythme vertical des ouvertures, une forte sensation de pesanteur et d'enracinement. Les bâtiments siennois ont l'apparence de forteresses et présentent une façade-muraille se parant de tout un vocabulaire guerrier de tours, créneaux, corbeaux, meurtrières; même la tour ,"la Mangia" du Palais Municipal devient une tour de défense militaire, une manifestation d'autorité: le palais, même s'il est le siège du pouvoir municipal et non seigneurial, se devait de ressembler aux châteaux-forts des princes.

A Sienne, l'architecture a un caractère impénétrable, méfiant, qui manifeste avec force son enracinement sauf en un point: à la cathédrale, et en particulier dans la façon dont les parties supérieures se fondent avec le ciel; le Gothique siennois procède autrement que le Gothique français: une cathédrale n'est pas une composition de lignes et de forces essentiellement verticales: ici, des lits horizontaux et alternés de pierres noires sur fond blanc, au rythme lent en bas et plus exacerbé vers le haut créent le mouvement ascensionnel qui, par effet de stratification s'intègre parfaitement à Sienne et à ses paysages urbains stratifiés.

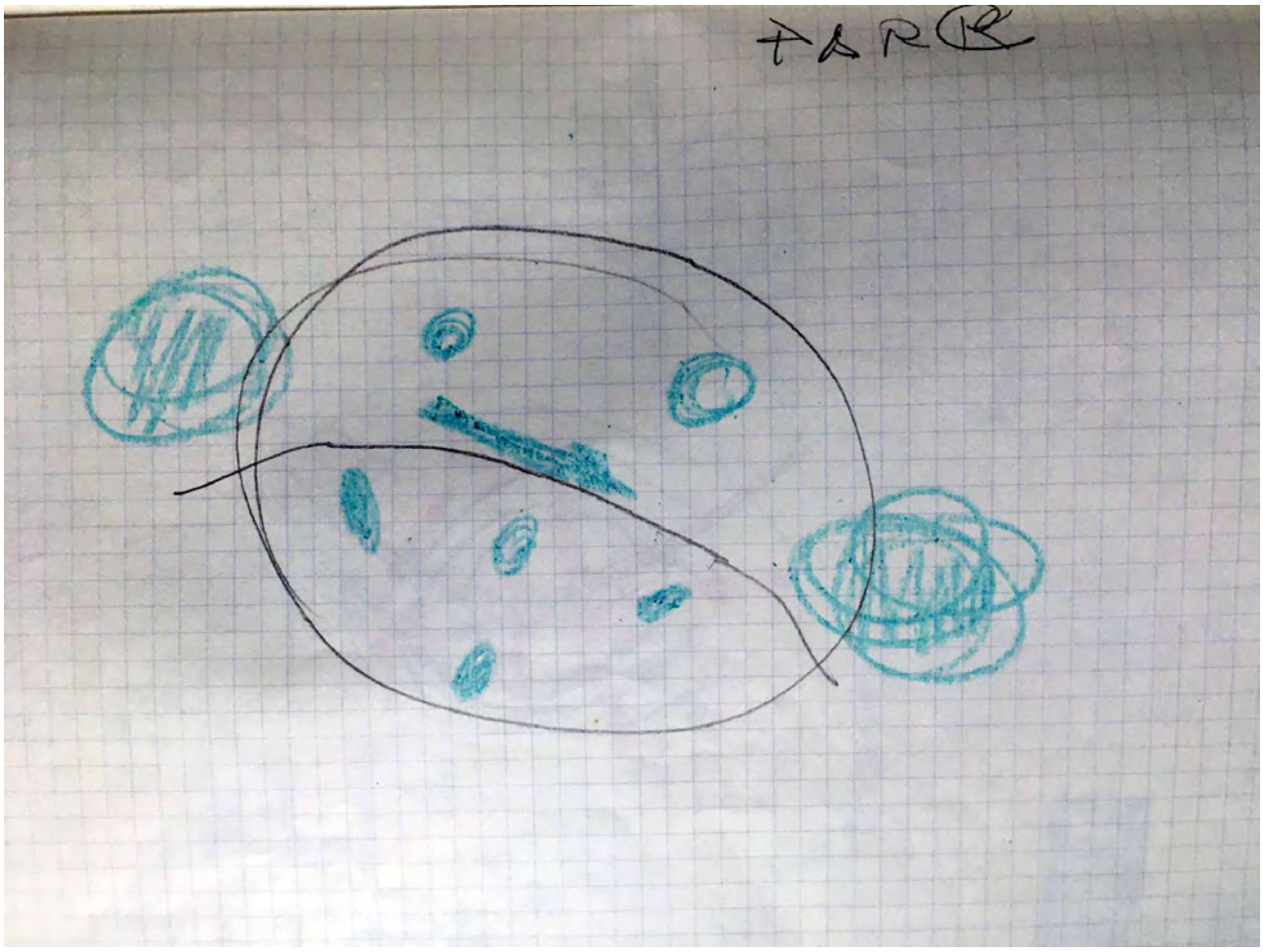
place d'unité de voisinage= ville/nature

Mais c'est dans les places d'unité de voisinage comme celles de San Dominico ou de San Agostino que se perçoit le mieux le lien de la ville avec la nature: les places s'ouvrent comme des belvedères sur le vaste panorama de la campagne siénnoise comme pour associer la vie de la nature à la vie quotidienne de la ville; ce qui n'est pas sans rappeler les trois peintures de Lorenzetti de la salle des Neuf du Palais Communal représentant l'allégorie du bon gouvernement, les effets du bon gouvernement à la ville et la campagne et l'allégorie des effets du mauvais du mauvais gouvernement.

Cette assemblée de 9 notables (9=3x3, nombre de la plénitude, symbole de la perfection, de l'ordre dans l'ordre, de l'unité dans l'unité, et aussi nombre des bandes blanches qui divisent la place) avait donc sous ses yeux une illustration des effets d'un bon gouvernement sachant régler sa conduite avec mesure, raison et vertu.

On y voit à gauche la ville de Sienne largement approvisionnée en nourriture, développant ses richesses; au centre, les fortifications avec une Porte et à droite, la campagne partout productive, mise en ordre par le travail et la sagesse, vivant dans un univers de paix tel le jardin d'Eden avant la Faute, et c'est sur cette vision d'une nature sereine et magnifique que s'ouvrent les places d'unité de voisinage.


PARIS

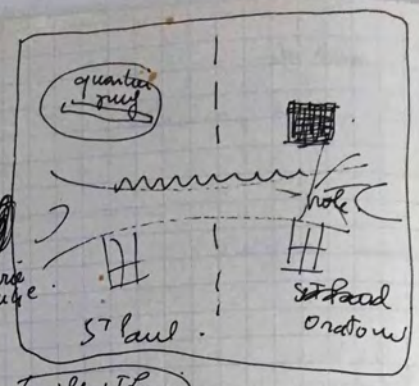




la tradition : dél

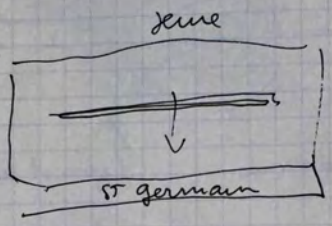
Paris.

• 7 1 centre unité de v

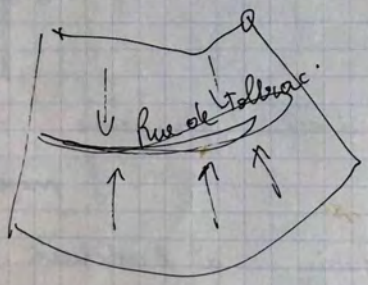


2 pôles
2 zones nord sud) tributaires de cette ce centre.

• Idem



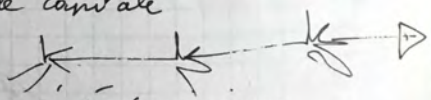
Ile St Louis de même taille que unité d habitat
système rue voirie + carrefour).





• ordonnanc[t] à structure de capitale

esprit de syst.



qui enferme unité de voisinage

Bourse agen[t] Poste

pouvoir armée

Gauche Université

centre : les halles: les Tuileries cité .....

Paris capitale

Paris est devenu, avec sa grandeur et sa magnificence, le symbole même de la capitale.

La France, nation où l'"Idée" est gouvernée par la Raison, s'est créé une capitale à l'image de cet idéal rationnel et lumineux. Selon Victor Hugo, -"Paris, c'est la transmission de l'Idée"-, et Paris est devenu le symbole de cette Raison organisatrice.

Paris, c'est:
- le centre dont tout émane
- le centre d'où tout rayonne,
- le point de passage obligé,
- le lieu de toute consécration,
- le cénacle de toute initiation,

Paris est la ville-centre du monde.

La tradition française

Paris a pris son aspect définitif au XIXè par l'intervention de Napoléon III et d'Haussmann qui adaptèrent la ville aux nouvelles conditions économiques et aux nouveaux impératifs de circulation des gens et des marchandises.

Paris est alors devenu la "Métropole du XIX è siècle, partout imitée, aussi bien en province qu'à l'étranger.

Mais ces remaniements ne doivent pas être considérés comme une rupture avec le passé - passé médiéval en particulier - car la façon avec laquelle se déploie le nouveau système parfaitement articulé de rues, avenues, boulevards qui a modifié le visage de Paris, la façon mesurée et équilibrée avec laquelle les parcs, bois, équipements, monuments organisant la ville, s'inscrit dans la plus pure tradition française et suit, nous le verrons par la suite, les principes de composition d'éléments articulés à l'image de la somme théologique de la philosophie scolastique.

Lutèce

Paris est né avec Lutèce il y a plus de 2000 ans. Le premier peuplement permanent s'est installé dans l'île de la Cité, là où la grande route commerciale de l'Antiquité qui relie le Nord de la Gaule au Sud croise la Seine déjà utilisée pour la navigation.

Paris s'inscrit donc à la croisée de 2 axes orthogonaux NS terrestre et EO fluvial, au centre du vaste bassin Parisien circulaire dont les couches de terrains différents se relèvent en collines ondoyantes créant autour de l'agglomération un vaste amphithéatre naturel.

Les romains construisirent sur la rive gauche une ville romaine (le quartier latin) selon leurs propres principes urbanistiques en suivant l'axe terrestre nord-sud qui sera leur cardo (actuelle rue Saint-Jacques), la rive nord étant occupée par un vaste marais.

A partir de cet axe Nord-Sud, un damier hyppodaméen comprenant cependant de nombreuses irrégularités sur les franges (rues biaises s'adaptant aux anciennes voies préhistoriques, au cours de la Bièvre) structure les 80 hectares de cette petite ville de 6000 habitants.

Le plan de Lutèce qu'a dressé Louis Travers d'après les nombreuses fouilles du XIXè siècle, parvient à traduire la volonté d'unité et de centralisme que le pouvoir romain entendait donner aux villes qu'il créait.

Les 2 axes fondamentaux de la ville: le cardo (rue Saint Jacques) Nord-Sud, et le décumanus est-ouest (actuelle rue Cujas) se croisaient orthogonalement avec, près de cette croisée symbolique, le Forum, centre de la vie civique, qui occupait un rectangle délimité par les rues Cujas, du Panthéon, St Jacques et le Boulevard Saint-Michel, donnant à ce petit microcosme centré et unifié, la vision d'un monde parfaitement organisé et orienté, à l'image du monde ou par extension à l'image du cosmos.

La croix comme constante

La croix est un principe d'organisation de l'espace "puisqu'elle est à la base de toute orientation" (Dictionnaire des symboles). Son centre participe de la symbolique du centre du monde.

Or dès le début, c'est une croix qui marque profondément la physionomie de Paris (que ce soit celle formée par la route Nord-Sud et la Seine Est-Ouest, ou celle organisant la ville romaine avec son cardo et son décumanus) et cette croix restera une constante de l'urbanisme parisien.

Période des invasions

Les invasions et le retrait des garnisons romaines dès le IIIè siècle vont entrainer un quasi abandon du quartier latin; le peuple des Parisii trouvant refuge dans l'île citadelle (actuelle île de la Cité) qui portera successivement les noms de Civitas Parisiorum puis de Paris.

Mais alors que Lutèce n'était qu'une ville romaine sans grande importance, située au fin fond de l'Empire, elle va jouer lors des invasions un rôle déterminant. Clovis, roi des Francs, en percevra l'importance stratégique au coeur de l'amphithéatre formé par le Bassin Parisien, au point de convergence des grands axes de commuication routiers et fluviaux, et il en fera sa capitale.

Les capétiens

C'est l'avènement d'Hugues Capet en 987 qui donnera l'impulsion nécessaire à la formation de la France et au développement de Paris. En effet, par quelques décisions politiques pertinentes telles que l'instauration d'une monarchie héréditaire au profit du seul fils ainé afin d'éviter tout partage du domaine royal ou encore le Sâcre à Reims à l'exemple de Clovis où le roi, investi de ses pouvoir directement de Dieu, devient le médiateur suprême entre le Ciel et la Terre.

Le centralisme français

Ainsi la dynastie capétienne saura affirmer sa suzeraieté et par là même contribuera à la prééminence de Paris sur les autres capitales provinciales: le centralisme français date de là; dès lors le pouvoir royal ne cessera de s'étendre, repoussant de plus en plus loin les limites de son domaine, faisant affluer de plus en plus d'argent vers Paris, y entretenant une cour, y attirant les meilleurs artisans, les grands artistes.

Paris règnera sur la culture, il y aura désormais Paris et la Province.

Paris, capitale, sera considéré comme le prolongement direct du Palais car toute transformation, tout embellissement aura une portée politique: il s'agit en effet de placer Paris au sommet de cette hiérarchie urbaine à l'image du roi placé au sommet de la pyramide de la hiérarchie sociale.

Tout va aboutir à Paris: routes, chemins de fer, autoroutes, etc...
Tout en part: décisions, lois, mouvements culturels, etc...

Paris, centre de rayonnement, ne cessera de s'accroître et d'accroître son attraction jusqu'à nos jours.

La tradition française

Mais comment aborder l'étude d'une ville aussi ancienne ?.

Celle-ci s'inscrit évidemment dans une étude de la tradition française puisque Paris, capitale de la France, est l'espace privilégié où les pouvoirs successifs, où les grands courants intellectuels ont matérialisés en monuments, en espaces urbains leurs idéaux.

Cependant, certains traits qui marquent profondément le dessin urbain parisien existaient antérieurement à l'existence même de la France; la tradition française, nous le verrons par la suite, ne semble avoir marqué Paris au Moyen-Age que très ponctuellement: essentiellement dans les églises et la cathédrale Notre-Dame, puis, aux XVIIè et XVIIIè siècles à une échelle un peu plus vaste avec les places royales et les premières perspectives infinies. Mais c'est seulement dans la deuxième moitié du XIXè siècle que Napoléon III et Haussmann réorganiseront Paris dans sa totalité.

Limites de la tradition

La tradition rationnaliste française peut expliquer pourquoi le résultat final est d'une incroyable cohérence mais n'explique en rien la permanence de certains traits caractéristiques des espaces parisiens comme cette croisée d'axes N-S et E-O qui se perpétue. Nous ne pouvons que constater la persistance de certaines règles de composition qui doivent puiser les forces dans le milieu naturel; "l'esprit du lieu" semble imposer sa marque, et cette croix reflète une identité structurale avec le milieu naturel, avec la Seine, les axes de communications et les points cardinaux.

D'ailleurs, Jung a montré dans "l'Homme et ses symboles" que le symbole n'est pas une pure construction intellectuelle, un péché de l'esprit, qu'il n'est pas une idée séduisante mais qu'en fait, il participe de la vie et s'impose à nous. Il reste à l'artiste à avoir assez de sensibilité pour le dévoiler, le révéler et peut-être cette croix est-elle la réponse pertinente que les lignes de forces du site surent imposer pour organiser au mieux la structure urbaine parisienne ?.

Paris 1200

En 1200, Paris s'est étendu et occupe les 2 rives de la Seine, couvrant une surface circulaire de 1,5km de rayon centré sur l'île de la Cité... et que Philippe Auguste entoura d'une enceinte.

La composition urbaine semble s'être fixée pour but une symétrie parfaite puisque le cardo formé vers le nord par la rue Saint Martin et vers le sud par la rue Saint Jacques coupe l'île de la Cité en 2 partie égale avec en aval le Palais Royal (actuel Palais de Justice) - pôle politique et en amont, Nôtre-Dame et l'évéché - pôle religieux, puisque l'enceinte renforcée à l'ouest dès 1200 par la forteresse du Louvres, le sera à l'est sous Charles V avec la construction de la Bastille: l'équilibre est respecté.

La croix est omniprésente, matérialisant les 4 directions de l'espace: au nord, la rue Saint Martin vers les Flandres, au sud la rue Saint Jacques vers l'Espagne et Saint Jacques de Compostelle croisent perpendiculairement la Seine qui génèrera sur la rive droite, parallèlement à son cours deux nouvelles directions: la rue Saint Honoré vers la mer et la rue Saint Antoine vers l'est.

Puis le XIXè siècle créera une nouvelle croisée à l'échelle de Paris capitale: le nouveau cardo, formé par les nouveaux boulevards de Sébastopol, du Palais et Saint Michel croise l'axe est-ouest formé par la rue de Rivoli.

Cet axe visible de loin passe par le centre et le signale. Des campaniles plus petits signales les centres secondaires.

Mais à Paris, c'est un ordre géométrique formé des figures élémentaires de la croix et des cercles qui symbolise la notion de centre et d'expansion créatrice.

Même aujourd'hui, malgrès l'inconscience du XXè siècle, cette stucture traditionnelle est en partie respectée puisque le réseau express régional RER comprend curieusement 2 lignes perpendiculaires et une troisième qui se profile le long de la Seine, puisque les 4 points cardinaux ont su générer les autoroutes du Nord, de l'est, du soleil et de Normandie et que le schéma directeur d'aménagement de l'Ile-de-France planifie une série d'autoroutes périphériques autour de Paris.

Mais ces nouveaux axes de communication, s'ils respectent les principes organisateurs de la croix et de cercles concentriques, ne semblent apparemment pas capables éviter l'éclatement de la ville en banlieues incohérentes et cahotiques, ne parviennent pas à gérer harmonieusement la naissance de ces villes nouvelles satellites, n'enrichissent en aucune façon la notion de centre ou de capitale.

Structure en arbre

Analysons le Paris de la fin du XIXè siècle. A la croix de base et aux anneaux successifs s'ajoute sous Napoléon III un véritable système de voies rectilignes aboutissant à des carrefours en étoile; en effet, les deux bras de la vaste croix sont ponctués de places desquelles rayonnent un nombre variable de voies rectilignes qui, un peu plus loin débouchent sur d'autres carrefours en étoile où elles se subdivisent encore en nouvelles directions, à l'image d'une structure en arbre.

Ce système centralisé a la capacité de s'étendre à l'infini et de relier tous les points de l'espace. Se déplacer à Paris consiste donc à aller de place-étoile en place-étoile par l'intermédiaire de ces voies rectilignes.

Mais c'est la croix plus que millénaire formé par le cardo et la Seine qui prendra sous Haussmann toute sa signification et donnera à Paris un centre exceptionnel; les quais des rives droite et gauche sont élargis et bordés d'immeuble réguliers afin de mettre en valeur l'île de la Cité. Celle-ci est évacuée de ses habitants et devient alors le véritable sanctuaire de Paris.

La trversée de la Seine par l'axe Nord-Sud se fait par une succession d'espaces grandioses commençant sur la rive droite avec la place du Châtelêt à laquelle répond sur la rive sud la place Saint Michel qui achève la composition

Paris-ville ronde

Paris est aussi une ville ronde centrée sur l'île de la Cîté, nef originelle; en effet, la ville s'est développée en marquant chaque étape de son extension d'une enceinte - celle de Philippe Auguste au XIIè siècle, de Charles V au XIV è siècle, de Louis XVI avec le mur des Fermiers Généraux et enfn au XIX è siècle, les fortifications de Thiers obéîront à la même forme circulaire et marqueront Paris d'une série de boulevards périphériques qui remplaceront les remparts.

Napoléon III exploitera cette armature urbaine traditionnelle et la complètera par de nouveaux boulevards comme la Boulevard de Saint Germain, les boulevards de Port-Royal, Saint Marcel et de l'Hospital pour obtenir l'image cohérente de Paris telle que nous la connaissons aujourd'hui: c'est à dire d'une série de 3 cercles coupés d'une croix, magnifique vision symbolique d'un centre cosmique dont tout émane en ondes successives.

Un cercle est en effet un point agrandi et cette série de cercle figure parfaitement, tel un caillou qu'on jette dans l'eau et à partir duquel les ondes se propagent, le Principe communiquant le mouvement originel jusqu'à l'horizon du créé" ("Le monde des symboles").

Mais revenons à la notion de centere qui est loin d'être appréhendée car cett réalité peut se manifester différemment celon les situations:

A Venise, nous l'avons vu, l'axe vertical du campanile émergeant du tissu urbain et dominant tout, symbolise l'axis mundis.

Le travail d'Haussmann et de Napoléon III consista à désengorger le Paris moyennageux aux rues inextricables, à relier les 2 rives du fleuves, le centre à la périphérie, les gares entre elles, les quartiers entre eux par des rues, avenues, boulevards mais aussi par des ponts: c'est-à-dire par un système de voies s'articulant grâce à des places-carrefour en croix, étoile, pattes d'oie ..., système qui couvre les environs de Paris et par extension la France: l'origine des routes nationales n'est-il pas fixé sur le Parvis de Notre-Dame, à quelques mêtres de l'intersection de la grande croisée symbolique?.

Paris moyennageux=limité
Paris XIX= illimité

Ce système illimité va introduire une des caractéristiques essentielles des espaces parisiens: la notion d'ouverture sur l'infini par un jeu de voies en perspective à perte de vue qui débouchent sur de vastes carrefours.

A la différence de la ville moyennageuse close et limitée par son mur de fortification et dont l'unique "issue" semble être l'irrésistible appel vers le ciel qu'exprime les tours de Notre-Dame, la ville actuelle est illimitée, ouverte sur l'infini.

Compartimentage

Si le système de voies relie les différents quartiers de Paris entre eux, il divise aussi et compartimente l'espace: chaque arrondissement est ceinturé de ces deux grandes voies et est lui-même divisé en 4 quartiers (de police) par des rues aisément repérables comme le montre le plan du XIIIème arrondissement repris ci-contre.

Ce réseau de voies clarifie l'organisation des espaces: il ceinture les monuments, la plupart des bâtiments officiels, les différentes halles, les squares, parcs, bois, en les isolant des ilôts d'habitations dans le but d'une parfaite lisibilité de l'organisation urbaine.

Isolement des équipements

Cette mise à distance des équipements par rapport aux logements va permettre d'utiliser ces éléments comme pivots, rotule, aboutissement qui pourront ainsi organiser les carrefours et les personnaliser; ainsi le repérage de la ville devient aisé: la ville est ponctué de vastes places-carrefour remarquables, individualisée par une fontaine, une sculpture, un bâtiment public ou tout autre procédé architectural, places qui seront reliées entre elles par des voies rectilignes.

Ce système expansif de voies qui divise et compartimente l'espace pour assurer une clarté maximale de la ville et relier au mieux les éléments qui la compose peut se comparer à la structuration de la Somme thélogique de la philosophie scolastique: la tradition française en est profondément marquée et il nous faut l'aborder.

Tradition française: apparition

Certes, il est difficile de déterminer à quel moment apparait une tradition et de dégager d'une façon exhaustive les courants de pensée sur lesquels elle s'appuie. Toute tentative est illusoire.

Mais certains faits vont marquer un tournant décisif pour le devenir de la France, et particulièrement l'avènement d'Hugues Capet en 987. L'anarchie féodale fait alors place à un état monarchique centralisé et la dynastie capétienne saura installer une longue période de paix favorable au développement du commerce, des ville, et de Paris - capitale politique, économique mais aussi artistique et intellectuelle.

Aux XIè et XIIè siècles, on s'éloigne de la peur de l'an 1000, on abandonne le troc et la tradition orale, on écrit de plus en plus, on compte aussi..., les lois, les chartes, les monnaies apparaissent; il y a une transformation des mécanismes intellectuels et on passe insensiblement d'un monde irrationnel à un monde plus rationnel où se développe alors un nouvel outillage mental: le Livre-instrument qui remplace petit à petit le livre trésor plein d'enluminures.

Dans ce context, à la fin du XIè siècle, apparaissent des courants de pensée qui poseront différemment l'éternel problème des rapports de l'Homme avec Dieu, et en particulier du rapport entre la Foi et la Raison.

Une doctrine va s'imposer, doctrine qui émane non plus des monastères à tradition augustinienne mais des écoles et universités, d'où son nom de "scolastique", et qui visera à pénétrer les grands mystères de la religion d'une façon rationnelle et systématique.

Saint Anselme

Une des premières grandes personnalité de cette doctrine fut Saint Anselme chez qui on relève une véritable foi en la Raison. Il disait: "Je crois pour comprendre".

Saint Anselme donna la première preuve onthologique de l'existence de Dieu par un emploi rigoureux du syllogisme:

- "j'ai en moi l'idée d'un être parfait; cet être existe t'il?.
- S'il est parfait, il a toutes les perfections,
- S'il n'existe pas, il n'aurait pas toutes les perfections,
- Or il est parfait, donc il existe".

Abélard

Au début du XIIè siècle, Abélard, élève de Rosselin dira: - "Nul ne peut croire ce qu'il n'a d'abord compris"- ou encore: - "Il faut des explications intelligibles plus que des affirmations"- -"Nous venons à la recherche en doutant et par la recherche, nous percevons la réalité"-.

Maître à l'école du cloître de Notre-Dame, Abélard écrivit "Sic et non" où il prend des passages de la Bible et les étudie avec la méthode des questions et réponses. "Sic et non" (Oui et non) est une façon d'analyser un problème en développant tour à tour la thèse, l'antithèse et la synthèse.

La Foi en la Raison pure le poussa à distinguer la Théologie de la Philosophie afin de libérer la pensée et la science de la tutelle de la religion. L'enseignement d'Abélard et ses disciples basé sur la logique et surtout la dialectique eut un retentissement énorme et aboutit à de nouvelles façons de raisonner, d'arriver à la vérité et de diffuser le savoir.

Scolastique

Dès lors, Paris devint un centre intellectuel de rayonnement internationnal.

Les écoles se multiplièrent et accueillirent les étudiants des quatre coins du monde, cela sur la rive gauche de la Seine qui devint par ce caractère internationnal "l'Universita".

Mais la lutte s'engagea avec les défenseurs de la théologie, conflit qui sera tranché par le Pape: les maîtres de l'Université auront le droit d'enseigner à condition qu'ils renoncent à enseigner la Théologie. Cet évènement sera déterminant pour l'épanouïssement de la pensée rationnaliste et lourd de conséquences pour le monde occidental: imprégnée de la philosophie scolastique, la France va prendre un temps le flambeau civilisateur du monde occidental et l'on verra l'Europe se couvrir , comme en France, de cathédrales gothiques jusqu'à ce que l'Italie renaissante ne reprenne le relai et ne devienne le grand foyer créateur.

Cependant l'art français restera marqué par les tendances verticales du gothique et surtout par le manque de substance des murs presque entièrement vitrés pour que soit mis en valeur la structure des pilastres, poutres .... très bien articulée.

La pensée scolastique, dont une des oeuvres les plus marquantes est la "Somme théologique" de Saint Thomas d'Aquin, féconda un nouvel art de penser qui sera durable et nous verrons à titre d'exemple comment le Paris de Napoléon III saura manifester quelques siècle plus tard les principes de la pensée scolastique.

Mais ce n'est pas le contenu de la doctrine qui marqua l'esprit rationnel français mais plutôt la manière particulière et rationnelle d'aborder un problème et de présenter sa résolution. En effet, nous pouvons lire dans le livre de Panovski "Architecture Gothique et pensée scolastique" où l'auteur établit de façon remarquable les rapports entre la création artistique gothique et le context philosohique: -"("la doctrine sacré" - dit Saint Thomas d'Aquin - se sert aussi de la raison humaine non pour prouver la foi mais pour rendre clair (Manifestare) tout ce qui est avancé dans cette doctrine".

Cela signifie que la raison humaine ne peut espérer fournir une preuve directe d'article de foi tels que la structure tri-personnelle de la trinité, l'incarnation, la temporalité de la création... mais qu'elle peut effectivement élucider et clarifier ces articles ....)". Elle peut fournir des "Similitudines" qui "Manifestent" les mystères par voie d'analogie comme par exemple la création divine pourrait être assimilée au travail de l'artiste. "(Ainsi le Manifestatio comme élucidation et clarification est-il le premier principe régulateur de la pensée scolastique)".

Cette philosophie boulversa les habitudes mentales; ce n'était pas qu'on réfléchissait mieux qu'avant mais qu'on éprouvait pour la première fois le besoin de clarifier, de rationnaliser la présentation du discours.

Une phrase de Saint Thomas d'Aquin "Principium importans ordinem ad actum" -"C'est le principe qui règle l'acte"- pourrait servir de définition à la Paidéma française car:

Trouver le principe régulateur qui organise rationnellement l'oeuvre sera à la base de l'art français jusqu'à nos jours.

Structure du livre scolastique

A l'image de cette nouvelle pensée, le livre scolastique sera organisé selon le principe de la division systématique en chapitres ou "Partes" eux-même divisés en sous-chapitres ou "Partes" plus petites, puis les "Partes" en "Membra, Quaestiones ou Distinctiones" et celles-ci en "Articuli", division systèmatique prenant l'image d'une structure en arbre.

A l'intérieur des "Articuli", la discussion procède selon un schéma dialectique impliquant de nouvelles divisions et il n'est pas de concepts qui ne soit décomposé en 2 ou 3 sens et ceci afin d'assurer une clarté maximale.

Ainsi dans la philosophie scolastique, la structure de la pensée ne se présente plus sous forme désordonnée mais comme un sommaire exhaustif et systématique des connaissances d'où le nom de "Somme théologique".

Notre-Dame

Notre-Dame de Paris, suprème expression de la civilisation gothique recèle les mêmes principes de division et de subdivision des espaces en éléments qui s'articulent parfaitement et recomposent un tout organique, véritable livre de Pierre à l'image de la "Somme théologique".

Les éléments autrefois indépendants de l'église romane tels le portail, la nef, le transept, le choeur, le déambulatoire, ... sont ici divisés successivement en éléments plus petits et modulables, grâce à des moulures, nervures, arcs, etc,... éléments qui peuvent ainsi s'articuler les uns aux autres de façon systématique en perdant leur indépendance pour se fondrent l'un l'autre dans un espace unifié et continu. Aucun élément ne parait ajouté mais s'articule avec d'autres pour former une somme unifiée.

On peut remarquer que ce principe de clarification par divisibilité et multiplicabilité successives aboutit à une organisation hiérarchique des éléments car il faut évidemment subdiviser ceux-ci en parties assez petites (ex: diviser la nef et les bas-côtés en travées de même dimension qu'une tour de façade) pour qu'elles présentent entres elles des similitudes (les "Similitudines" chez Saint Thomas d'Aquin) et puissent alors se recomposer. Panovski ajoute -"Cette homologie fait aperçevoir ce qui correspond à la hiérarchie des niveaux logiques " dans un traité de scolastique. Le principe de clarification (ou rendre clair) fit progressivement perdre aux cathédrales des XIIè et XIIIè siècles leur matérialité, leur opacité"-.

En effet: en privilégiant la logique d'organisation et donc les liaisons et articulations entre éléments, des réseaux de lignes se multiplièrent, les murs firent place à des contreforts et piliers nervurés avec arc-boutants, et les surfaces opaques se réduisirent au maximum laissant une grande place aux gigantesques vitraux filtrant la lumière tombant du Ciel. Ainsi, la cathédrale réduite à un squelette perd sa matérialité et devient lumière spiritualisé;

Tout y manifeste une logique d'organisation limpide.

Tout y manifeste la clarté, et ainsi la lumière divine,

Avec ses vitraux retraçant les principaux passages des Saintes Ecritures, avec sa statuaire, mais aussi par l'utilisation de symboles, la cathédrale contient tout le savoir du monde créé; elle est à l'image de la "Somme théologique"; elle est un livre, véritable instrument de connaissance dont le but est de rendre visible et compréhensible les mystères divins. Elles présente cependant plusieurs niveaux de lecture, du plus modeste au plus métaphysique: elle peut aider simplement quelqu'un dans sa foi mais peut aussi devenir un chemin initiatique vers le sacré; dans ce but, Notre-Dame véritable nef au milieu de la Seine peut nous emmener en voyage vers Jérusalem vers laquelle elle s'oriente et symbolise alors la quête de la lumière et de la connaissance.

Scolastique et Napoléon III

La composition du Paris de Napoléon III reprend ces grands principes de clarté et de rationnalité de la philosphie scolastique. Prenons l'exemple des espaces verts et voyons comment ils se répartissent dans Paris.

Au sommet de la hiérarchie, nous trouvons des bois à l'extérieur de Paris, bois de Boulogne à l'ouest et bois de Vincennes à l'est: chacun aux 2 extrémités du décumanus - l'équilibre par rapport à l'organisme urbain est respecté -.

A ce système de bois s'ajoute un système de parcs à l'anglaise plus petits pour les quartiers périphériques: les parcs Monceau au Nord-Ouest, Monsouris au Sud et des Buttes-Chaumont au Nord-Est, tous trois équidistant, dessinant un triangle isocèle et s'équilibrant par rapport au cardo parisien.

Viennent ensuite les jardins dessinés à la française, très centraux mettant en valeur des monuments avec les jardins des Tuileries orientés Est-Ouest, du Luxembourg Nord-Sud, des Plantes SO-NE et le champs de Mars SE-NO. La composition s'équilibre parfaitement.

Enfin on trouve un système de squares qui sont disséminés dans tout Paris.

Nous voyons à quel point la hiérarchie est clairement organisée et a nécessité une terminologie précise.

Mais si nous analysons les alignements d'arbres bordant les voies, là aussi, leur utilisation n'a d'autre but que de clarifier la structure de Paris; ainsi dans le centre, seuls sont plantés ce qui forme la croix formée par l'axe Nord-Sud des boulevards Saint Michel et de Sébastopol et l'axe Est-Ouest de la Seine. Le centre est de plus entouré d'un anneau de verdure avec les grands boulevards et le boulevard Saint Germain marquant clairement le premier cercle entourant la croix. Les 2è et 3è anneaux sont eux aussi aisément repérables grâce à leur largeur et à leur alignement d'arbres.

Equilibre, symétrie, hiérarchie

Equilibre, symétrie, hiérarchie sont des constantes de l'urbanisme parisien. Il semble qu'il y ait eu une volonté de trouver à chaque chose un équivalent pour respecter la symétrie ou l'équilibre de la composition générale. Ainsi, à la place de la Bastille à l'est répond la place de la Concorde à l'ouest, à la place de la Nation répond la place de l'Etoile, à la place des Vosges répond la place Vendôme.

Les fonctions se répartissent par rapport aux grands axes; ainsi la rive gauche, là où se trouvent les "universités", constitue le pôle intellectuel de Paris tandis que la rive droite, celle de la muicipalité et du commerce est le pôle matérialiste, la Seine séparant les 2 aspects complémentaires d'une même chose.

De même qu'autrefois le cardo Nord-Sud équilibrait au début du Moyen Age le pouvoir temporel (installé à l'ouest de l'axe dans le Palais royal) et le pouvoir intemporel (avec Notre-Dame à l'est), il équilibra par la suite un nouveau rapport de force avec le Louvres, nouvelle résidence royale et l'Hôtel-de-ville, siège du pouvoir marchand.

On sent partout à Paris ce besoin de "clarificatio" qui n'est qu'un besoin de clarifier pour clarifier, car il faut avouer que placer les 2 bois aux 2 extrémités d'un axe de 10km n'apporte qu'une satisfaction purement métaphysique car ils ne peuvent jamais être perçu ensemble.

Mais où la philosophie scolastique a le plus influencé la structure parisienne, c'est dans le système de voies rectilignes articulées par des carrefour en étoiles.

Le cheminement d'une personne dans Paris reprend le principe de la division successive de la "Somme théologique": un axe aboutit à une place carrefour et se subdivise en plusieurs directions qui, elles-mêmes aboutissent à d'autres places où elles se subdivisent à nouveau.

Point de mire

Dans le but de manifester une plus grande clarté, les axes rayonnant à partir d'un carrefour donnent en point de mire des éléments remarquables de Paris pour faciliter le repérage. Ainsi le boulevard de Sébastopol butte t'il sur le dôme de la chambre de commerce (dôme qui fut ajouté à cet effet) et sur le fronton de la gare de l'est.

Ainsi le baron Haussmann dévia t'il de son axe le boulevard Saint Michel pour le mettre en perspective sur la flèche de la Sainte-Chapelle.

Les exemples sont nombreux de ces éléments point de mire qui peuvent parfois s'élever à l'échelle de la ville comme le colossal arc-de-triomphe de l'Etoile haut de 50m, ou comme la tour Eiffel, véritable pyramide dématérialisée de 300 m de hauteur.

Ces éléments point de mire sont eux aussi remarquablement hiérarchisée. A la tête de ceux-ci, les bâtiments largement isolés tel que l'Opéra, Notre-Dame, le Louvre, les Invalides, le Panthéon ... hors d'échelle humaine, symbole du pouvoir.

Viennent ensuite les gares, grands musées, grandes écoles, mairies annexes, ... isolés mais d'une géométrie plus simple, puis les hospitaux, casernes, églises périphériques, ...isolée et qui se distinguent du tissu urbain par quelques détails monumentaux, enfin les édifices publics intégrés dans l'ilôt d'habitation et qu'un simple "hors d'échelle" d'une fenêtre, d'une porte, ... permet de reconnaitre comme tel dans la continuité de l'alignement.

Monuments signaux

Quant au tissu urbain, il se distingue par sa profonde continuité à la limite de la monotonie, à l'image de la basse continue d'une composition musicale, et par une hauteur constante et règlementée qui met d'autant mieux en valeur les bâtiments exceptionnels de 1ère catégorie que ceux-ci émergent de cet océan de toitures des immeubles d'habitation par d'imposants effets de masse, de coupole, de flèches et de toitures hors d'échelle, servant alors de phares pour un repérage efficace de l'espace.

Silhouette

Sans doute les perspectives très longues ont-elle obligé ces grands monuments point de mire à abandonner une richesse de détails qui ne pourrait être perçue que de près pour adopter un jeu articulé de volumes simples et grandioses qui caractérise particulièrement chaque bâtiment de très loin. Qui ne reconnait les profils de la tour-Eiffel, du Panthéon, de l'Opéra, ... ils sont universellement connus. Paris possède ainsi une silhouette exceptionnelle de bâtiments singuliers qui rythment régulièrement le paysage et signalent ainsi les grands carrefours en étoile.

Nous voyons à quel point le sens de la hiérarchie, du dosage, de l'échelle juste à donner aux éléments parviennent à manifester avec clarté la structure urbaine.

Paris est une ville qui montre une totale clarté d'organisation.

Echelle de quartier Echelle de capitale

Paris, vu du sol présente deux échelle différentes: une échelle humaine qui correspond à un urbanisme de quartier, aux rues étroites et aux places modestes dont la taille semble adaptée aux besoins, et une échelle de capitale où les espaces sont à l'échelle de l'Idée et n'ont pas le sens de la mesure humaine.

Paris a en effet une prédilection pour les axes gigantesques en perspective sur l'infini. Aucune ville du monde ne possède des espaces aussi grandioses, aussi triomphal que l'axe qui se déploie à partir du Louvre vers les Champs-Elysées, aussi prestigieux que la Seine bordée de grands monuments.

Echelle de capitale

C'est au XVI è siècle, alors que Paris est encore une ville close et sans perspective qu'apparait la nécessité de créer de nouveaux espaces qui soient à la mesure de la puissance du souverain et qui puissent exprimer un nouvel idéal monarchique.

Sous François I, avec la construction des premiers quais, Paris va s'ouvrir sur la Seine. Le fleuve, nié pendant le Moyen-Age va alors s'intégrer à la composition urbaine générale de Paris et devenir l'axe infini, la voie sacrée sur laquelle vont s'accoster au cours des siècles les grands espaces monumentaux, démesurés pour l'homme mais à la mesure des absolus qu'ils incarnent: l'Armée avec l'Hôtel des Invalides et l'Ecole militaire, la littérature avec l'Académie française, la démocratie avec l'Assemblée Nationale, la culture avec de nombreux musées, etc ...

Notion d'absolu

Paris, dans son ensemble, joue avec la notion d'absolu.

Les premières opérations d'urbanisme vraiement originales et qui marqueront un bouleversement par rapport à l'urbanisme du Moyen-Age fut la création des premières places royales.

Places royales

Ce sera sous Henri IV la place royale carrée (actuelle place des Vosges), la place Dauphine triangulaire, la place des Nations semi-circulaire non réalisée, puis sous Louis XIV la place des Victoires circulaire et la place Vendôme octogonale avec au centre les statues équestres des souverains.

Ces espaces vont donner une image grandiose de l'absolu monarchique introduisant dans le Paris moyennageux et irrationnel un nouveau type d'espace rationnel géométrisé. La place autrefois lieu de communication et d'échange par excellence devient un cadre majestueux à la statue du roi, un magnifique écrin capable d'exhalter sa gloire.

Son oeuvre dans les mathématiques fut capitale. Il réforme le système d'écriture des équations et (1R +4A -7C) devient alors (x + 4x2 - 7x3), ceci afin d'accroître la clarté.

Il s'intéresse à la géométrie analytique et grâce au repère orthonormé cartésien, il transforme le problème de géométrie classique en un problème d'algèbre par la mise en équation des figures géométriques. Il transforme également le problème d'algèbre en un problème de géométrie, ce qui le conduit aux premiers calculs intégraux.

Champs Elysées
Descartes

Avec le "Discours de la méthode", Descartes introduit le siècle des Lumières, moment où Paris commence à éclater et siècle cartésien par excellence.

Paris éclate grâce à la dynamique de ses axes géométrisés qui se perdent à l'infini.

La place Louis XV, actuelle place de la Concorde n'est pas une place fermée comme la place des Vosges mais un espace dynamique, ouvert sur l'infini et qui reprend les principes d'ordre, de hiérarchie, de repère orthonormé cartésien.

Cette rationnalité géométrique impressionnante de la place de la Concorde et des Champs-Elysées, où rien n'est laissé au hasard, n'a d'autre but que de montrer que la raison s'étend partout, au delà de l'horizon: à l'infini.

Ici la beauté résulte de la discipline que la raison et la géométrie ont imposé aux éléments et en particulier à la nature.

Ici, géométrie et beauté ne font qu'un.

La raison est partout, même qu'en elle n'a pas lieu d'exister afin que tout exprime la raison.

Napoléon III, Haussmann

Certes, les grandes compositions monumentales laissées par l'Ancien Régime se situaient aux portes de Paris et n'ont en rien clarifié le dédale de la ville moyennageuse. C'est Napoléon III et Haussmann qui, reprennant les conceptions de l'urbanisme illimité de Louis XIV, les appliquent à une vaste échelle et tracent avec une netteté mathématique, une vaste croix dans le Paris moyennageux, gigantesque repère cartésien remplaçant l'ancienne croisée.

A partir de cette croix, partent d'autres axes parfaitement hiérarchisés et géométrisés qui structurent l'ensemble de la capitale, manifestant le besoin d'ordre et de classement hérités de la pensée scolastique et de Descartes.

Urbanisme solaire

Haussmann et Napoléon III se sont inspirés de Versailles pour organiser Paris: l'urbanisme parisien est un urbanisme solaire.

Le soleil est source de lumière de chaleur et de vie, c'est lui qui dispense les bienfaits sur terre. Par son rayonnement, il symbolise l'intelligence en ce qu'il rend chaque chose perceptible, il figure également l'espace organisé et lumineux échappant au chaos de la nuit.

Traditionnellement, les rayons solaires sont liés au chiffre 7 correspondant aux 6 directions de l'espace et à la dimension extra-cosmique figurée par le centre lui-même.

Mais écoutons Louis XIV en parler lui-même: -"Je crois que, sans m'arrêter à quelquechose de particulier et de moindre, la devise que j'ai gardé depuis et que vous voyez en tant de lieu devait représenter en quelques sorte les devoirs d'un prince et m'exciter éternellement moi-même à les remplir. On choisit pour corps le soleil qui dans les règles de cet art est le plus noble de tous et par la qualité unique, par l'éclat qui l'environne, par la lumière qu'il communique aux autres astres qui lui compose une espèce de cour, par le partage égal et juste qu'il fait de cette lumière à tous les divers climat du monde, par le bien qu'il fait en tout lieu, produisant sans cesse de tout côté la joie, la vie et l'action, par son mouvement sans relâche, il paraît néanmoins toujours tranquille, par cette course constante et invariable dont il ne s'écarte jamais, est assurément la plus belle image d'un monarque"- .

A Versailles, tout rayonne à partir de la croisée des axes NS et EO, où se trouvait la chambre du roi, pôle par rapport à quoi tout se situait et trouvait sa raison d'être, véritable coeur de la France. Depuis, Paris est devenu le noyau central autour duquel tout tourne, tout gravite, et a repris le symbolisme solaire avec ses places carrefours-étoile et ses grands monuments vers lesquels convergent un rayonnement de voies rectilignes.

Ainsi, se diriger vers l'Opéra Garnier, c'est cheminer vers un absolu qui est la Musique. A son sommet, Phoïbos-Appolon - l'Appolon soleil - dresse sa lyre au dessus du dôme de cuivre où 16 rayons émanent d'un couronnement doré: l'Opéra, au centre d'un rayonnement de voies devient soleil.

Dans le même esprit, avancer vers l'Arc-de-Triomphe au centre d'un rayonnement de 12 avenues, c'est cheminer aussi vers un absolu éclatant.

Place de la Concorde

De même, la place de la Concorde participe du symbolisme solaire.

Avant la révolution se trouvait la statue de Louis XV, représentant de l'absolu monarchique, placée à la croisée des axes NS et EO mais également axe vertical puisque le sâcre de Reims fait du roi le médiateur entre le ciel et la terre.

L'obélisque de Louqsor qui remplace la statue déboulonnée perpétue le caractère solaire de la place puisqu'il représente selon la tradition égyptienne un rayon de soleil pétrifié.

En cela, Paris, ville solaire s'oppose à Venise, ville lunaire.

Paris, dans ses grands espaces est constamment à la recherche du principe originel dont tout pourrait émaner.

Paris est une recherche constante d'absolu.

Mais c'est surtout dans son axe ouest partant du Louvres vers l'Arc-de-Triomphe que Paris va tenter d'exprimer le nouvel idéal philosophique qu'est la Raison.

La composition commence par le nouveau Louvre de François I, achevé sous Louis XIV et dont la façade extérieure de Perrault, tendue horizontalement à l'extrême va servir de cadre rigide à la cour carrée, creuset d'où va partir la gigantesque impulsion vers l'ouest, impulsion que vont concrétiser Le Notre, Gabriel et le XIXè siècle qui fera tomber, avec le soulèvement de la Commune, l'"écran" du Palais des Tuileries incendié, permettant ainsi à la vision de se projeter depuis le Louvre jusqu'au delà de l'Arc-de-triomphe, sur l'infini du ciel.

En effet, l'axe ouest développe sans interruption une série d'espaces s'enchainant les uns dans les autres de façon télescopique grâce à une ponctuation de places-carrefour où la croix est omniprésente, espaces d'éclatement qui redynamisent sans cesse l'axe vers l'infini tout en donnant naissance à des axes secondaires de part et d'autre de l'axe principal afin de transmettre ce dynamisme à l'ensemble de l'espace parisien.

Ainsi, la Cour Carrée du Louvre compose avec les 4 dimensions de l'espace: au nord, vers les rues de Rivoli et Saint Honoré, à l'est vers Saint Germain l'Auxerrois et la mairie d'Arrondissement, au sud avec sur la rive gauche de la Seine, l'Académie Française qui articule la rue de Seine vers le Palais du Luxembourg, et à l'ouest vers les Champs-Elysées.

Une fois franchie la Cour Carrée, l'espace s'élargit pour former la place du Carrousel avec, de chaque côté, les guichets du Louvre composant un axe transversal s'ouvrant à gauche sur la Seine et à droite sur le Palais Royal puis sur l'axe biez conduisant à l'Opéra.

Sur le grand axe ouest, l'Arc du Carrousel, échos du colossal Arc-de-Triophe de l'Etoile à près de 3km de là marque l'entrée du jardin des Tuileries qui débouche sur la place de la Concorde, nouvel espace d'éclatement; tout se dirige avec un même élan sans faille vers cette place: la rue de Rivoli, le jardin et la Seine ont la même direction, comme si les éléments naturels avaient dû se plier aux exigences du dessin géométrique: la nature sauvage a fait place ici à une nature domestiquée soumise à des règles d'ordonnancement impliquant que la raison seule peut mener à l'harmonie.

La beauté et la fantaisie naissent de la géométrie.

La place de la Concorde dont la forme est un octogone placé dans un rectangle possède toutes les implications du 8, chiffre du passage d'un monde à un autre. La place éclate et donne naissance à de nouvelles directions. La Seine diverge alors son cours sitôt après la place. L'axe transversal mène à gauche vers l'Assemblée Nationale alors qu'à droite la perspective de la rue Royale aboutit sur l'Eglise de la Madeleine, elle-même pôle d'éclatement.

Mais si la place de la Concorde marque un passage par le fait qu'elle constitue un carrefour stratégique, c'est surtout par sa forme octogonale qu'elle compose un passage initiatique vers les Champs-Elysées. Il faut imaginer la place telle qu'elle fut conçue par Gabriel, c'est à dire formant un octogone complètement entouré de fossés hélas disparus, telle une île mythique, étape sur le chemin menant aux Champs-Elysées qui, dans la mythologire grecque, était le séjour enchanteur des âmes des morts, poêtes, héros dont les vivants gardaient le souvenir.

L'impulsion donnée par la place à l'axe ascensionnel des Champs-Elysées lui permet d'atteindre d'un jet le sommet de la colline de l'Etoile avec sur son parcours deux espaces d'éclatements secondaires: on trouve d'abord la place Clémenceau qui donne accès d'un côté par l'Avenue Churchill aux Grands et Petit Palais puis par le pont Alexandre III aux Invalides, et de l'autre côté, par l'Avenue Marigny, vers la Présidence de la République et le ministère de l'Intérieur, puis on croise le Rond-Point des Champs-Elysées, carrefour de 6 voies.

Au sommet, la place de l'Etoile, rayonnante dans toutes les directions de l'espace avec ses 12 avenues telles une gigantesque roses des vents marque l'aboutissement des Champs-elysées. Mais l'axe partant de la Cour Carrée du Louvre ne s'arrête pas là, l'Arc-de-triomphe de Chalgrin indique de nouveau une porte ouverte que l'axe franchit et que le ciel prolonge à l'infini.

Intronisation de l'infini

Par cette voie triomphale, Paris intronise l'Infini.

Clos --- Illimité

On est donc passé en l'espace de 4 siècles d'un Paris moyennageux clos par un rempart, d'un Paris qui donne la vision d'un monde relativement compact et limité, où l'unique dynamisme se trouve dans les flèches des églises et de sa cathédrale exprimant ainsi les rapports passionnés entre l'Homme et Dieu, à un Paris tout à fait baroque où le dynamisme n'est pas vertical mais horizontal, où les perspectives se perdent à l'infini et qui reflète une rupture entre l'Homme et Dieu au profit d'une recherche d'un nouvel absolu rationnel.

Absolus théologique, monarchique, rationnel

Dans un premier temps, l'absolu théologique fut remplacé par un absolu monarchique et, détail signifiant: l'Eglise de la Madeleine qui aurait été au Moyen-Age orientée vers Jérusalem, se plie ici à la composition et ne trouve de sens qu'en se tournant vers le centre de la place de la Concorde, là où se trouvait la statue de Louis XV, abandonnant ainsi son orientation sacrée.

Puis la quête de la rationalité semble avoir accéléré au XVIIIè siècle le cours de l'histoire: les philosophes des Lumières refuse l'absolu monarchique et invitent, comme le propose Jean-Jacques Rousseau -"l'Homme à ne pas régler son comportement selon la morale chrétienne mais selon sa raison"- Ils pronent un état fondé sur un rationnalisme politique et l'égalité de tous, où le pouvoir ne relève pas d'un droit divin mais émane du suffrage universel, où les Idées puissent faire l'objet d'un débat ouvert avant toute décision.

Vont donc se greffer sur l'axe qui va du Louvre à l'Arc-de-Triomphe tous les instruments d'un état démocratique: le Sénat, l'Assemblée Nationale, la Présidence de la République, les principaux ministères, les grands palais d'exposition consacrant les grands noms de la culture française, les musées, le mémorial du soldat inconnu: c'est à dire: tout ce qui est l'essence et la finalité d'un état moderne.

La dynamique de l'axe ouest exprime la confiance en un sens positif de l'évolution historique, confiance de l'Homme prenant en main librement et en toute conscience son destin.

L'axe ouest, c'est l'axe du triomphe de la Raison.

Jusqu'au milieu du XIXè siècle, Paris a affiné ses grands espaces. Ainsi l'axe partant de l'Ecole militaire a gardé quelques souvenirs des grandes expositions qui enrichissent la composition de nombreuses implications symboliques. On y retrouve les notions d'axes, de croix attachées aux centres secondaires qui ponctuent l'axe principal, les notions d'absolu et en particulier d'absolu technologique qu'incarne la Tour Eiffel dont la forme d'obélisque ou de pyramide dématérialisée évoque la notion de centre du monde. L'aboutissement vers l'infini est ici magnifiquement traité par le Palais de Chaillot qui, bien mieux que l'ancien Trocadéro, compose avec le ciel en frormant avec ses 2 grands bras une porte sur l'infini.

Mais là encore, les voies haussmanniennes rectilignes aux alignements de façades uiformes vont clarifier l'organisation et constituer les limites repérables des arrondissements et des quartiers.

Ainsi, le XIIIè arrondissement limité par la Seine et les Boulevards de l'Hôpital, Saint Marcel, de Port-Royal et les rues de la Santé et de l'Amiral Mouchez est-il subdivisé en 4 quartiers (de la Salpétrière, de la Gare, Croulebarbe et Blanche-Maison) par une croix de Boulevards et d'Avenues parfaitement rectilignes (Bds de la Gare et Blanqui de direction est-ouest, et par les avenues des Gobelins et de Choisy nord-sud), quartiers que réunit, à l'intersection des axes en croix, la place d'Italie rayonnante où se trouve la Mairie du XIIIè arrondissement.

Unité de vie

Quant à la notion d'unité de vie, elle n'est pas aussi déterminée que la paroisse vénitienne entourée d'un canal: à Paris, son contour est flou et les centres d'intérêt de proximité d'une population de 1000 habitants regroupée dans quelques ilôts d'habitations se limitent le plus souvent au café-tabac du coin et à la boulangerie toute proche. Ce sont les arrondissements et les quartiers qui sont ici les plus repérables.

L'île Saint Louis isolée par la Seine représente l'unité de voisinage type avec ses 2 unités de vie situées de part et d'autre de la rue des deux ponts qui lie l'ensemble et concentre les commerces quotidiens.

Car à Paris, c'est une rue extrèmement animée qui crée le centre de l'unité de voisinage et l'espace de rencontre.

Si on examine maintenant le quartier sud-est du XIIIè arrondissement (celui de Maison-Blanche), on remarque que c'est dans la partie centrale de la rue de Tolbiac, véritable colonne vertébrale du quartier sur laquelle se greffent la plupart des rues, que se concentrent l'animation et les commerces quotidiens de l'unité de voisinage, plus particulièrement entre la poste, l'église et l'école.

Dans le 4è arrondissement, la rue Saint Antoine dans sa portion comprise entre l'église Saint Paul-Saint Louis et le Temple, constitue le centre de convergence commun à plusieurs unités de voisinage et y regroupe la plupart des fonctions importantes (de nombreux commerces, le marché, l'école, l'église, le temple, la poste, ...).

De part et d'autre de la rue Saint Antoine, le quartier juif avec pour centre la rue des rosiers, le quartier de l'Arsenal, le quartier Saint Paul sont structurés par des rues qui se greffent perpendiculairement à la rue Saint Antoine pour en faire le lieu de passage obligé, l'espace de regroupement de l'ensemble. La rue Saint Antoine se prolonge ensuite par la rue de Rivoli où se trouvent les fonctions générales de la ville.

Les grandes voies haussmanniennes rectilignes dont le but est de relier chaque point de Paris entre eux sont conçues pour les déplacements rapides et ne peut fixer les commerces quotidiens qui ont besoin de l'intériorité d'un quartier pour se développer. Jean Loyer, dans son livre "Paris XIXè siècle" compare ces grandes voies bordées d'immeubles répétitifs reliant les places-carrefour entre elles à un moment, une parenthèse d'"uniformité" et d'ennui entre les temps forts et exceptionnels des grandes places articulées".

Le boulevard est l'extérieur du quartier, il en est le dehors et l'apparence. A travers lui, le quartier donne à voir "sa façade avec autant de respectabilité et de cohérence qu'il lui est possible. Il est le lieu de passage, la vitrine et y concentre les commerces exceptionnels.

Derrière cette façade, l'intérieur d'un quartier est en total contraste avec l'extérieur: il est le pittoresque et le quotidien, il exprime la vie et le désordre, il y dévoile son âme et c'est souvent au centre des unités, dans les rues les plus étroites que vont se concentrer les petits commerces quotidiens: la rue Mouffetard en est un bon exemple.

Il semble donc que l'arrondissement comme le quartier oppose un extérieur rigide et unifié à un intérieur aux formes variées et pittoresques où la vie et le désordre peuvent s'exprimer - opposition qui permet à l'ensemble urbain d'assurer une complémentarité des fonctions et une lecture évidente de la ville.

on retrouve ce rapport d'opposition et de complémentarité dans l'ilôt parisien: celui-ci est très fortement limité extérieurement par l'alignement quasi-continu, l'unité des façades et l'absence de détail. Pourtant, l'intérieur de l'ilôt est constitué parfois de cours complexes remplies de végétation dans lesquelles débouchent les escaliers de desserte des logements, cours qui peuvent parfois se succéder, offrant des vues d'un pittoresque achevé comme la cour de Rohan, etc...

Comment pourrait-il en être autrement: l'extérieur régulier de l'ilôt imposé comme une forme intellectuelle en vue du grand "dessein parisien" a rejeté à l'intérieur toute possibilité d'exprimer la vie interne des immeubles: alors qu'à l'extérieur, les façades s'alignent et se dépersonnalisent comme une troupe de soldats au garde à vous, à l'intérieur de l'ilôt le besoin de densification et les nécessités fonctionnelles de transformer et d'améliorer les logements ont créer par ajouts successifs, des espaces variés et organiques, d'une tranquilité et d'une intimité absolue.

Cette dialectique cohérente entre un besoin de clarté du "dessein" et la nécessité de permettre à la vie interne de s'exprimer se lit aussi dans l'élévation des immeubles; jusqu'à la hauteur règlementée des gouttières, les façades sur rue sont uniformes et continues mais au dessus, la complexité des toitures, les nombreuses cheminées, les surrélévations successives laissent exprimer la volonté d'individualisation et créent une vibration très forte qui s'oppose à la staticité de la base en maçonnerie.

Il semble d'ailleurs, à la vue de certains bâtiments comme la Samaritaine où la base simple contraste avec la richesse des étages supérieurs, que cette opposition/complémentarité bas/haut ait donné naissance à une esthétique typiquement parisienne. En effet, comme le remarque Jean Loyer, -"le bourrage des parcelles et la surrélévation des constructions qui ont affecté aussi bien des maisons, des immeubles ou des hôtels particuliers n'a fait qu'amplifier l'apparente opposition entre un extérieur ou une base rigide et un intérieur d'ilôt ou un haut complexe"-, ce qui parait être une constante de l'urbanisme parisien.

Chambord

On perçoit cette opposition/complémentarité à Chambord où le château dont le plan hérité des anciens château-forts paraît très rigide et rationnel; à la base simple se superpose la vitalité irrationnelle des toitures et cheminées.

Bas et haut s'opposent également par la différence des échelles puisque la base maçonnée est à l'échelle très vaste du parc tandis que les toitures sont vécues dans un rapport de proximité, comme si on se trouvait dans un village miniaturisé, intime, avec ses petites ruelles bordées de maisonnettes.

Versailles

On perçoit la même opposition/complémentarité dans les jardins de Versailles. Ceux-ci sont compartimentés en ilôts réguliers par un quadrillage d'allées rectilignes. Pourtant, à l'intérieur de ces compartiments existe une richesse d'espaces, tout un monde intime et sensuel d'allées menant à des grottes, de labyrinthes où l'on peut se perdre, de petits théâtres, de salles de bals où l'illusion prend le pas sur la réalité.

Ces grandes allées rectilignes, espaces de la rationnalité et des normes sociales semblent être indispensables pour permettre à l'irrationnalité de s'exprimer, à la sensualité de se débrider; mais cela à l'intérieur d'un cadre, de façon contrôlée, sans débordements excessifs, sans risquer dépasser les limites du convenable.

Ce besoin de rigueur et particulièrement sensible chez Sade; il y a dans ses oeuvres une symbolique des nombres tout à fait cartésienne. iI impose constamment à ses héros un ordre rigoureux, une progression mathématique dans le déroulement de leur passion, conditions pour atteindre à l'ivresse la plus profonde. Que le désir s'éveille et aussitôt: -"Mettons un peu d'ordre à tout cela"- .... et après son tumultueux assouvissement et le dérangement final du "tableau": -"Asseyons nous et dissertons, ce n'est pas tout d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser"- .

Cette dialectique entre rationnalité et irrationnalité s'inscrit dans le droit fil de la tradition française et on trouve à Paris ce principe d'une géométrisation très forte de l'espace qui contient ou soutient la vibration, le mouvement, l'irrationalité.

A Paris, c'est l'Idée rationnelle qui est la base et la clef de tout.

Quais de la Seine

La vision des quais de la Seine ou le profil d'une rue parisienne évoque cette notion de base organisée et régulière qui se prolonge verticalement par le jeu irrationnel et vibrant des toitures et cheminées.

Paris est une montée constante et cette dématérialisation vers le haut entraine la valorisation du Ciel de Paris - Paris est une constante évaporation.

C'est un des aspects les plus expressifs de Paris et il convient d'en prendre conscience: car la façon dont chaque chose se fond l'une dans l'autre horizontalement par le jeu des perspectives et verticalement par la dilution dans le ciel ne pouvait donner que l'Impressionnisme.

Combien de sites parisiens ont inspiré les impressionnistes: ce qui les intéressait: c'était le mouvement, les trépidations des Boulevards, les variations de la lumières, les fumées des locomotives Gares Saint Lazare.

Une rue de Paris est un tableau impressionniste. Dans le tableau: "la rue Montorgueil" de Claude Monet, chaque élément est représenté par des taches pour participer à l'effet d'ensemble. Immeubles, fenêtres, drapeaux, badauts perdent leur individualité et se fondent en un tout continuellement changeant. Tout est transition et mouvement. Verticalement: le sol de la rue où circule la foule se change en parois verticales d'immeubles et de fenêtres et se métamorphosent ensuite en toitures, cheminées puis en ciel. Horizontalement, les drapeaux du premier plan se succèdent en touches colorées entrainant une impulsion en profondeur qu'accroit la foule et la rue vue en perspective.

Décomposition/
recomposition:

L'esprit scolastique est omniprésent - il l'est dans l'Impressionnisme comme dans le Pointillisme de Seurat qui décompose les tons en leur éléments constitutifs que l'oeil recompose ensuite.

A Paris, c'est l'esprit gothique qui prévaut.

Paris n'est pas une ville classique. Il y a certes une rationnalité mais celle-ci ne sert que de cadre au développement d'une irrationnalité, n'a d'impact qu'en 2 dimensions -en plan- pour engendrer une plus grande clarté.

Mais dès que les espaces se déploient en 3 ou 4 dimensions, Paris devient une ville dynamique qui valorise la profondeur, qui intègre le ciel à ses espaces, qui intronise l'infini - infini qui est une notion spécifiquement Baroque -.

La rationnalité devient la dimension cachée de la ville comme il y a également dans l'église gothique une raison cachée qui organise la composition.

On peut suivre de Notre-Dame au Paris du XIXè siècle le développement d'une tradition.

Tout semble déjà inscrit, en germe dans la cathédrale où même dans un détail aussi particulier que la rosace: n'y trouve t'on pas le symbolisme de la croix, du cercle, de l'étoile aux 12 rayons; ne possède t'elle pas le dynamisme de la roue et le rayonnement lumineux du soleil :

Paris est une rosace de cathédrale gothique.

BRUGES

existence d'un réseau de villes

Quand Baudouin de Flandre releva à partir de 883, son comté ruiné et exangue après plusieurs années d'occupation viking, il commença par couvrir son territoire allant de la mer du Nord à l'Escaut, d'un réseau très serré de points fortifiés capable d'assurer la sécurité, réseau qui fut à l'origine de la renaissance urbaine et économique des Flandres.

Ainsi, à la différence de Sienne, Venise, etc... qui étaient au début du Moyen-Age, des Villes-Etats, Bruges faisait partie au sein du comté de Flandre d'un réseau dense de villes de relative importance, sans prédominance de l'une sur l'autre, sans qu'aucune ne puisse prétendre devenir une capitale à part entière.

N'oublions pas que la Flandre ne fut jamais indépendante puisque, placée dans le contexte féodal, elle relevait de l'autorité d'autres pays.

Une étude de Bruges, et en particulier de l'urbanisme flamand envisagé comme support de significations, nous permettra de dégager des critères d'analyse qui pourront s'appliquer aux autres villes flamandes comme Gand, Courtrai, Lille etc.. et nous n'hésiterons pas à nous y référer si la vision de leur espaces urbains nous parait plus explicite; en effet: il en est des villes comme des personnes ou des civilisations: les traits qu'elles possèdent en commun constituent le **"fond culturel"**, mais certains traits se retrouvent plus ou moins dans certaines villes, traits qui déterminent une prédominance caractérielle; aussi est-il important de se référer à des espaces hors de pair, choisis dans d'autres villes flamandes, si l'on veut illustrer ce discours avec le maximum de clarté.

éthymologie

Ethymologiquement, Flandres signifie "terre conquise sur la mer" et Bruges serait une dérivation du mot "débarcadaire".

importance du site

Voici qui pourrait résumer ce qui façonna le destin de Bruges puisque le site se trouve à proximité d'un bras de mer en voie d'ensablement: Pour pallier à la régression marine, Bruges dut construire un avant-port satellite: Damme, où les marchandises étaient transbordées dans des bâteaux plus petits reliant Bruges par un canal; mais très vite cet avant-port fut lui-même ensablé obligeant les Brugeois à recommencer l'opération plus loin à Sluis, mais sans plus de succès.

Vers la fin du Moyen-Age, les navires de plus en plus lourds lui préférèrent sa concurrante Anvers; commence alors le déclin économique de Bruges et ce n'est pas le nouveau port de Zeebruges, fondé au début du XXème siècle qui lui permit de rattraper son retard.

confrontation avec la nature, la réalité

On voit donc qu'à Bruges, les données topographiques vont marquer l'évolution urbaine.

Certes, chaque ville subit les influences du site, du contexte physique et politique; et l'Homme qui hérite heureusement d'une faculté d'adaptation de son comportement, sait oeuvrer et agir sur ce contexte pour en faire un espace existentiel qui permette son épanouissement. Mais ici, le problème de la confrontation quotidienne et inévitable à une réalité difficile et ingrate, à une réalité qui nécessite un effort continu et la recherche d'une éfficacité maximale semble avoir eu un retentissement psychologique exceptionnel.

Les flamands du Moyen-Age ont réussi à faire de leur province une puissance industrielle et commerciale, mais au prix d'une lutte opiniâtre contre le milieu naturel, d'un combat acharné pour une indépendance politique et économique sans cesse remise en cause.

Jamais la Flandre ne fut indépendante mais ce n'est pas ce qui l'empécha d'acquérir une identité très forte et d'élever sa culture au rang des plus grands courants créatifs.

structure urbaine

Analysons maintenant la structure urbaine de Bruges. Nous avons développé la notion d'"urbanisme de communication" et vu les différents niveaux de regroupement des individus au sein du foyer, des unités de vie et de voisinage, du quartier ...etc. Il est évident que pour chaque ville, selon les cultures, le site, l'histoire, un équilibre s'installe entre ce qu'on peut appeler la "sphère individuelle" et la "sphère collective". A Paris, par exemple, la raison d'état a marqué la ville comme nulle part ailleurs et a déterminé un urbanisme de Capitale: la "sphère collective y est très forte et l'image la plus marquante est celle qui régit la ville entière, avec ses grands systèmes d'avenues, de boulevards, de carrefours en étoiles, etc... A Bruges, c'est l'opposé: c'est "la sphère individuelle" qui semble dominer et c'est la cellule de base: la maison, qui est la plus marquée.

maison individuelle

Certes, il existe ici aussi d'autres niveaux de regroupement des gens comme les paroisses avec leurs églises ou les quartiers, mais à la différence de Venise, ces paroisses ou quartiers n'ont pas engendré de formes urbaines particulières. A Bruges, l'élément le plus caractérisé est la Maison.

Chacune d'elles est fortement individualisée par le décor, pourtant aucune ne domine véritablement l'autre car toutes sont basées sur le même modèle de la maison profonde avec une façade étroite surmontée d'un pignon. Il suffit de regarder une rue de Bruges avec sa succession de maisons bien distinctes l'une de l'autre, et formant cependant une vision cohérente, pour comprendre que la vie communautaire dépendait du respect des volontés et droits de chacun et nécessitait une atomisation du tissu urbain.

Bruges, qui était une des plus importantes villes d'Europe, se composait uniquement de maisons individuelles, il n'y avait aucun immeuble de plusieurs logements.

béguinage=ville miniature

Ainsi le béguinage, communauté de vieilles dames, ne constituait pas un bâtiment unique, mais regroupait dans un vaste espace enclos d'un mur percé d'une porte très travaillée, de nombreuses petites maisons individuelles précédées d'un jardin ou d'une cour qui s'ouvraient sur une ruelle ou une place ou, comme à Bruges, sur un espace gazonné planté de tilleuls, à l'image d'une ville miniature avec son église, sa place, ses murs de fortification.

Pour les vieillards et les nécessiteux, les coorporations construisaient également des rangée d'étroites maisons individuelles: "les maisons de Dieux". Elles étaient répétitives et d'une taille minime, mais avaient toutes les caractéristiques indispensables de la "Maison" avec: une porte, une fenêtre, un toit avec une fenêtre surmontée d'un pignon, une cheminée, un jardin.

siège de coorporation, de consulat

De même, les sièges de Consulat ou de coorporation n'ont pas l'aspect monumental qu'on leur connait en Italie ou en France: Ils reprennent comme modèle: la Maison, mais simplement un peu plus grande et un peu plus richement décorée, rappelant ainsi qu'ils doivent être avant tout des foyers aux dimensions humaines.

influence limitée du Baroque

La communauté flamande semble trouver sa cohésion dans la volonté irréductible de tous de préserver l'autonomie de chacun, volonté qui a entrainé jusqu'au XIX ème siècle une absence complète d'ensemble urbain monumentaux où tous les éléments se plient aux nécessités de la composition.

Ici, pas de place ordonnée pour mettre en valeur une statue, une église, un palais, etc...; la vague déferlante de la Contre-Réforme et du Baroque toucha certes les villes flamandes, mais nous sommes loin des grands effets scéniques français, allemands ou Italiens. Comme partout ailleurs, la Flandres éleva évidemment des Eglises baroques, mais leur impact psychologique s'arrête aux limites du sanctuaire et les maisons voisines ne semblent pas faire échos à la rhétorique grandiose du Catholiscisme triomphant.

La Grand-Place de Bruxelles qui présente pourtant un ensemble de grandes demeures ne forme pas, non plus, une composition d'ensemble unifiée, et on ne trouve en Flandres aucune de ces "Viae Triomphales" où n'auraient d'ailleurs défilé que des troupes d'occupation étrangères.

La ville flamande n'est pas un organisme monumental et reste insensible au discours persuasif du Baroque quand il cherche à faire partager par tous les mêmes opinions.

évolution de Bruges

La structure urbaine de Bruges "intra-muros" semble déterminée par son évolution en 3 temps correspondant aux 3 enceintes successives.

le burg

Le noyau primitif rectangulaire était constitué par le "BURG": château fortifié des comtes des Flandre entouré par les deux bras de la rivière Reye. Devant le château et au carrefour des grandes voies de communication, la place du marché (ou Mark), autour de laquelle se fixèrent les artisans et commerçants, deviendra le pôle de croissance urbaine.

Cette place, espace central trapézoïdale aux angles de laquelle partent ces grandes voies de communication deviendra le centre du réseau rayonnant des rues principales.

2ème phase d'expansion

Dans un deuxième temps, Bruges, ville libre en pleine expension, élève une nouvelle enceinte englobant du même coup les 2 anciennes paroisses de St Sauveur et Notre Dame. Pour cela, le cours de la rivière est détourné pour alimenter les fossés des nouvelles fortifications.

A l'embouchure de la Reye, une cité portuaire satellite: Damme, est construite pour permettre le transbordement des marchandises dans des bâteaux plus petits qui peuvent remonter la rivière vers Bruges. Là, les marchandises transitent par les services des douanes puis empruntent l'ancien cours de la Reye pour atteindre le marché fluvial couvert qui enjambe la rivière et où elles peuvent être déchargées à l'abri des intempéries, en plein coeur de la ville, et y être vendues ou entreposées. Ces embarcations qui venaient d'être déchargées pouvaient être immédiatement remplies de marchandises (des draperies en grande partie) destinées à l'exportation car, à l'étage, étaient installés les dépôts et magasins de draps. Ce marché couvert aujourd'hui disparu, bordait la Grand-Place: ou "Mark" (place du marché).

Le siège de la coorporations des portefaix (qui chargeaient et déchargeaient les bâteaux), la loge où se rassemblaient les Bourgeois, les consulats et missions étrangères se sont regroupés près de la douane pour d'évidentes raisons pratiques de proximité, et dans la Vlamengstraat: rue menant de la douane vers la Grand-Place, se trouvait l'Hôtellerie "Van der Beurs" qui se tenait à la disposition des marchands de tous pays pour qu'ils y règlent leurs transactions, préfigurant ainsi la 1ère Beurs ou bourse.

Le Mark a toujours été l'épicentre de l'animation commerciale. c'est là que se trouvaient les sièges des grandes coorporations de marchands.

A proximité immédiate de la grand place, d'autres petites placettes servaient à des marchés plus spécialisés: marchés aux poissons, au blé, aux peaux, ... L'animation débordait dans les rues adjacentes au Mark et en particulier dans la Steenstraat qui conduisait à un vaste espace libre, à l'extérieur des remparts, desservi par un canal, et où se tenait la grande foire de Bruges.

Le Mark est dominé par le beffroi que chaque commune de Flandre essayait d'élever le plus haut possible car c'était dans cette tour qu'étaient gardés le trésor et les précieuses chartes garantissant les libertés communales chèrement acquises. Au pieds du beffroi, quelques bâtiments abritaient au rez de chaussée un marché et les services administratifs de la municipalité dans les étages.

séparation des fonctions: agora/acropole

Il est remarquable que cette place ne regroupait que des fonctions essentiellement commerciales et administratives: la cathédrale St Donatien, aujourd'hui disparue, la basilique du St Sang où sont gardées les précieuses reliques ramenées par le comte de Flandres lors d'une croisade, le petit Hôtel-de-ville réservé aux réceptions, le greffe civil, la prévoté (représentant le comte) étaient réunis sur une placette voisine, un peu à l'écart de l'animation commerciale.

On trouve ce type de séparation entre Place-Agora et Cathédrale-Acropole à Sienne mais pas à Venise où la tradition d'un empereur à la fois César et Pape a lié le Temporel et le Spirituel dans le même espace de la place St Marc. On trouve évidemment cette séparation dans l'Athènes Antique puisque c'est là qu'elle est apparue: l'espace de l'Agora s'organisa aux pieds des temples de l'Acropole quand la vie sociale cessa d'être codifiée par les oracles ou la volonté des prêtres: les grecs mirent en place un système politique basé sur des principes rationnels fondés sur l'égalité de tous et où les décisions étaient prises après des débats, au moyen des urnes.

Notre monde occidental a trouvé son origine dans ces espaces grecs où sont nés la politique ainsi que la philosophie, la comédie, la tragédie, et c'est le rôle de cette Grand-Place de Bruges, à l'instar de l'Agora d'Athènes, d'y réunir les protagonistes: bourgeois, gens de métiers et gens du peuple, qui lui permettront de rester une ville libre.

3ème phase d'expansion

La troisième phase d'expansion commença au XIIIè siècle, avec la construction d'une nouvelle enceinte qui donna à Bruges la forme organique d'un ovale parfait. Dans ces nouveaux espaces libres intra-muros autour de la vieille cité se développa une couronne de nouvelles paroisses.

Mais pour faire face à l'ensablement du port de Damme, il fallu créer, à l'embouchure de la rivière Reye, le deuxième port satellite de Bruges: Sluis, distant cette fois de 15km. Entre la nouvelle et l'ancienne enceinte, côté opposé à la mer, la rivière: la Reye fut élargie et aménagée en port pour commercer avec l'arrière pays bien irrigué en canaux par lesquels se faisait le transport des marchandises, complétant ainsi l'organisation portuaire.

Vint ensuite une période de déclin qui figea Bruges dans son visage du Moyen-Age.

schéma d'organisation urbaine

Réduire le plan de Bruges à un schéma d'organisation est relativement simple malgrès l'apparente complexité du tracé des rues; les voies de communication suivent un schéma évoquant la composition de la toile d'araignée: des axes principaux rayonnant à partir du centre auxquels s'ajoute le réseau secondaire complémentaire qui relie les rayons entre eux.

Avec un tracé irrégulier et tortueux caractéristiques des anciens chemins ruraux, ces axes principaux qui sont les voies les plus larges et les plus continues, sont facilement identifiables. En convergeant systèmatiquement vers la grand-place, ils permettent un repérage aisé de la ville. Reliant les portes de la ville et les quartiers périphériques à la Grand-Place centrale, ils sont les voies les plus fréquentées où se concentre l'animation commerciale avec des commerces plus spécialisés prés du Mark alors qu'à la périphérie, ces voies deviennent des centres de quartiers avec les commerces de tous les jours.

anneaux et rayons de canaux

A ces voies de circulation s'ajoute le réseau de canaux plus limité qu'à Venise, réseau qui n'assure qu'un rôle de transport de marchandises. S'il est plus réduit, c'est parce qu'il n'est formé que par le cours de la rivière à quoi s'ajoute les 2 anneaux des fossés de fortifications.

La structure de la ville peut donc se résumer à un ensemble de formes géométriques simples: un centre, des voies principales rayonnantes, les arcs des voies secondaires, à quoi se superposent les anneaux et rayons des canaux centrés sur le marché fluvial, sans oublier, en échos à la grande métropole, les deux villes satellites de Damme et Sluis qui se sont développées le long de l'axe fluvial reliant Bruges à la mer.

le centre

Dans ce type d'organisation, le centre de composition: c'est à dire la Grand-Place, devient le foyer d'où partent et arrivent tous les mouvements; c'est là que tout converge, c'est l'espace de rencontre et de communication par excellence. Située au carrefour des voies venant des autres grandes villes de Flandres, elle est l'aboutissement, et en attirant et concentrant en un seul point autant d'intérêts et d'énergie, elle devient centre de rayonnement et propage son dynamisme dans toutes les directions.

beffroi=axis mundis

Si la Grand-Place est le centre de la ville, le beffroi, garant des libertés communales, véritable "axis-mundis" marque l'axe symbolique autour duquel la vie s'organise: l'axe symbolique qui permet la réunion des différentes parties de la ville; il devient le symbole de la loi organisatrice et de l'unité de la cité.

ville couronnée

En effet, à ses pieds se déploient en couronne les paroisses, du centre desquelles jaillissent vers le ciel les flèches de églises construites le plus haut possible et qui ponctuent le paysage, faisant de Bruges une ville couronnée.

réalité,nature

Mais quels sont les fondements de la civilisation flamande, peut-on en dégager quelques traits caractéristiques?. Ces particularités se traduisent-elles par des espaces originaux?.

Les Flamands, confrontés quotidiennement à un contexte difficile, y répondirent d'une façon originale et novatrice pour l'époque en adoptant face aux problèmes une attitude pragmatique: pour eux, la nature et le monde pouvaient devenir un champ d'expérience sur lequel l'homme avait la faculté de raisonner et d'agir; l'examen de la nature ouvrait la voie à la connaissance de la réalité. Cette attitude était nouvelle au Moyen-Age: en effet, les lettrés et intellectuels ne s'intéressaient qu'à la "Nature" que Dieu avait crée dans son infinie sagesse: celle du Paradis et non celle d'ici bas, souillée par le péché, pleine d'imperfections et qui ne pouvait les intéresser puisque son observation n'apportait rien à la compréhenson de Dieu et de ses mystères. La Nature, pour reprendre les termes de Georges Duby, "était l'idée abstraite d'une perfection inaccessible aux sens. Pour eux, la nature était la forme conceptuelle en laquelle la substance de Dieu se révèle". Les représentations picturales d'un arbre, d'un rocher, chez Giotto par exemple, étaient conceptualisée à l'image d'un arbre idéalisé, d'un rocher idéalisé.

Le monde était pensé comme un ensemble de vérités indémontrables et impénétrables.

Mais les Flamands, conscients qu'on ne pouvait connaître le monde que par l'observation, se réconcilièrent avec la nature, et vont être parmi les premiers à réhabiliter la réalité.

D'autres les ont accompagnés dans cette démarche: Saint François d'Assise ou des esprits éclairés comme le Franciscain Guillaume d'Occam invitèrent les gens à regarder autour d'eux les beautés du monde, beautés d'essence divine également dignes d'admiration.

La voie était ouverte à une observation de la réalité, à une science débarassée de la métaphysique, mais surtout à un art réaliste.

On va déceler ce profond changement dans la représentation des objets qui, d'abstraite deviendra réaliste, attachant une attention infinie à la parfaite restitution des effets de matière, de couleur, de lumière, d'athmosphère mais aussi à l'expression des sentiments humains.

soucis du détail

Mais c'est surtout dans la reproduction des objets dans leur moindres détails que se révèle le sens aigu de la réalité chez les Flamands: on le verra dans la peinture flamande; mais en architecture et en urbanisme se perçoit également ce soucis de l'objet maîtrisé jusque dans les moindres détails: certes, les maisons brugeoises ont des façades très étroites qui contribuent ainsi à engendrer une grande quantité de petits éléments décoratifs, mais même celles beaucoup plus importantes de riches bourgeois possèdent des détails miniaturisés de demeures de prince comme de petites tourelles, petits escaliers, galerie.... qui ne sont pas sans rappeler le travail précis et délicat des enlumineurs de manuscrits.

Les espaces brugeois sont, eux aussi, petits et miniaturisé: il n'y a pas d'effet de grande perspective car les rues au tracé irrégulier ne permettent que très peu d'échappées visuelles. Le seul effet d'infini obtenu ici se produit quand un premier plan de bâti qui arrête la vue est lui-même surmonté d'un "arrière plan" de toitures ou de pignons qui peut, lui aussi, être à son tour prolongé par un troisième plan de toitures, tours, flèches, beffroi, ... et cette échappée en plans successifs qui s'étagent et se dilluent par une multitude de petits détails dans l'infini du ciel est caractéristique des espaces flamands.

Les espaces de Bruges sont miniaturisés, s'organisent en petits microcosmes; peut-être est-ce à cause de l'absence de planification que la vision est à ce point encombrée d'objets présentant tous une profusion de détails anecdotiques qui ne produisent jamais d'effet chaotiques?. Il suffit d'avancer de 10 mètres dans une rue de Bruges pour que la vision change entièrement, nous faisant passer dans un autre espace impliquant une vision infinitésimale de la réalité.

miniaturisation

Bruges est à l'image des tableaux de Van Eyck où la réalité est restituée avec une méticulosité infinie. L'artiste a représenté chaque détail avec une précision microscopique; mais c'est surtout l'utilisation qu'il fait des surfaces réfléchissantes bombées qui est significative de ce jeu de miniaturisation: dans l'"Agneau mystique" qui se trouve dans une des chapelles de l'église Saint Bavon de Gand, le peintre a représenté en détail sur un des infimes bijoux peint sur un des personnages, le reflet du vitrail qui se trouve à droite du polyptique. Dans "Giovanni Arnolfini et son épouse", c'est le petit miroir rond convexe situé au fond de la pièce qui renvoie l'image inverse de la totalité de la pièce avec de dos, les époux mais aussi l'image du peintre Van Eyck et d'un autre personnage, tous deux hors du champ de vue. Dans "la Vierge au chanoine Van dre Paele", c'est sur l'épaulette de la cuirasse de Saint-Georges que se réfléchit la silhouette du peintre.

perspectives non centrés

L'étude de la réalité a permis aux peintres flamands d'opérer des progrès considérables dans la représentation de la nature: alors qu'à l'époque médiévale, l'espace est représenté comme un décor de théâtre, d'une façon assez irréelle, idéalisée, sans effets de profondeur, où chaque objet semble plaquer sur la surface d'un mur de scène, les Flamands ont substitué à la fin du Moyen-Age, un nouveau mode de représentation où se perçoivent les trois dimensions. Ils ont crée un espace où ils pouvaient avoir l'illusion de se mouvoir, regarder le spectacle naturel, expérimenter: en d'autres termes: où ils pouvaient s'approprier la Création.

Découverte de la perspective différente à Bruges et à Florence

Mais, à la différence des Florentins qui construisirent scientifiquement leur perspective afin de restituer au mieux la réalité dimensionnelle (avec les règles du point de vue unique, de la ligne d'horizon, des points de fuite et des rapports de proportion entre la distance réelle entre l'observateur et l'objet, et sa distance apparente due à l'éloignement), les Flamands, peut-être moins réceptif au discours de Platon qu'à celui d'Aristote, vont construire par une approche lente et plus intuitive, un nouvel espace de représentation.

Ils portèrent leur attention à rendre cette mise en profondeur de l'espace en représentant les effets d'épaisseur de l'athmosphère, en restituant à merveille toutes les nuances de couleurs et de lumières, l'atténuation des couleurs au lointain due à la vapeur, le jeu des ombres portées, etc..., mais sans ressentir dans un premier temps la nécessité du point de vue unique et d'une perspective construite.

Leurs villes sont à l'image de ces tableaux encombrés d'objets excessivement détaillés qui, parcequ'ils obéissent chacun à un point de fuite différent, se constituent en éléments uniques autonomes, sortes de petits microcosmes mais qu'un puissant sentiment de réalité synthétise en un tout homogène. Une simple promenade dans les rues de Bruges suffit pour percevoir ces enchainements de petits espaces urbains dont le parcours ménage constamment des surprises.

la Renaissance en Flandres

Ce n'est que peu à peu qu'ils ont découvert la perspective centrée construite au moyen de la géométrie euclidienne et qu'ils se sont sensibilisés aux nouvelles formes découvertes par la Renaissance italienne. Il y a eu également une "Renaissance en Flandre -Renaissance de l'intérêt pour l'Homme- mais leur sens de l'efficacité ne les a pas amené à rechercher un nouveau style en architecture: ils n'ont fait qu'interpréter les anciennes formules gothiques avec une nouvelle fraîcheur, en les humanisant avec une décoration finement exécutée, faisant évoluer le style vers une dématérialisation, un flamboiement excessif.

Aux aspirations qui conduisaient les italiens et les flamands vers un monde nouveau, les premiers adopteront le répertoire renouvelé de l'Antique, les seconds resteront, non sans un certain conservatisme, fidèle au gothique jusqu'à la fin du XVIème siècle.

montée vers le haut

Si le peuple de Flandre a le sens de la réalité et de l'effort, s'il semble éprouver la nécessité d'une assise existentielle stable en donnant aux bâtiments un soubassement lourd et bien enraciné, Il montre dans le même temps la volonté irréssistible d'échapper à cette gravité de la réalité en dotant leurs constructions d'une grande vitalité; nulle par ailleurs au monde,on ne trouve autant de tours si fines, de flèches si élancées qu'en Flandres, autant de pignons en gradins qui forment comme une multitude d'escaliers qui montent au ciel.

Il résulte de chaque édifice une multitude de forces verticales dont la finalité semble être une volonté de s'abstraire, de transcender la réalité difficile, d'échapper à la terre pour monter vers le ciel, parfois dans une magnifique opération de transmutation; d'où, peut-être cette fidélité aux rythmes ascensionnel gothique, cette survivance de la dématérialisation flamboyante même en pleine civilisation baroque.

La volonté de transcender la réalité se retrouve aussi dans leur art pictural quasi hyper-réaliste: la façon d'examiner la réalité avec une lucidité inégalée jusque là et de la restituer avec la précision du microscope, la place, non plus dans le domaine de l'accessible mais immédiatement dans le domaine de l'humainement inaccessible; en effet: chaque objet que l'examen dépouille de sa dimension cachée et dont l'artiste a représenté tous les détails de sa réalité terrestre, retrouve, de par notre impossibilité d'en maîtriser les détails représentés, une dimension qu'il avait perdu: une dimension cachée, inaccessible à nos sens, infinie, et donc sacrée.

sacralisation de la réalité

On retrouve sous une autre forme ce processus de sacralisation de la réalité dans les intérieurs qu'ont représentés la plupart des peintres flamands: chez les "époux Arnolfini" de Van Eyck, l'espace est emprunt d'ordre et de solennité: un homme et une femme expose leur bonheur et leur enfant va naître, un chien à leur pieds symbolise leur fidélité, et les pommes près de la fenêtre: le péché originel, les chaussures enlevées évoque la pureté du lieu, la bougie allumée rappelle la présence du Christ; tout est ordonné, tout est signifiant, tout est sacralisé au point que l'"instant de bonheur" surpris par le peintre semble s'éterniser et être situé ailleurs que dans le réel. Et pourtant, l'intérieur où se situe cette scène semble humainement accessible !.

De même, dans le tableau, "la Vierge de Martin van Nieuwenhoven" de Memling, la Vierge est humainement présente chez Martin van Nieuwenhoven, à ses côtés, comme l'atteste le petit miroir bombé disposé au fond de la pièce et qui reflète leur image de dos, côte-à-côte.

Comme il y a "Humanisation des figures divines", il y a, par voie de conséquence, "Sacralisation de l'Homme et de la Réalité". Panovski disait au sujet de ce jeu entre Réalité et Sacré dans la peinture flamande: "Tout ce qui est signifiant revêt une forme réelle, toute réalité est saturée de significations", rejoignant Saint Thomas d'Aquin pour qui: "les objets visibles sont des métaphores matérielles pour des entités spirituelles".

notion de symboles cachés

Chaque détail représenté a une signification symbolique, mais ces symboles restent très discrêts: cette dimension "sacrée" est à l'image de l'intérieur des Arnolfini où la présence du Christ est révélée discrètement par la flamme de la bougie qui diffuse sa lumière. C'est le sens même de l'intimité des intérieurs flamands où l'on retrouve ces notions de microcosmos, d'espace saturé d'objets et de significations, mais dont le sens est voilé.

La réalité n'est pas une façon d'évacuer le sacré; au contraire, la présence de Dieu est diffuse, elle est répandue en chaque chose et plus les peintres flamands reproduisent la réalité, plus ils la sacralisent : chaque objet porteur de signification devient une métaphore spirituelle. Chaque oeuvre demande un décryptage car elle a un message spirituel à transmettre.

ex:la couronne

Prenons, par exemple un objet que l'on retrouve dans de nombreuses oeuvres: "la couronne", et voyons sa signification; la couronne confère à la personne qui la porte, une dignité, une élévation, une force supérieure qui l'assimile au rang de divinité. De par sa forme, elle unifie ce qui est en dessous d'elle: le terrestre, à ce qui est au dessus: le céleste.

Si on trouve le thème de la couronne dans de nombreux tableaux, comme dans "La Vierge dans l'église" et "la Vierge du chancelier Rolin" de Van Eyck, dans "la Cène" de Thierry Bouts mais d'une façon cachée: sous la forme d'un lustre doré suspendu au dessus de la tête du Christ, on le trouve aussi en architecture: Bruges joue avec le symbolisme de la couronne: on la trouve sur les cheminées de l'Hôtel-de-ville, dans la partie supérieure du beffroi, à mi-hauteur du clocher de l'Eglise Notre-Dame, etc..... Bruges, avec sa couronne d'Eglises et sa multitude de flèches ressemble à la Jérusalem Céleste que J. van Eyck a représenté dans l'"Agneau mystique": Bruges n'est plus une ville terrestre mais en est le prolongement céleste; Bruges est une ville couronnée.

On peut maintenant mesurer ce qui sépare Venise, aristocratique, où l'architecture reflète le luxe, de ces villes flamandes où la bourgeoisie enrichie est devenue le groupe social le plus dynamique et a su exprimer sa foi dans la réalité du monde.

ex:bourse de Lille

L'utilisation du symbole est un des traits caractéristiques de l'esprit flamand: penchons-nous sur la bourse de Lille.

Ce n'est qu'un ilôt de 24 maisons individuelles répétitives de modèle traditionnel, élevées autour d'une cour entourée d'un portique sous lequel avaient lieu les transactions.

Le décor des façades est surchargé de sculptures dont le sens se révèle lié à la fonction: partout des guirlandes de fleurs; aux quatres entrées, des cornes d'abondance dispensent à profusion des fleurs et des fruits.

La corne d'abondance "était dans les traditions gréco-romaines, un symbole de fécondité et de bonheur, ... dans la suite des temps, elle est devenue l'attribut plutôt que le symbôle de la libéralité, de la félicité publique, de l'occasion fortunée, de la diligence et de la prudence qui sont aux sources de l'abondance, de l'espérance et de la charité, de l'automne-saison des fruits, de l'équité et de l'hospitalité" (cf: Dictionnaire des symboles -Ed. Seghers).

Au sommet du petit campanile, une girouette dorée représente Hermès qui préside aux destinées du commerce. Dans le triangle du fronton au dessus des fenêtres et à la base des cariatides, des compositions végétales forment d'étranges masques monstrueux à la façon d'Archimboldo. Et sur toute les façades de la Bourse mais aussi sur celles de la Grand-Place, des guirlandes de fruits et de fleurs composent avec les masques pour donner à cet espace central un décor de fêtes ininterrompues. Là, chaque sculpture a une signification précise, comme dans les tableaux des primitifs flamands où chaque élément, chaque couleur fait partie d'un code symbolique précis visant à transmettre un message.

Ces façades sont saturées de significations; et, si le symbole apporte une connaissance plus profonde de l'oeuvre, il en accroit aussi profondément le mystère par la multiplicité des interprétation possibles.

mouvement Symboliste

N'oublions pas que la Belgique fut aux XIXème et XXème siècles, une terre d'élection des grands mouvements symbolistes et surréalistes, avec Magritte, Delvaux, etc....

irrationnalité
dématérialisation

A partir de la fin du Moyen-Age, les villes flamandes construisirent des nombreux équipements publics, symboles de leur opulence: les hôtels-de-ville devinrent de précieux reliquaires comme à Bruges, Louvain, Bruxelles, ... se couvrirent de dentelles comme à Gand. Ces bâtiments se composent de modules identiques se répétant rationnellement, mais dont il ressort une impression d'irrationnalité des plus troublantes du fait de la profusion de détails et de la dématérialisation complète des surfaces: cette façon de refuser tout effet de surface est typique de la Flandre: on touche ici au fondement de la sensibilité flamande: c'est ce qu'on appelle la tradition.

Abord froid des flamands

Le flamand est d'un abord froid. La Flandre n'est pas l'Italie et le flamand n'a rien de la sensibilité, ni de l'exubérance et du brillant des italiens:

Il n'est qu'à comparer les canaux brugeois et vénitiens pour saisir la différence de milieux: à Venise, l'eau est plus généreuse: c'est la mère nourricière mais aussi l'épouse; alors qu'ici, c'est un ciel souvent chargé de nuages qui s'y reflète et lui donne un aspect glacial, dur, sombre et hostile.

Le flamand a perdu cette spontanéité des sentiments et éprouve une sorte d'inquiétude latente. Face aux vissicitude de la vie, il a adopté une intériorisation des sentiments qui l'oblige à vivre ses passions sans jamais les extérioriser, sans dépasser la limite de la confusion mentale, sans jamais atteindre le déséquilibre psychologique: il a les nerfs à fleur de peau et semble être au bord de névrose obsessionnelle (obsession du détail chez Van Eyck, du mal chez Bosch, etc...).

On ressent cette froideur des sentiments dans les tableau de Breughel. Dans "la chute d'Icare", tous semblent indifférents au drame qui se joue; dans "le dénombrement de Bethléem", qui se soucit de la présence de la Vierge dans la foule?: chacun semble vaquer à ses occupations, parfaitement résigné, au point que le tableau semble fait de scènes indépendantes, isolées par la neige et qui se juxtaposent - scène de patinage - scène de chasses - scène de travail, etc... Chacun semble savoir ce qu'il doit accomplir, sans qu'il n'y ait le moindre échange verbal ou de regard.

On trouve cette froideur chez les personnages de Van Eyck, ou même de Delvaux, Magritte, Spillaert, etc... personnages qui semblent figés dans l'absolu, dans l'intemporel. Janos Vegh disait au sujet des Primitifs flamands: "leur style est caractérisé par la discipline et la sureté, il n'est jamais entamé par le débordement des sentiments ou le dynamisme de la composition". Il semble qu'en Flandre, le contact entre les gens ne s'établisse pas directement mais à travers un système de filtres sentimentaux ou, à un niveau supérieur, dans une sorte de communion d'esprit.

Peau dématérialisée

Lorsqu'on examine les personnages représentés dans les tableaux de Primitifs flamands, ceux-ci n'expriment aucune sensualité: ils ont une peau si pâle qu'elle semble sans vie, semblable à celle d'un lombric.

Rien à voir avec la peau ou la surface italienne qu'on a envie de toucher; la peau flamande est fragile, claire , transparente même, sans consistance au point que certain personnage semblent désincarnés. Il transparait un sentiment névrotique de malaise envers la chair; suspecte également les chaires flétries et automnales de Rubens; suspectes aussi, en architecture, le refus de la surface et leur immédiate dématérialisation, transmutation.

art méridional/
art septentrional

Au sujet de la grande subdivision entre art méridional et art septentrional, Francisco de Hollanda rapportait dans ses "dialogues sur la peinture": "Certains disent qu'en Flandre, on peint à la perfection les vêtements et les arbres, d'autres affirment qu'en Italie, on fait mieux le nu et les symétries ou proportions". Selon Wolflin, cet amour de la beauté du corps chez les Italiens vient de ce que "dans les pays du sud, l'Homme est à la mesure de toute chose, ..., chaque élément, chaque volume et leur combinaison est l'expression de cette conception pratique du beau de nature antropomorphique". Leur goût se porte instinctivement sur les choses où les parties sont articulées et proportionnées avec discernement.

Il n'est qu'à comparer l'"Adam et Eve" de Memling ou Van Eyck avec les Adam/Appolon et Eve/Vénus italiens, épanouis dans leur nudité pour révéler les différentes constitutions psychiques. Les flamands obéïssent à d'autres critères: ils mettent en oeuvre des formes, des forces qui ne sont pas empruntées à l'homme, et les jeu de "proportions" ne les intéressent pas. Fidèles à une tradition gothique, l'architecture met en oeuvre des lignes, des forces (essentiellement verticales) qui n'ont aucun rapport avec les proportions du corps humain. Les éléments entrant dans une composition sont inévitablement mis en tension et subissent une multitude de petites tortions. L'analyse d'une porte, d'une fenêtre suffit à montrer que les éléments obéïssent à d'autres critères que "les justes proportions, l'équilibre, la symétrie.

Distortion

Le beffroi de Bruges et sa halle constituent un bon exemple de "disproportion" flagrante entre éléments: on peut relever dans cette composition, deux échelles différentes qui se superposent: au niveau du piéton, les détails sont à l'échelle humaine: les fenêtres au rez-de-chaussée sont petites, en continuité avec celles des maisons voisines; par contre, en haut du beffroi, les baies gigantesques perceptibles des lointaines campages sont à l'échelle de la ville et des environs: on voit que ce n'est pas le jeu des proportions qui a guidé la composition mais d'autres critères parmis lesquels figurent une volonté de signaler, de signifier le pouvoir organisateur du beffroi omniprésent.

Les espaces urbains flamands dégagent une impression de tortion très forte: leurs visions comportent, en partant de bas vers le haut, d'abord une dominante de lignes verticales ascendantes, puis, à partir de la hauteur des premiers égouts, une profusion de lignes biaises qui se coupent, s'enchevêtrent, créent des effets d'angularité, de cassures, de distortion.

Béguinage de Courtrai

Des espaces comme la placette centrale du béguinage de Courtrai comportent, par le jeu des pignons, des cheminées, des toitures aux degrès d'inclinaison à chaque fois différent une multitude de biais, d'angles: vision spectaculaire qu'on ne rencontre dans aucune autre culture.

Tortion chez Bosch

Jérome Bosch et J Brueghel ont exprimé dans leur tableaux, ces tensions, ces distortions (tension dans les formes mais aussi tension morale). Dans un tableau comme le "portement de croix" de Bosch, les visages de la foule sont tendus à l'extrême - tordus même.

Absurde-Onirisme
chez Brueghel,
Bosch

Ces deux artistes ont saisi le fantastique, l'extravagant, l'irrationnel au coeur même de la réalité quotidienne, afin d'en exposer l'absurde et l'horreur: comme avec Brueghel nous montrant des aveugles qui, faute de voir le bon chemin, se dirigent vers une mort grotesque.

Mais le plus insolite serait qu'en voyant ce tableau, nous ne nous apercevions pas que le bon chemin, celui dont les aveugles se sont écartés, menait à la petite église représentée en haut du tableau?. Brueghel n'utilise t'il pas ce tableau comme une parabole afin que nous nous interrogions: ne courrons nous pas, comme des aveugles, à notre perte, si nous abandonnons en cours de route, toute valeur spirituelle?.

Faisons-nous également partie de ceux qui suivent "le char à foin" ?.

Les monstres: qui sont-ils?. Serait-ce nous?, bientôt ?.

Bosch est allé loin à l'intérieur de lui-même trouver son inspiration; il a franchi les limites du conscient et pénètre dans le domaine du rève, du cauchemar, des hallucinations, de la folie (la folie est d'ailleurs un thème bien ancrée dans la tradition flamande - n'oublions pas Erasme et son "Eloge de la folie").

Dans "le jardin des délices", il semble que les flèches effilées qu'on voyait dans la représentation de la Jérusalem céleste de "l'Agneau mystique", se soit mues ici en aiguilles et épines de plantes vénéneuses - vision d'architectures des plus terrifiantes et cauchemardesques.

On ressent aussi cet onirisme à Gand en se plaçant sur le pont Saint Michel enjambant la lys; là, une vision incroyable se déploie devant nous: une enfilade très serrée de tours, flèches, beffroi s'enchainent si rapidement, mettent en jeu des forces ascentionnelles si démesurées, qu'elles semblent n'appartenir qu'au monde du rêve et de l'hallucination.

Sources et Bibliographie

Tome II

Introduction

Sources primaires

Ouvrages

Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu :* Tome 1, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu . oeuvres* : Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

Articles

Ricardo Porro, « Aspetti del contenuto in architettura », *Psicon*, Rivista internazionale di architettura, Janvier 1975, pp. 153-169.

Ricardo Porro, Claude Parent et Jean Prouvé « Beaubourg », Revue *L'architecture française,* n° 398 septembre 1976, pp. 20- 22.

Ricardo Porro, « Les cavaliers de l'apocalypse », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 215, juin 1981, pp.44-47

Ricardo Porro, « Les Leçons de Venise, 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de l'École de Lille », Propos recueillis par Patrice Goulet , *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 234 , 1984, pp. 36-39.

Ricardo Porro, « Propos sur l'enseignement », *L'Annuel* n°3, *École d'Architecture de Lille, 1996-1997,* pp. 20-21.

Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 143 août 1969, pp. 67-71.

Ricardo Porro, « Portrait de la crise », *Derrière le miroir*, n° 202. Rebeyrolle, Les prisonniers. Paris, Maeght, 1973. In-folio de 22-[2] pages, en feuilles sous couverture lithographiée.

Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », Revue *Aujourd'hui* , France 1, n°54, Boulogne, septembre 1966, p. 32-33.

Ricardo Porro, « Ricardo Porro», in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 52-56.

Ricardo Porro et Miguel Acosta, « Deux écoles de danse », *L'architecture d'aujourd'hui,* n° 229, oct. 1983.

Ricardo Porro et Patrice Goulet, « Défense et illustration du romantisme, Trois soirées avec Ricardo Porro », Revue *L'Architecture d'aujourd'hui, n°224,* 1982, pp-LXIV -7.

Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith Girard, Olivier Girard, « L'or du Rhin, Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, pp. 63-73.

Revue

Archivari, revue trimestrielle d'architecture, n° 3, mai 1984.

Rapports de recherche

Philippe Boudon, *Les modèles dans la conception architecturale, études de six cas,* Ensa de Nancy, CORDA, 208 pages, 1976.

Documentation internationale pour la recherche architecturale, *Histoires et théories de l'architecture,* actes des rencontres pédagogiques des 17-20 Juin 1974 organisées sous la responsabilité de Jean-Paul Lesterlin; document multigraphié diffusé par L'Institut de l'environnement, Paris, 1975, 238 pages.

Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), 66 pages. Claude Genzling,

Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, 163 pages. idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

Archives

Archives nationales côte 20010434/1). Archives nationales. Dossier administratif (non reproductible)

Archives nationales côte 20010434/1). Lettre de démission ((non reproductible).

Archives de l'Unité pédagogique n°3 . Archives nationales côtes 20130145/1- 20130145-10.

Archives d'UP8. Département recherche d'UP8. Non répertoriées.

Archives Centre Pompidou. Projet n°342 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg, Ricardo Porro, Guy Rume, Panayiotis Stathacopoulos (Cuba). 1971.

Archives nationales côte 20110268/6. Grille d'équipement issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973.

Archives de l'école de Lille. Non répertoriées.

Archives concernant le concours d'urbanisme « Vieilles Formes » . Mairie de Rochefort

Archives Lille. Non répertoriées. Lettre de motivation de Jean-François Dechoux.

Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

Fond Ricardo Porro. FRAC Orléans.

Expositions

Exposition "Siège-Poème, sur le thème du siège contemporain, organisée à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil du 21 janvier au 1er mars 1975

Catalogues d'expositions

Catalogue d'exposition « La présence de l'histoire », Festival d'automne à Paris, Biennale de Venise 1981, Éditions l'Equerre, 1981.

Catalogue d'exposition *La modernité ou l'esprit du temps,* La Biennale de Paris, section architecture, Éditions l'Equerre, 1982, pp.188-191.

Entretiens menés par l'auteure

Patrick Cardon

Jean-Marie Choquelle

Renaud De la Noue

Henri Dreysse

Hervé Dulongcourty

Heriberto Duverger

Patrick Fidelle

Patrice Goulet

Philippe Gresset

Richard Klein

Jean-Pierre Lefevre

Philippe Louguet

Gabriella Porro

Christian Réal

Guy Rumé

Marivi Ugarte

Sources secondaires

Ouvrages

Theodor Adorno, « L'art et les arts », in *L'art et les arts*, Desclée de Brouver, 2002, pp. 43-74.

Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Klincksieck, 1974, 2011.

Anne-Marie Châtelet, Franck Storne, *Des Beaux-Arts à l'Université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* 2 volumes, Éditions Recherches, 580 pages, 2013.

Françoise Choay, *L'Urbanisme, utopies et réalités : Une anthologie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965 (réimpr. 1er octobre 1979), 446 p.

John A. Loomis, *Revolution of Forms - Cuba's Forgotten Art Schools*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

Paolo Portoghesi, *I Grandi Architetti del Novecento* (chapitre Ricardo Porro), Newton and Compton editori. Roma, 1999.

Articles

« Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal », Revue *Arquitectura Cuba* n°336, 1966.

Christophe David et Florent Perrier, *Où en sommes-nous avec la théorie esthétique d'Adorno ?,*: Pontcerq, Rennes, 2018, p. 468.

Philippe Boudon, « Structures, espace et architecture »

Juan Cano Lasso, « Concurso de kursaal en San Sebastian », Revue *Arquitectura n°78,* Juin 1965, pp. 1-4

Françoise Choay, « La ville et l'imaginaire », Revue *Preuves,* n°212, novembre 1968.

Marc Emery ,« Consultation internationale sur le quartier des Halles, Paris.Ricardo Porro, Renaud de la Noue », in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, p. 32.

Alberto Ferrari, « Il sogno e il senso come virtu e come impregno », revue *Casabella*, n° 397, janvier 1975, pp. 29-41

Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro », *Bibli Opus,* L'image érotique, Editions Georges Fall, pp. 22-27, 1970.

Marc Gaillard, « Les écoles d'art de La havane », Revue *Aujourd'hui,* Art et Architecture, n°45, Boulogne, 1964.

Pierre Joly, "Centre d'art et de communication, Vaduz (Liechtenstein) Architecte Ricardo Porro », *L'Oeil,* n° 245 décembre 1975, pp. 46-49.

Philippe Panerai, « Les territoires de l'architecture. Petit parcours d'analyse urbaine », Revue *Marnes*, Documents d'architecture, volume 2, Éditions La Villette, mars 2012, p.163 et l'entretien mené par l'auteur le 30 novembre 2022.

Joseph Rikwert, « L'Opéra di Ricardo Porro », *Controspazio,* mars 1970, pp.26-28.

Jean Robein, « Projet pour le concours de maisons de ville, Cergy-Puiseux », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n°203, 1979, pp. 38-41.

Acte de colloque

Alain Berthoz et Roland Recht, *Les espaces de l'homme,* Actes du colloque au Collège de France, 1983.

Colloque

Journée d'étude « Entre héritage des CIAM et invention du territoire. Revisiter le débat architectural italien, 1952-1966 » le 18 janvier 2021 organisé par Éric Alonzo.

Chapitre I : De l'enseignement d'une *Histoire critique de l'architecture* à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1975)

I Un manifeste critique (1965)

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « Ricardo Porro », in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 52-56.

Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », *Aujourd'hui France, Art et Architecture* n°54, pp.32-33.

Revue

André Bloc, Danielle Valex, « Evolution ou Révolution », *L'Architecture d'aujourd'hui,* 1965, mars, n° 119.

Entretiens menés par l'auteure

Patrice Goulet

Renaud De la Noue

Philippe Gresset

Archives

Archives personnelles de Patrice Goulet.

Fonds Ricardo Porro du FRAC Orléans.

Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

Sources secondaires

Ouvrages

Reinaldo Areinas, *Avant la nuit, 1990.*

Miguel De Unamuno, *Le sens tragique de la vie,* 1912.

Martin Heidegger, *Bâtir, Habiter, Penser,* Essais et conférences, éditions Gallimard, 1958.

Michael Löwy, *La comète incandescente. Romantisme, surréalisme, subversion*, Edition Du Retrait, 2020.

Heinrich Wölfflin (trad. de l'allemand par Claire et Marcel Raymond), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* [« Kunstgeschichtliche Grundbegriffe »], Parenthèses, novembre 2017, (1re éd. 1915), 288 p.

Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolégomènes à une Psychologie de l'Architecture), Éditions de la Villette, Collection école d'architecture de Grenoble, (1re éd.1886).

Bruno Zévi, *Apprendre à voir l'architecture,* Les éditions de Minuit, 1959, p. 17.

Revues

Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui,* avril et mai 1968, n°137.

Revue *Le Carré Bleu* n°4, avril 1968

Articles

« *Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal* », Revue *Arquitectura Cuba* n°336, 1966.

Barbara Allen, "L'habitat, c'est le logement et au-delà", enquête du CSTB à partir de 600 entretiens de résidants de neuf quartiers de la banlieue parisienne, *Urbanisme,* n° 298, janvier/février 1998, pp. 68-73.

André Bloc *,* « Introduction au questionnaire », in *L'Architecture d'Aujourd'hui, 1965,* n°119, p. 1.

André Bloc, « La création architecturale, conférence de Max Querrien *».* in *l'Architecture d'Aujourd'hui,* 1965, n°119, p. 13.

André Bloc , « Regard sur l'architecture française », *Aujourd'hui France, Art et Architecture* n°54, p.6.

Georges Candilis, « Réponses au questionnaire d'André Bloc » in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1965 n°119, p. 12. Les citations suivantes sont issues de la même source.

K.M Hays, « Critical Architecture: between Culture and Form », *Perspecta,* vol.21, 1984, p. 15.

T.S. Eliot (1919) , « *Tradition and the individual talent* » *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1950.

T.S. Eliot (1923) , « *The fiction of criticism* » *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1950.

Claude Parent et Paul Virilio, « Groupe Architecture Pincipe, Pour une architecture réflexe » in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1965, p. 57.

André Schimmerling, « L'exposition de l'UIA », *Le Carré Bleu,* Avril 1965.

Pierre Vago, « Réponse au questionnaire », in *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n°119, 1965, p. 28.

Thèse

Alain Marcoux, « Expo'67, vitrine de l'expressionnisme formel en architecture : investigations sur son contenu, son contexte et son impact », Université du Québec à Montréal, mars 2007.

Films

Nestor Almendros et Orlando Jimῖnez-Leal, *Mauvaise conduite*, 1983.

Julian Schnabel, *Avant la nuit*, 2000. inspiré de l'ouvrage de Reinaldo Freinas du même titre.

Poème

Charles Baudelaire, *La Beauté* , recueil *Les Fleurs du mal* ,1857 .

Catalogue d'exposition

Guide officiel Expo 67, 28 avril au 27 octobre 1967, Montréal, Canada.

II L'enseignement de l'*Histoire critique de l'architecture* (1967)

Sources primaires

Archives

Dossier administratif de Ricardo Porro. Archives nationales côte 20010434/(non reproductible)

Notes de cours et conférences de Philippe Gresset

Entretiens menés par l'auteure

Renaud De la Noue

Philippe Gresset

Patrice Goulet

Heiberto Duverger

Philippe Panerai

Guy Rumé

Sites

http://www.robert-altmann-projekt.li/

Sources secondaires

Ouvrages

Hegel, *Esthétique*, trad. Serge Jankélévitch, 4 vol., Aubier, 1944, p. 11.

Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit,* Aubier, Tome 1, p. 72-77.

Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, édité et traduit par Pierre-Henri Gonthier, 1964, (1re édition 1945) 174 p.

Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68,* Éditions Recherches, Paris, 2005, p.109.

Jean-Louis Violeau, *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles,* Éditions B2, 2018, p. 440 et encart de sélection des contre-projets Projet 31, Ricardo Porro et Renaud De la Noue.

Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolégomènes à une Psychologie de l'Architecture), Éditions de la Villette, Collection école d'architecture de Grenoble, (1re éd.1886).

Heinrich Wölfflin (trad. de l'allemand par Claire et Marcel Raymond), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* [« Kunstgeschichtliche Grundbegriffe »], Parenthèses, novembre 2017, (1re éd. 1915), 288 p.

Bruno Zévi, *Apprendre à voir l'architecture,* Les éditions de Minuit, 1959, p. 17.

Articles

Jean Castex, « De l'atelier Arretche à UP3, Versailles 1965-1975 : la recherche d'une nouvelle pédagogie », in Caroline Maniaque, *Les années 68 et la formation des architectes, id.*

Anne Debarre » Les enseignements d'histoire dans la formation des architectes : des Beaux-Arts aux UP parisiennes, des pédagogies diversifiées (1965-1973), in *Les années 1968 et la formation des architectes, Éditions Point de vues, ATE,* 2018, pp. 54-67.

Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro », in « L'image érotique », Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

Philippe Panerai, « Les territoires de l'architecture, Petit parcours d'analyse urbaine », 2012. https://issuu.com/bozines/docs/2012-panerai-marnes.

Fredéric Seitz, « L'école spéciale d'architecture : les années 1960 et le tournant de 1968 », *Carnet de recherche du Comité d'Histoire du Ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 6 avril 2020. https://chmcc.hypotheses.org/10816. Les citations suivantes sont issues de la même source.

Archives

Archives nationales côte 20010434/1). Dossier administratif (non reproductible)

Fonds Ricardo Porro. Frac Centre Val de Loire

Maquette pour le concours des halles de Paris. Objet ARRET-B-67-01. Dossier 258 AA 17/1. Fonds Arretche, Louis (1905-1991).

Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

Archives personnelles d'Heriberto Duverger, étudiant de Ricardo Porro à La Havane

Exposition

Scénographie d'exposition « Das Buch als kunst », Ricardo Porro, 1968. Les sculptures de Ricardo Porro sont exposées ainsi que la collection de l'Avant-garde de Robert Altmann, comme des livres d'art contenant les écrits de Paul Celan et de Gherasim Luca. Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

Poème

La Beauté est un sonnet de Charles Baudelaire, publié dans son recueil *Les Fleurs du mal* en 1857 .

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine »

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « Forme et contenu de l'architecture » in *Les besoins fonctionnels de l'homme : Séminaire n° 2, marquage et appropriation de l'espace* », RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, 14-15 décembre 1968, pp.43-50.

Ricardo Porro, « La ville, objet symbolique », réponse à l'enquête de François Choay *La ville et l'imaginaire*, *La grande rupture de notre image urbaine,* Revue *Preuves* n°212, pp. 29-31.

Ricardo Porro, « Le sens de la tradition », in John Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.

Sources secondaires

Ouvrages

Jean Baudrillard, *Le système des objets ,* Éditions Gallimard, 1968.

G.W.F Hegel, *Esthétique,* trad. de C. Bénard revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Le Livre de Poche, Paris, 1997, vol. I.

Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean Hyppolite, 2 vol., Aubier, 1939.

Anatole Kopp, *Ville et révolution : architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, Paris, Éditions Anthropos, janvier 1967.

Henri Lefevre, *Le droit à la ville*, Société et Urbanisme, Éditions Anthropos, Paris, mars 1968.

Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, NRF, Gallimard, 1945.

Erwin Panofsky, *L'Architecture gothique et la pensée scolastique,* Éditions de Minuit, 1967.

Articles

Georges Candilis, « Problème des villes…Problèmes de notre temps », Revue *Preuves* n°211, 1968, p. 42.

Françoise Choay, Revue *Preuves* n°209-210, *op.cit*, pp.42-43.

Charles Jencks, « Croire, c'est voir », Revue *Preuves,* octobre 1968*,* n°209-210, p. 56.

Henri Raymond, « L'industrie comme mythe et puissance sociale », Revue *Esprit*, n°266, octobre 1958, pp. 367-380.

Joseph Rykwert, « Une transformation structurale », Revue *Preuves* n°211, 1968, p. 48.

Retranscriptions de conférence

Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », Conférence organisée par l'Institut français d'histoire et d'architecture de l'université de Naplesin Roland Barthes, Oeuvres complètes, t.I (1966-1973), Éditions Seuil, Paris, p. 446.

Françoise Choay, « Sémiologie et urbanisme *»,* in *L'Architecture d'aujourd'hui,* juin-juillet 1967, p.

Rapport de recherche

Rapport de Recherche du RAUC intitulé « Étude des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : Architecture, mythe et idéologie», séminaire du 8 et 9 février 1969.

Contributions à un rapport de recherche

Michel Dameron, « Introduction de la séance. Architecture et sociologie », in Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), p. 1.

Claude Genzling, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

Bernard Huet, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969), pp. 47-56.

Anatole Kopp, « Architecture et image de la vie », Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, pp. 126-147.

Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), 66 pages.

IV « Un » enseignement de l'architecture

Sources primaires

Ouvrage

Ricardo Porro, *Ricardo Porro, Architekt,* Ritter Verlag Klagenfurt 1994.

Articles

Ricardo Porro, « Le sens de la tradition », in John Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.

Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 143 avril-mai 1969, pp. 67-71.

Archives

Archives nationales côtes 20130145/1 (UP3 Versailles)

Archives d'UP8 (Département recherche). Non répertoriées.

Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cote : MAM-ARCH-EXPO-ARC1969-LI

Archives de l'architecte. Courtesy Gabriella Porro.

Archives de Guy Rumé.

Entretien

Goulet/Porro, 1978, retranscrit par l'auteure au Tome III.

Entretiens menés par l'auteure

Jean Castex

Olivier Girard

Patrice Goulet

Philippe Gresset

Philippe Panerai

Guy Rumé

Notes de cours

Cours de 1969 de Philippe Gresset

Exposition

Exposition « Le livre comme oeuvre d'art ». au MAM en Avril et Mai 1969

Sources secondaires

Ouvrages

Marie-Jeanne Dumont et Antoine Perron, *UP8. Pour une pédagogie de l'architecture (1966-1978),* ZEUG, 2020.

Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), Gallimard, 1967.

Juliette Pommier, *De l'architecture à la ville. Une anthologie des écrits de Bernard Huet*, publié dans la collection Arguments aux Éditions Zeug/Ensa-PB, 2021.

Luckaz Stanek, *Henri Lefevre on space*, Architecture, Urban Research, and the production of theory, University of Minnesota Press, 2011.

Recension d'ouvrage publiée par l'auteure

Juliette Pommier, *De l'architecture à la ville. Une anthologie des écrits de Bernard Huet*, publié dans la collection Arguments aux Éditions Zeug/Ensa-PB en 2021. 2021. ⟨hal-04254407⟩

Articles

Theodor Adorno, « L'art et les arts », in *L'art et les arts*, Desclée de Brouver, 2002, pp. 43-74.

Jean Castex, « De l'Atelier Arretche à UP3 », in *Les Années 1968 et la formation des architectes,* pp. 222-223.

J.P Cousin, Y Pontoizeau, « Enseignement de l'Architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, pp. 1-104.

Marc Emery, « Enseignement de l'Architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p.3.

Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro » *in* « L'Image érotique », Édition revue et augmentée d'*Opus International* n°13/14, 1969.

Bernard Huet, « Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime », in Bernard Fortier, Métamorphoses parisiennes, Exposition, Paris, Pavillon de l'Arsenal, Mardage, 1996, pp.155-162.

Pierre Joly, « Centre d'Art à Vaduz », *L'oeil*, n°245, Décembre 1975.

Gherasim Luca, Dolfi Trost. *Dialectique de la dialectique.* Message adressé au Mouvement surréaliste international. Bucarest, Surréalisme, 1945.

Antoine Perron, « L'enseignement du projet à UP8 (1969-1978) », Carnets Hypothèses.

Paolo Scrivano, « Where praxis and theory clash with reality : Controspazio and the Italian debate over design, history, and ideology, 1969-1973 » in *Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970,* 2004.

Revue

Revue *UIA*, *Revue de l'Union Internationale des architectes,* n°28, 1963.

Catalogue d'exposition

Wifredo Lam, Ghérasim Luca, *Apostroph'Apocalypse.* 14 eaux-fortes de Wifredo Lam (1967), Milan, Giorgio Upiglio, Grafica Uno, 1967.

V « Portrait de la crise » (1971-1976)

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « *Anamorfosi architettonica* », Revue *Lotus International* n°13 de 1976. pp. 121-122.

Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne Psicon, n°2/3, Janvier 1975, pp. 152-169.

Ricardo Porro, Claude Parent, « Le chant du cygne du fonctionnalisme », Revue *Architecture française,* n°398, 1976, pp. 20-21.

Ricardo Porro, « Portrait de la crise » in *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll « Derrière le miroir n°202 », mars 1973, pp. 19-22.

Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'or du Rhin. Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, mai 1975, p. 69.

Recherche

Ricardo Porro, « Aspects du contenu », Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; Diana Agrest ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 89-95.

Entretien

Goulet/Porro, Tome III.

Entretiens menés par l'auteure

Philippe Blanchard

Henri Dreysse

Philippe Blanchard

Jean-Claude Leonard

Jean-Vendelin Krummenacker

Jean-Claude Leonard

Guy Rumé

Gérard Sutter

Archives

FRAC Orléans

Archives du Centre Pompidou.

Archives UP6 Archives nationales côte 20110268/6.

Fonds Bernard Huet. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XX^{e} siècle.

Mémoires de diplômes

Larbi Bouyad, *Projet d'architecture et d'urbanisme, Mémoire de fin d'études*, Institut d'Urbanisme et d'Architecture, 1974.

Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.

Henri Dreysse, *L'opéra de Sofia*, Mémoire de fin d'études, IAUS, Strasbourg, juin 1974.

Annelise Gérard. *Quartier et unité de voisinage dans la pratique urbanistique française 1919-1973*. Publication de l'unité pédagogique d'architecture de Strasbourg, janvier 1980

Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10058.
Françoise Laroche, *Logements sociaux,* Mémoire de diplôme, École d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, Juin 1974.

Sources secondaires

Ouvrages

Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural,* Dunod, Paris, 1971.

Philippe Boudon, *Architecture, Architecturologie*, AREA DGRST, 1975.

Philippe Boudon, *Echelle(s),* Economica, 10 juin 2002.

Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *Des Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* Volume 1, Histoire et mémoires, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p. 225.

Gilles Dorflès, Une utopie à réaliser, Milan, Mai 1971.

Michel Foucault, *Surveiller et punir,* Gallimard, 1975.

Novalis, *Œuvres Complètes*, trad. Armel Guerne, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1975 et aussi *Le monde doit être romantisé,* Paris, Allia, 2021.

Erwin Panovsky, *Architecture gothique et pensée scolastique,* Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis, Traduit de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu, 1967, Collection Le sens commun, deuxième édition revue et corrigée, 216 pages, 48 illustrations hors-texte.

Erwin Panovsky, *Essais d'iconologie,* Gallimard, 1955.

David Romand. Theodor Lipps (1851-1914), théoricien de l'empathie. D. Romand, J. Bernard, S. Pic et J. Arnaud (dir.). Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant[e-book]., Editions Naima, p. 745-799, 2021. hal-03219315

Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1813), traduit par Auguste Burdeau, édition revue par Richard Roos, Préface de Clément Rosset, Paris, PUF / Quadrige, 2014.

Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 68*, Éditions Recherches, Paris, 2005.

Jean-Philippe Zipper, Frédéric Bekas, *L'architecture vitaliste*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986, pp. 83-84.

Articles

Georges Boudaille, « Un essai d'interaction totale », *Les Lettres Françaises*, 17 février 1971.

Françoise Choay, « La ville et le domaine bâti comme corps dans les textes des architectes théoriciens de la première Jen naissance italienne », Le dehors et le dedans, *Nouvelle Revue de psychanalyse,* 1974, n°9, pp. 239-281.

Fritz Darco, « 1968–1972 International Artists' Meetings in Vela Luka », *Oris* n°111, 2018, pp. 148-151.

Alberto Ferrari, « il signo e il senso come virtu et come impegno », *Casabella,* 397, 1975, pp. 29-41.

Michel Foucault, « La force de fuir », in *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. »Derrière le miroir n°202 », mars 1973, pp. 1-8.

Pierre Joly, « Centre d'Art à Vaduz », Revue *L'oeil*, décembre 1975, pp. 46-49.

Jean-Pierre Le Dantec, « Naissance d'une école, UP6, La Villette, et maintenant ? », *Le K : revue étudiante de l'école de la Villette* - UP6 n°5, octobre 2014.

Lonardelli, Luigia. "Contemporanea: An Exhibition in an Underground Car Park." *Art Journal*, vol. 77, no. 1, 2018, pp. 7–29. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/45142689. Accessed 30 Oct. 2023.
Paolo Portoghesi, « Expressionnismo e razzionalismo : utopie e sachlichkeit », Revue italienne *Psicon,*n°2/3, Janvier 1975, p. 16.

Jean Prouvé, « une association très scientifique de divers moyens constructifs », pp. 21-22.

Rapports de recherche

Figuration graphique en architecture. 1, Projet et figuration / Philippe Boudon, Jacques Guillerme, René Tabouret ; [publié par la] D.G.R.S.T. [Délégation générale à la recherche scientifique et technique, et par l'] A.R.E.A. [Atelier de recherches et d'études d'aménagement], Paris, 1975.

Richard Quincerot, Philippe Boudon, Jean-François Bompart, Jacky Moncuit, Michel Nicolas. Les modèles dans la conception architecturale. [Rapport de recherche] 0034/76, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy; Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement (CEMPA); Secrétariat d'Etat à la Culture. 1976.

Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974* / Institut de l'Environnement, CEDRA ; Diana Agrest ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975.

Antoine Grumbach, « À propos d'Histoire et Théorie de l'Architecture », apport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 71-81.

Groupe syntaxe, « Architecture, Histoire et Théorie », apport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 141-149.

Philippe Boudon, « Théorie et Théorie », apport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 55-67.

René Tabouret, « Une théorie de quoi et pourquoi faire? », Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 197-215.

Expositions

Exposition siège-poème, maison des arts, créteil, 21 janvier - 1er mars 1975 / maquette: gérard ifert (1929-), Maison des arts (Créteil) (commanditaire), Imprimerie Hofer (Gentilly) (imprimeur). Source : https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/fulldisplay.

Exposition Contemporanea à Rome. Source : https://gerhard-richter.com/fr/exhibitions/contemporanea-1976 gaetanopesce.com

Catalogue d'exposition

Exposition Contemporanea, Incontri internazionali d'arte. 1973-74. 574p./pl. Bilingual Italian-English texts. Profusely illustrated. Softcover. 22.5x21.3 cm. Sections: Art, Cinema, Theater (and Performances), Architecture and Design, Photography, Music, Dance, Artist books and Records, Visual and Concrete poetry

Catalogue de l'exposition *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. »Derrière le miroir n°202 », mars 1973, p. 9. BNF. 2000-607318.

Sites

https://lavillette.com/page/histoire-et-patrimoine-de-la-villette_a199/1
dossier de l'APUR.

https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/06/18/l-amenagement-de-la-villette-un-grand-parc-dans-un-quartier-nouveau_3100451_1819218.html

Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille (1976-1990)

I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne?

Sources primaires

Ouvrages

Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu :* Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

Articles

Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne *Psicon*, n°2/3, Janvier 1975.

Ricardo Porro et Patrice Goulet, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, pp.

Ricardo Porro, « Je vous apprends l'inutile » Revue *Archivari,* mai 1984, n°3.

Ricardo Porro et Patrice Goulet, « Les leçons de Venise », 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de L'École de Lille », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°234, sept 1984, p. 36.

Ricardo Porro, « Ricardo Porro », in *La modernité ou l'Esprit du Temps,* Biennale de paris, section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, p. 188.

Sources secondaires

Ouvrages

Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon (1978) , *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains,* Collection Eupalinos, Collection Eupalinos: Série Architecture et urbanisme, Parenthèses, Paris, 2006.

Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai, *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, Bordas, Paris, 1977.

Ulrich Conrads et Hans G. Sperlich, *Architecture fantastique,* Delpire, 1960.

Charles Jencks, *The language of post-modern Architecture,* New York, Rizzoli, 1977.

Isaac Joseph, *L'école de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Les éditions du Champ Urbain, CRU, 1979.

Christian Norberg-Schulz, *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1980.

Erwin Panofsky, (1955) *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Trad. de l'anglais (Allemagne) par Bernard et Marthe Teyssèdre, Collection Folio essais (no592), Gallimard, 2014.
Juliette Pommier, *Huet, De l'architecture à la ville, une anthologie des écrits de Bernard Huet,* ZEUG, Collection Arguments, Paris, 2020.

Paolo Portoghesi, *Au delà de l'Architecture moderne*, Éditions *L'équerre*, 1981.

Paolo Portoghesi, *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982.

Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes*, Éditions L'équerre, 1970.

Egle Renata Trincinato, *Venezia Minore,* Edizione Rilegata, pag. 380 con illustrazioni b/n Con un capitolo di Agnoldomenico Pica, 1948.

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, New York 1966 (trad. fr. *De l'ambiguïté en architecture,* Dunod, Paris, 1976, traduit par Maurin Sclumberger et Jean-louis Vénard).

Jean-Louis Violeau, *De la contre-culture aux cultures parallèles,* Éditions B2, 2018.

Jean-Louis Violeau, *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles*, Éditions B2, collection Documents, 2018.

Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray* / Oscar Wilde ; trad. de Michel Étienne, revue par Daniel Mortier ; préf. et comment. de Daniel Mortier, Paris : Pocket, 1991, pp. 170-171.

Revue

« Architectures fantastiques », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 102, juin-juillet 1962.

Articles

Catherine Blain, Julien Correia. Castex et Panerai : l'histoire des formes urbaines, matière à projets. Le Projet de l'Histoire – Les Histoires du Projet. Architectes/historiens dans l'après-guerre, Benjamin Chavardès et Philippe Dufieux (Ensa de Lyon, laboratoire LAURE), Lorenzo Ciccarelli (Università degli Studi di Firenze), Nov 2024, Lyon, France. ⟨hal-04867731⟩

Chantal Beret, « La Querelle des Architectes : Vieux Modernes, Jeunes Anciens, Nouveaux "Ni-Ni" », dans *Architectures en France : modernité post-modernité*, cat. exp., Paris, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 7.

Cohen, J.-L. 1978. « Gaston Bardet. Un humanisme à visage urbain », Architecture Mouvement, Continuité, n° 44, p. 74-77.

Cohen, J.-L. 1989. « Ville sur ville, le destin de G. Bardet », L'architecture d'aujourd'hui, n° 265, p. 78-82.

Cohen, J.-L. 1996. « Le nouvel urbanisme de Gaston Bardet », Le visiteur, n° 2, p. 134-147.

Marc Emery, « Habitat et urbanité 2 », in *L'Architecture d'aujourd'hui* n°234*,* septembre 1984, pp. 1-79.

Catherine Giuli, « L'enseignement de Ricardo Porro et l'interprétation du schéma panofskien », CHMCC [en ligne], mis en ligne le 15/07/2021. URL : https://chmcc.hypotheses.org/11507
Catherine Giuli. Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro : vers une théorie et une pratique critique de l'architecture RECHERCHE ANR Histoire de l'Enseignement de L'Architecture AXE 2 : Pédagogie et enseignement, une réévaluation. ENSAPL - LACTH. 2023. ⟨hal-04260458⟩

Godin, C. (2000). Le tout dans la partie. Les cahiers de médiologie, 9(1), 179-188. https://doi.org/10.3917/cdm.009.0179

Thomas Hochet, « Le Postmodernisme architectural à la lueur des trois Biennales de Paris (1980-1985) », Livraisons de l'histoire de l'architecture [En ligne], 45 | 2023, mis en ligne le 18 mars 2024, consulté le 14 mars 2025. URL : http://journals.openedition.org/lha/9632 ; DOI : https://doi.org/10.4000/lha.9632.

Bernard Huet, « Apprendre aux architectes la modestie » , Propos recueillis par Michel Crépu, Rémi Lenglart et Agnès Vince, Revue *Esprit,* 1985, pp. 14-22.

Bernard Huet, « Conversation autour de l'architecture urbaine », in Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité*, id, p. 48.

Jean-Charles Huet et Bertrand Lecharny, Revue *Archivari.* « Courtrai. Un quartier porteur d'image : un urbanisme de communication », Revue *Archivari.*

Huysmans, *À rebours,* G.Charpentier et Cie, 1884.

Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière, p. 21-38, https://doi.org/10.4000/strates.6656

Charles Jencks, 'Evolutionary Tree to the Year 2000' published in *Charles Jencks' Architecture 2000: Predictions and Methods* (1971).

Lefebvre H., 1960, « Les nouveaux ensembles urbains. Un cas concret : Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière », *Revue française de sociologie*, vol. I, n° 2, avril-juin, p. 186-201.

Jean-Baptiste Malet, « L'anthroposophie, discrète multinationale de l'ésotérisme », *Le Monde diplomatique*, Juillet 2018, pp.17-18.

Parfait F., 1959, « Conception, organisation, réalisation des ensembles d'habitation », *Urbanisme*, 28e année, n° 65, p. 18-39

« La vie dans les grands ensembles », *Urbanisme*, 31e année, nos 75-76, 1962, p. 26.

Paolo Portoghesi, « La fin des interdits », *La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura* -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980, Settore Architectural Venice, Italy, p. 27.

Paolo Portoghesi, « Ricardo Porro », in *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982, pp. 137-139.

Lea-Catherine Szacka, « 1980 in Parallax : When Postmodernisms Met in Venice. », Charles Jencks Foundation, 2023.

Szacka, L. (2021) . France-Italie : expositions d'architecture et transferts culturels au tournant des années 1980. Dans Chavardès, B. et Ferrari, F. (dir.), Entre Rome et Las Vegas La France des années 1980 et la condition postmoderne. (p. 47 -61). École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais. https://doi.org/10.3917/acs.chava.2021.01.0047.
Léa-Catherine Szacka, « Historicism versus communication. The basic debate of the 1980 Biennale », *Architectural Design,* vol. 81, n° 5, septembre 2011, p. 103.

Robert Venturi, Entretien avec Peter Eisenman, *La modernité ou l'esprit du temps,* Biennale de Paris, L'équerre, 1982, p. 43.

Jean-Louis Violeau, *Les Hespérides, La réception contrariée du postmodernisme français*, Éditions B2, Paris, 2023.

Jean-Louis Violeau, « 15 octobre 1981 "Présence de l'histoire" à la chapelle de la Salpêtrière à Paris », AMC n°245, 14 octobre 2015, [en ligne], url : <https://www.lemoniteur.fr/ article/ 15-octobre-1981-presence-de-l-histoire-a-la-chapelle-de-la-salpetriere-a-paris.869669>

Bruno Vouters, « Voir Venise et devenir architecte », *La Voix du Nord,* décembre 1984

Mémoires de Master

Mariano Alemany, *The Architecture of Ricardo Porro: questions of forms and content*, 1995, 1016 p. Master of Architecture thesis, School of Architecture. New Jersey Institute of technology (first advisor Donald Wall, Second advisor Pater C. Papademetriou, Third Advisor Mark A. Hewitt)/ Téléchargeable sur https://digitalcommons.njit.edu/theses/1138/

Catherine Giuli, *Ricardo Porro, une exception dans l'architecture moderne*, Mémoire de Master Lettres Langues Écritures dirigé par Vincent Vivès, UPHF Valenciennes, 2018.

Entretiens

Renaud De la Noue

Exposition

« Jean Nouvel » exposition à l'IFA du 10 février au 28 mars 1987.

OMA - Rem Koolhaas: Six Projets ; exposition "Fin de Siècle: L'O.M.A. À L'I.F.A." Présentée À L'Institut Français D'Architecture Du 22 Mars Au 2 Juin 1990]Volume 1 de Collection « Partitions », Paris, 1990.

« Trois architectes français : Henri Gaudin, Henri Ciriani et Christian de Portzamparc », Exposition présentée du 29 mai au 6 octobre 1984 à l'Institut français d'architecture (IFA).

Catalogue d'exposition

Catalogue d'exposition « À la recherche de l'urbanité » Biennale de Paris, Éditions Academy de Paris, 1980, 176 pages. Première exposition d'architecture organisée par la Biennale de Paris, du 24 septembre au 10 novembre 1980, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie du CCI Centre de création industrielle.

Catalogue de l'exposition Architectures en France, Modernité/postmodernité, CCI Centre Pompidou, Paris, 1981.

Catalogue de l'exposition *La modernité ou l'Esprit du Temps,* Biennale de paris, section Architecture 1982.

La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980, Settore Architectural Venice, Italy: La Biennale de Venezia, 1980. Textes de Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Paolo Farina, Emilio Battisti, Francesco Cellini, and Claudio D'Amato.

« La présence de l'histoire : l'Après-modernisme », organisée par P.Portoghesi pour le Festival d'Automne à Paris (Chapelle de la Salpêtrière), 1981.Dans le cadre du Festival d'automne 1981, reprise de l'exposition « La presenza del passato », 1ère Biennale d'architecture de Venise, Italie.

Argan, Giulio Carlo (1909-1992) (Auteur) , Catalogue d'exposition Roma interrotta : Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier , Officina, Rome, 1979, 208 p.

François Barré, Isabelle Cazès, *Ricardo Porro, Gros Plan 1*, IFA, Pandora Éditions, 1991.

Paul Chemetov et Jean-Paul Garcia, *La modernité, un projet inachevé : 40 architectes ,* Éditions du Moniteur, 1981.

Fragments

Novalis, *Le monde doit être romantisé,* Éditions Allia, Paris,

II « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Ricardo Porro et une manière d'extrapoler l'enseignement ?

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « La culture de l'architecte », Revue *L'Annuel* n°3, 1996/1997, pp.7-21.

Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture «, *L'Architecture d'Aujourd'hui n° 143,* avril-mai 1969, pp. 67-71.

Ricardo Porro et Patrice Goulet, « Défense et illustration du romantisme », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°224, décembre 1982, pp.6-7.

Ricardo Porro et Patrice Goulet , « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, pp. 38-47.

Ricardo Porro et Renaud De la Noue, « Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris »,*L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, p. 32.

« Deux écoles de danse », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°229, octobre 1983, pp. 88-89.

« Ecole de Lille : Miguel Acosta, Jean-Max Haccart, Pascal Marchant, Serge Theret : un quartier autour de la Sagrada Familia », *L'Architecture d'aujourd'hui,* décembre 1982, n°224, pp. 64-69.

« Ricardo Porro, Rue Paul Eluard à Saint Denis », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1990, sept., n° 270.

Entretiens (Tome III)

Goulet/Porro

Goulet/Choquelle

Goulet/Fidelle

Entretiens menés par l'auteure (Tome III)

Renée Bacqueville

Clotide Barbry

Jean Castex

Jean-Marie Choquelle

Jacques Davioud

Arnaud De la Chapelle

Denis Delbaere

Antonio Pedro De Souza

Hervé Dulongcourty

Gérard Engrand

Sébastien Gauchet

Patrice Goulet

Patrick Fidelle

Patrick Cardon

Richard Klein

Yilmaz Kyumcu

Michel Leblanc

Philippe Louguet

Véronique Lours

Gilles Maury

Christian Réal

Archives

Miguel Acosta

Jean-Marie Choquelle

Guillaume Danchin

Louis-Marie Dumon

Antonio Pedro De Sousa

Catherine Giuli

Patrice Goulet

Amine Kabbaj

Yilmaz Kuymcu

Jean-Pierre Lefevre

Gabriella Porro

Christian Réal

Archives nationales. Côte 20130548/28.

Mairie de Rochefort

ENSAPL

Sources secondaires

Ouvrages

Vingt architectes pour la Plaine; Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, 1990.

Catherine Blain, Richard Klein. *Architectures à Villeneuve d'Ascq*, guide par quartier. ENSAP de Lille. 2017, 978-2-90-586530-4. hal-03736741.

Oriol Bohigas, *Barcelone. Portrait de ville*, Actes Sud,

Jean-Pierre Lefevre, *Banlieue 93*, Essidor, Paris, Janvier 1988.

Jean-Pierre Lefevre, *Une expérience d'écologie urbaine*, Éditions du Linteau, Paris, 1999.
revue

David Mangin, *Le Projet urbain,* Parenthèses, 2004.

Gérard Monnier, *Histoire critique de l'architecture en France : 1918-1950*, Paris, Philippe Sers éditeur, Vilo diffusion, 1990.

Christian Norberg-Schulz dans *La signification dans l'architecture occidentale. Pierre Mardage Éditeur,* Bruxelles, 1974.

Ricardo Porro, *Mimarlikta Içerigin Bes Görünümü,* Arkeion, 2021. (Version turque)

Nouveaux créateurs, Regards d'école : Architecture/ sous la dir. de Richard Edwards ; avant-propos de François Chaslin, Atlante, Paris, 1993.

Hubert Tonka, *Architectures et cie 2*, Paris, les Éd. du Demi-cercle, 1990.

Revues

Archivari, n°3.

AMC n°42, juin 1977.

Articles

College Anatole France de Drancy, *L'Architettura,* 1993, juin, n° 452

Collège Anatole France de Drancy, *Le Moniteur*, 16 septembre 1995

Collège Anatole France de Drancy, *Techniques et architecture*, no 416, novembre 1994.

« L'ancien Maire de Rome Giulio Carlo Argan aux étudiants en architecture : ne vendez pas votre âme au diable! », *La Voix du Nord,* 25 Janvier 1980.

« Quatre jeunes agences d'architecture se distinguent à Paris ». *La Voix du Nord*, 12 Juin 1991.

Rampando ascende, Climbing upwards » *L'Architettura,* mars 1995, no 473, pp. 201-202.

« Sacralita angolare » , revue *L'Architettura*, n°452, 1993, pp.446-447.

Saint-Denis : extension de l'hôtel de ville, *AMC. Architecture mouvement continuité* n°13*,* octobre 1986 , pp. 78-82.

André Bloc, « Evolution ou révolution », L'Architecture d'Aujourd'hui, n°119. Paris, 1965.

Patrice Caël et Eddy Kennis, « Figure, Gravité, mobilité », *L'Annuel* n°4, p. 32.
Jean Castex, « Ilot 1 », immeuble de ville à Cergy-Pontoise, *AMC* N°47, décembre 1978, pp.35-37.

Jean-Marie Choquelle, *L'annuel* n°5, 1998/1999, p. 29
Jean-Marie Choquelle et Pascal Marchant, *L'Annuel n°5, 1998/1999,* pp.60- 63.

Philippe Delsatre, « Les cavaliers de l'Apocalypse », Revue *l'Architecture d'Aujourd'hui,* n°215, juin 1981, pp. 44-47.

Marc Emery, « Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, pp. 2-40.

Claude Franck, « Paul Bossard », Revue *L'Annuel* n° 1, p. 9-10.

Céline Frémaux, « Recenser et étudier le patrimoine religieux du XXe siècle : l'exemple de l'inventaire des églises du Nord-Pas-de-Calais (1945-2000) », *In Situ* [Online], 12 | 2009, Online since 03 November 2009, connection on 22 May 2025. URL: http://journals.openedition.org/insitu/4773; DOI: https://doi.org/10.4000/insitu.4773

Jean-Etienne Grislain, Claude Franck et Philippe Louguet et Patrice Noviant, « Dossier Lille ». Revue *AMC* N°47, décembre 1978, pp. 34-35.

Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ?", in *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)* - traduit de l'allemand par W. Brokmeier, nouvelle édition & traduction revue et corrigée par le traducteur, avec le concours précieux et pertinent de J. Beaufret, F. Fédier et F. Vezin, Collection *Tel*, Gallimard, 2016.

Jane Jacobs, « The miniature boom. The growing demand for precision models has propelled the architectural modelmaker into the machine age », *The Architectural Forum*, vol. 108, nº 5, mai 1958, p. 106-111.

Pascal Marchant et Richard Rubonovitz, « Maison de la forêt à Raismes. », *Séquences bois*, 1995, décembre, no 8.

Gilles Maury, *Cahiers thématiques* n°4

Antoine Perron, « L'enseignement du projet à UP8 (1969-1978 », *Politiques de la culture*. Mai 2020. Consulté le 12 avril 2025 à l'adresse https://doi.org/10.58079/mrnq

Jean-François Pousse, « Bâtir les symboles. Église Sainte Bernadette à Roubaix », Revue *L'architecture d'Aujourd'hui* n° 405, déc 1992 et Janvier 1993., pp. 50-53.

Stéphanie Quantin-Biancalani, « Pour une historiographie de la maquette d'architecture (XIXe-XXe siècles) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 39 | 2020, 11-25.

Jean Robein, « Projet pour le concours de maisons de ville, Cergy-Puiseux », Revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°203 pp. 38-41, juin 1979 : dessins, plans ; coupes.

Marie-Christine Robert, « Une expérience dans le quartier du Puiseux à Cergy-Pontoise : faire renaître la rue pour la livrer aux piétons », *Le Monde*, 29 décembre 1978.

Bruno Vouters, « Ricardo Porro, poète de l'architecture », Journal *La Voix du Nord,*1er Mars 1983.

La Voix du Nord du 23 Janvier 1980

« L'école d'archi occupée : les étudiants dénoncent son fonctionnement », *La Voix du Nord,* 1989, date précise inconnue.

TPFE

Mémoire de Véronique Lours, « Seine Saint Denis, Cent logements sociaux à Pierrefitte », diplôme de Véronique Lours, 1990.

Philippe Escudié, Antonio Pedro de Souza, Bertrand Lecharny, « Anvers », diplôme d'architecte DPLG, (vidéo).

Travaux universitaires

Isabelle Duval, « L'intervention du paysagiste dans la ville, de 1960 à aujourd'hui : pertinence et enjeux pour les architectes et les urbanistes : le cas de la métropole lilloise », thèse de doctorat sous la direction de Didier Paris et de Dominique Mons, 2010.

Travail de recherche de Miguel Acosta pour accéder au grade de professeur assistant (2004) de l'Université centrale du Vénézuela.

Travail de recherche de Miguel Acosta pour accéder au grade professeur agrégé (2010).

Acte de journées d'études

Armelle Varcin et Jean-Marie Choquelle, « Processus, dynamiques spatiales, hydrosystèmes et expériences européennes du projet de territoire. Un atelier de l'École nationale supérieure d'architecture », 3 e séminaire « Ville, territoire, paysage », ENSA Versailles et ENSP Versailles, Les écoles d'architecture et de paysage dans leur territoire Actes des journées d'études des 13 et 14 juin 2019, Sous la direction de Roberta Borghi et Stéphanie de Courtois.

La maquette : un outil au service du projet architectural : actes du colloque qui s'est tenu les 20-21 mai 2011 à la Cité de l'architecture et du patrimoine / [organisé en partenariat avec l'École pratique des hautes études et la Technische Universität München] ; [sous la direction de Guy Amsellem, Mireille Grubert] ; [coordination éditoriale, Béatrice Rabier]. Guy Amsellem et Murielle Grubert, *La maquette : un outil au service du projet architectural,* Editions des Cendres, Paris, 2015.

Catalogues d'exposition

Catalogue de l'exposition « Architectures en France, Modernité/postmodernité », CCI Centre Pompidou, Paris, 1981, pp. 48-55.

Catalogue d'exposition *Architecture, sculpture : collections FRAC Centre et Centre Pompidou :* exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly / [textes par Véronique Wiesinger, Olivier Cinqualbre, Noémie Giard]

Catalogue d'exposition « 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu

La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, pp. 188-191.

Sites

https://collections.frac-centre.fr/collection-art-architecture/porro-ricardo/la-source-bibliotheque-villeneuve-ascq-64.html?authID=154&ensembleID=486
https://www.lille.archi.fr/2023/05/09/hommage-a-pierre-eldin/

httpe://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEX000000337195/

https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/ZAC-Basilique-Extension-de-l-hotel-de-ville-Ilot-10.

https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/spip.php?page=document&id_document=28922

Poèsie

Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897

Rilke, in "Poèmes épars et fragments", in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

Table des figures

FIG 1 : Première de couverture. Planche-contact sur laquelle on peut voir Ricardo Porro devant la Maison Coilliot de l'architecte Hector Guimard à Lille et l'Unité pédagogique d'architecture de Lille *circa* fin des années 1970. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

FIG 2 : *Curriculum vitae* universitaire (enseignant) établi par l'auteure. Les éléments issus du dossier administratif de Ricardo Porro font l'objet d'une interdiction de reproductibilité.

FIG 3 : Couverture de la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1975. Source : Archives de l'auteure.

FIG 4 : Questionnaire d'André Bloc proposé aux architectes en 1965 dont trente cinq réponses seront publiées. Source : Archives de l'auteure.

FIG 5 : Couverture de la Revue *Aujourd'hui , Art et Architecture* n°54 publiée en septembre 1966 . Source : Archives de Patrice Goulet.

FIG 6 : Ricardo Porro et l'architecte polonais André Mroviek travaillant sur le projet de l'Université de Villetaneuse. 1966. Source: Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 7 : Plan de zonage. Implantation des équipements et détails de principes. Coupes. Université de Villetaneuse. Source: Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 8 et 9 : Maquette de l'Université de Villetaneuse. Ricardo Porro. André Mrowiek. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 10 : Projet lauréat d'Adrien Fainsilber . Université de Villetaneuse. Source : *Le Carré Bleu*, Avril 1968.

FIG 11 et FIG 12 : Perspective sur le Boulevard et la place de l'Université de Villetaneuse. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 13 : Maquette du projet de Palais de l'air et de l'espace. Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 14 : Perspective du projet de Guillaume Gillet. Source : www.notre-dame-royan.com

FIG 15 : Plan et maquette du projet de Pavillon pour Cuba à l'Exposition Universelle de Montreal en 1967. Source : « *Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal* », Revue *Arquitectura Cuba* n°336, 1966.

FIG 16 : Pavillon Cuba 1967. Vittorio Garatti/Sergio Baroni Source : Collection personnelle Bill Cotter. https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/expo-67-le-pavillon-de-cuba.

FIG 17 : Première feuille de notes prises lors du premier cours de l'année 1966/1967, le 22 février 1967, au second semestre. Source : Archives de Philippe Gresset.

FIG 18 : 1967. Concours pour l'aménagement du quartier des Halles, Paris 1er. Maquette. Source : Objet ARRET-B-67-01. Dossier 258 AA 17/1. Fonds Arretche, Louis (1905-1991).

FIG 19 : Plans masse de la Maison de la Culture 1967. Le logo de l'agence de Ricardo Porro représente une des voûtes des écoles d'art de La Havane et le projet pour le Monument de la Baie des Cochons. Source: Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro

FIG 20 et 21 : Plan masse et Perspective frontale. Source : Archives personnelles de l'architecte.

FIG 22 : Plan de proposition de développement d'Espoo en Finlande. Concours 1967. Ricardo Porro aidé d'étudiants des Beaux-Arts. Mentionné dans le CV de son dossier administratif aux Archives nationales. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 23 : Maquette du développement d'Espoo. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 24 : Croquis du projet d'Hôtel à Dakar daté de 1968. Porro présente son projet auquel il désire donner la forme d'un *serpiente cascabel,* un serpent à sonnette. Source : Archives de son ancien étudiant havanais Heriberto Duverger.

FIG 25 : Maquette du projet d'hôtel à Dakar. Source : Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

FIG 26 : Scénographie d'exposition « *Das Buch als kunst* », Ricardo Porro, 1968. Les sculptures de Ricardo Porro sont exposées ainsi que la collection de l'Avant-garde de Robert Altmann, comme des livres d'art contenant les écrits de Paul Celan et de Gherasim Luca. Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

FIG 27 : Photographie prise à l'occasion du vernissage de l'exposition « Das Buch las kunst ». À droite , Ricardo Porro, au milieu Peter Wirtz, étudiant, responsable de la partie technique de l'exposition. Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

FIG 28 : Programme des conférences données lors de cette exposition. Celle de Ricardo Porro concerne la « Méthode de conception dans l'architecture ». Source : Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

FIG 29 : Scénographie et sculptures de Ricardo Porro. Source : Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

FIG 30 : Première de couverture de la Revue *Preuves* de Novembre 1968. Réponse de Ricardo Porro à l'enquête « La ville et l'imaginaire, la grande rupture de notre image urbaine » de Françoise Choay.. Source: Revue *Preuves* n° 212, novembre 1968.

FIG 31 : Article de Ricardo Porro, « La ville, objet symbolique » . Source : Revue *Preuves* n° 212, novembre 1968, p. 29.

FIG 32 : Première de couverture du Rapport de recherche publié par le RAUC intitulé « Les besoins fonctionnels dl'homme : marquage et appropriation », 14-15 décembre 1968. Source : Exemplaire de l'École d'architecture de Bordeaux.

FIG 33 : Sommaire du Rapport de recherche publié par le RAUC intitulé « Les besoins fonctionnels de l'homme : marquage et appropriation », 14-15 décembre 1968. Source : Exemplaire de l'École d'architecture de Bordeaux.

FIG 34 : Première de couverture du Rapport de Recherche du RAUC intitulé « Étude des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : Architecture, mythe et idéologie», séminaire du 8 et 8 février 1969. Source : Exemplaire de l'École d'Architecture de Bordeaux.

FIG 35 : Sommaire du Rapport de Recherche du RAUC intitulé « Étude des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : Architecture, mythe et idéologie», séminaire du 8 et 9 février 1969. Source : École d'Architecture de Bordeaux.

FIG 36 : Première page de l'article de Ricardo Porro sur sa conception de l'enseignement et sa proposition de *cursus*. Source: *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p.67.

FIG 37 : Suite de l'article. Source: *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p.68.

FIG 38 : Suite de l'article. « Phénoménologie de la conscience architecturale » depuis ses rapports avec le développement pictural (l'expressionnisme abstrait, nouvelle figuration…). Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 69.

FIG 39 : Suite de l'article. « Phénoménologie de la conscience architecturale » depuis ses rapports avec le développement pictural (l'expressionnisme abstrait, nouvelle figuration…). Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 69.

FIG 40 : Archives d'UP3. Versailles. Compte-rendu du conseil de gestion du 5 août 1969. Recrutements sur contrat. Source: Archives nationales côtes 20130145/1

FIG 41 : Recrutement sur vacations de Ricardo Porro en Histoire critique de l'architecture et statut particulier. Source: Archives nationales côtes 20130145/1.

FIG 42 : Programmes des groupes verticaux. Habitat en amazonie pour El Kafrawi et Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.

FIG 43 : Cours du 14 octobre 1969. Source : Don de Philippe Gresset, étudiant d'UP3 (atelier Arretche).

FIG 44 : Jury du Grand Prix d'urbanisme et d'Architecture. Discussion devant le projet de Wilfried Huth et Günther Ricardo Porro est au premier plan à gauche et de dos à côté de Louis Kahn. Henri Lefevre est à gauche au troisième plan. Source : Luckaz Stanek, *Henri Lefevre on space*, Architecture, Urban Research, and the production of theory, University of Minnesota Press, 2011,p. 42.

FIG 45 : Tableau d'Erwin Panofsky. Source : Erwin Panofsky, (1939), Introduction des *Essais d'iconologie,* Gallimard, 1967, p. 39.

FIG 46 : Tableau issu du cours de Philippe Gresset (1969) Interprétation du tableau iconologique d'Erwin Panofsky avec ses cinq niveaux d'interprétation. Source : Archives de Philippe Gresset.

FIG 47 : Notes de cours « Les structures urbaines » , fin 1969. Source : Archives de Philippe Gresset.

FIG 48 : Photographie de la scénographie de Ricardo Porro pour l'exposition « Le livre comme oeuvre d'art ». Source : Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cote : MAM-ARCH-EXPO-ARC1969-LI

FIG 49 : Carton d'invitation pour l'exposition. Source : Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cote : MAM-ARCH-EXPO-ARC1969-LI

FIG 50 : Sommaire de la Revue *Opus International* « L'image érotique ». Source : Archives personnelles. Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

FIG 51 : Photographies des sculptures de Ricardo Porro pour l'exposition « Le livre comme oeuvre d'art ». au MAM en Avril et Mai 1969. Source : Archives personnelles. « L'image érotique », Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

FIG 52 : Composition du jury de Ricardo Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.

FIG 53 : Résultats de l'évaluation de diplôme de Ricardo Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.

FIG 54 et 55 : Une des quatre versions du projet en maquette. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 56 : Ricardo Porro s'affairant à l'une des maquettes de son diplôme. Projet de Centre d'Art à Vaduz. Sources; Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 57 : Ricardo Porro et un de ses étudiants de l'École Spéciale, Jean-Marie Léon, devant l'une des maquettes pour le centre d'Art à Vaduz. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 58 : Plans du Centre d'Art par David Bigelman . Source: Ricardo Porro, *Architekt, Ricardo Porro ,* Ritter Verlag Klagenfurt 1994.

FIG 59 : Planche contact présentant les plans du Centre d'Art et David Bigelman chez Ricardo Porro s'affairant aux plans. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 60 : Note de Jean Castex envoyée à l'auteure. Source : Archives personnelles de Jean Castex.

FIG 61 : Verso du dessin titré « Les noces de Guy ou le cul cosmique ». Source : Archives personnelles de Guy Rumé.

FIG 62 : Verso du dessin « Les noces de Guy ou le cul cosmique ». Source : Archives personnelles de Guy Rumé.

FIG 63 : Tableau récapitulant les intitulés des cours d'un module d'initiation. Ricardo Porro ne donne qu'un cours d'Histoire en première année. Source : Archives d'UP8. École d'Architecture de Paris-Belleville. Département Recherche.Non répertoriées.

FIG 64 : En deuxième année, Guerrand enseigne une Histoire sociale de l'Architecture. Source : Archives UP8. École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.

FIG 65 : Huet dirige le studio Méthodologie du projet tandis que Raymond enseigne la sociologie. Source : Archives UP8. École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.

FIG 66 : Les années suivantes, c'est David Bigelman qui reprend le cours de Ricardo Porro. Source: Archives UP8.École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.

FIG 67 : Ricardo Porro et Edith Girard fraichement diplômée en 1975. Elle enseignera à UP8 dès 1976. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 68 : Reproduction d'un peinture du peintre Rebeyrolle. Source : Catalogue de l'exposition *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. »Derrière le miroir n°202 », mars 1973, p. 9. BNF. 2000-607318.

FIG 69 : Ricardo Porro à l'époque où il enseigne à Strasbourg. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

FIG 70 : Projet n°342 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg.Ricardo Porro, Guy Rume, Panayiotis Stathacopoulos (Cuba), 1971.Source: Archives du Centre Pompidou.

FIG 71 : Maquette du centre Beaubourg. Ricardo Porro, Guy Rumé et Panayotis Stathaacopoulos. Source: Revue *AMC* n°36, mai 1975, p. 69.

FIG 72, 73 et 74 : Maquette et coupe du musée niveaux 1 et 2. Projet de Philippe Blanchard, Jacques Kunst et Dominique Bossy. Encadrement Joaquim Geddes et Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de Philippe Blanchard.

FIG 75 : Entretien de Ricardo Porro et Claude Parent sur le Plateau Beaubourg. Maquette datant de juillet 1971. Source : *Revue Architecture Française* n°398, 1976, p. 20.

FIG 76 : Entretien de Ricardo Porro et Claude Parent sur le Plateau Beaubourg. Maquette du projet modifié en novembre 197. Source : *Revue Architecture Française* n°398, 1976, p. 21.

FIG 77 et 78 : Photographies de la maquette du Village de vacances. Vela Luka, île de korcula, Croatie. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 79 et 80 : Plan d'ensemble. Ricardo Porro explique sa démarche de « ville complète », architecture, sculpture, peinture (il évoque la peinture phallique du peintre Claude Bellegarde dont la rétrospective a lieu la même année au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris). Perspective d'ambiance. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* G.Porro.

FIG 81 et 82 : Croquis et Perspective d'une petite maison individuelle. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 83 : Plan de ville de Francesco Di Giorgio. Source : Richard Quincerot, Philippe Boudon, Jean-François Bompart, Jacky Moncuit, Michel Nicolas. Les modèles dans la conception architecturale. [Rapport de recherche] 0034/76, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy; Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement (CEMPA); Secrétariat d'Etat à la Culture. 1976.

FIG 84 et 85 Dessins organiques. Même source.

FIG 86 : Maquette du projet de la Maison des Jeunes à Vaduz. Guy Rumé a participé à l'élaboration de cette maquette. Source : FRAC Orléans (Don de Ricardo Porro).

FIG 87 : Photographies de la maquette. Source: Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 88 et 89 : Photographies de la maquette et façade avant. Source: Archives personnelles de l'architecte. Courtesy Gabriella Porro.

FIG 90 : Photographie du Fauteuil » *La Mamma* » dans l'atelier de Ricardo Porro. Source : Photographie de l'auteure. 2019.

FIG 91 : Photographie du prototype. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 92 : Curriculum Vitae affiché lors de l'exposition à la Maison des Arts de Créteil. Source ; Archives personnelles de l'architecte . *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 93 : Affiche de l'exposition Contemporanea à Rome. Source : https://gerhard-richter.com/fr/exhibitions/contemporanea-1976

FIG 94 : Siège « *La Mamma* » de Gaetano Pesce. Source : gaetanopesce.com

FIG 95 : Maquette du Projet des Halles de Gaetano Pesce. Source : gaetanopesce.com

FIG 96 : Affiche de l'exposition Exposition siège-poème, maison des arts, créteil, 21 janvier - 1er mars 1975 / maquette: gérard ifert (1929-), Maison des arts (Créteil) (commanditaire), Imprimerie Hofer (Gentilly) (imprimeur). Source : https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/fulldisplay.

FIG 97 : Soutenance de diplôme d'Henri Dreysse en 1974. Ricardo Porro est à l'extrême droite, le directeur de l'école à gauche. Source; Archives personnelles d'Henri Dreysse.

FIG 98 : Maquette en carton du projet pour l'l'Opéra de Sofia . Diplôme d'Henri Dreysse. 1974. Source : Archives personnelles de l'architecte.

FIG 99 : Façade (1:200) et silhouettes (1:500) Source: Archives personnelles d'Henri Dreysse.

FIG 100 : Maquettes en balsa du projet pour l'Opéra de Sofia. Source : Archives d'Henri Dreysse.

FIG 101 : Ricardo Porro et l'enseignant et architecte Marc Roman. Débuts des années 1970. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

FIG 102 : Ricardo Porro et ses étudiants à Venise en novembre 1973. Source: Collection particulière de Françoise Laroche. Une expérience commune qui a permis aux étudiants de faire connaissance

FIG 103 : Photographie de la maquette d'Henri Dreysse. Projet de ville nouvelle au nord de l'agglomération strasbourgeoise. Source : Archives d'Henri Dreysse.

FIG 104 : Maquette d'un projet d'unité de voisinage pour le projet de ville nouvelle. Source : Archives Henri Dreysse.

FIG 105 : Maquette d'un projet de logement pour l'unité de voisinage. Source : Archives personnelles d'Henri Dreysse.

FIG 106 : Grille d'équipements issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Source : Archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

FIG 107 : Grille d'équipements issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Source : Archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

FIG 108 : Diplôme de Françoise Laroche « Un ensemble de logements sociaux » Unité de voisinage et plans des logements. Source : Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *D es Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* Volume 2, Dessins, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p 202.

FIG 109 : Diplôme de Françoise Laroche « Un ensemble de logements sociaux » Maquette et plans des logements. . Source : Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *Des Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* Volume 2, Dessins, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p 203.

FIG 110 : Projet de logements de Ricardo Porro, Henri Ser et Guy Rumé. Ruel Malmaison. 1974. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriela Porro.

FIG 111 : Unité de voisinage. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.

FIG 112 : Coupe des logements. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.

FIG 113 : Perspective de l'intérieur des logements. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.

FIG 114 : Première de couverture de la revue italienne *Psicon 2/3* . Source : Archives de l'auteure.

FIG 115 : Photographie du centre d'art et de son architecte. L'image qu'a voulu donner Ricardo Porro à ce projet correspond à trois doigts qui frottent une énergie dorée. Le *contenu médiat* est la représentation du néo-capitalisme, un hommage à la culture germanique et à l'or du Rhin, l'opéra de Wagner, à Nietzsche et son géant qui descend de la montagne, et à la connaissance (Prométhée). Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 116 : Article d'Alberto Ferrari. *il sogno e il senso come virtù e come impegno.* Source : *Casabella* 397 de 1975, p. 29.

FIG 117 : Première page de l'article L'Or du Rhin , *centrum für Kunst* . Source : Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'Or du Rhin, centrum for Kunst à Vaduz Liechtenstein, entretien avec Ricardo Porro », Revue *AMC*, mai 1975.

FIG 118 : Éléments métalliques et mobiles de couleur dorée. Source: Revue *AMC*, mai 1975.

FIG 119 : Dessin de la figuration d'une main comme chapiteau n'ayant pas été construite. Source : Revue *AMC*, avril 1975.

FIG 120 : Sculptures de Ricardo Porro Éléments métalliques de couleur dorée. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 121 : Vue depuis le hall d'entrée. Source :Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 122 : Photographie du site. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 123 : Planche du concours. Plan masse, photographie de maquette, agrandissement sur une unité de vie. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj.

FIG 124 : Planche de concours. Plan masse. Perspectives à main levée. Source : Archives d'Amine Kabaj.

FIG 125 : Maquette du projet d'urbanisme. Source : Archives d'Amine Kabaj.

FIG 126 : Article intitulé « *Anamorfosi architettonica* » p. 121. Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976. Source : Revue n°13, 1976, pp. 121-122.

FIG 127 : Présentation des différentes réponses au concours d'urbanisme. Celui de Porro le second en bas en partant de la gauche. Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976, p.109.

FIG 128 : Ricardo Porro, « Anamorphose architectonique ». Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976, p. 121.

FIG 129 : Proposition de Bernard Huet, David Bigelmen, Bernard Leroy et Serge Santelli. Source : @Fonds Bernard Huet. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XX^{e} siècle.

FIG 130 : Projet de concours de Leon Krier pour l'aménagement des terrains des anciens abattoirs de La Villette (1976), ParisSource : Jacques Lucan, « Langage de la critique, critique du langage », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* [En ligne], 24/25 | 2009, mis en ligne le 01 septembre 2017,

consulté le 09 septembre 2025. URL : http://journals.openedition.org/crau/309 ; DOI : https://doi.org/10.4000/crau.309

FIG 131: Planche contact présentant les perspectives du projet de concours pour l'école Gonzalo à Marne La Vallée. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 132 : Maquette du projet de concours pour l'école Gonzalo à Marne La Vallée. Source : Archives du FRAC Orléans. Fonds Ricardo Porro.

FIG 133 : Projet d'école à Marne la Vallée . Source : Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* , Dossier L'enfant et son espace. n°204, Septembre 1979, p. 59.

FIG 134 : Première de couverture du mémoire de diplôme de Colette Heitz et de Jean Robein. Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10058.

FIG 135 : Maquette d'urbanisme. Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10.058. p.6.

FIG 136 :Maquette, plans, coupes et perspectives Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10.058. p.23.

FIG 137 : Feuillet de Charles Jencks où figure tout en bas Ricardo Porro aux côtés de Jacob Boehm et de Paolo Portoghesi. Source : Lea-Catherine Szacka, « 1980 in Parallax : When Postmodernismes Met in Venice. », Charles Jencks Foundation, 2023.

FIG 138 : Contre-projet de l'aménagement du quartier des Halles. Source : Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 208, avril 1980, p. 32. Ce contre-projet est également publié dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°439, en novembre 2020.

FIG 139 : Première de couverture du catalogue de la Biennale d'Architecture de Venise en 1980. Dessin de Paolo Portoghesi. Source : *La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura* -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980, Settore Architectural Venice, Italy: La Biennale de Venezia, 1980. Textes de Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Paolo Farina, Emilio Battisti, Francesco Cellini, and Claudio D'Amato. Ouvrage personnel.

FIG 140 : Affiche de l'exposition et de la conférence de Paolo Portoghesi début 1981. Source : Archives de l'ENSAPL.

FIG 141 et 142 : « Ricardo Porro par Ricardo Porro ». Source : Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité*, CCI Centre Pompidou, Paris, 1981, pp. 164-169. Deux projets de concours auxquels certains étudiants ont participé y figurent. Ce sont les projets d'immeubles de Cergy-Puiseux et le projet d'immeubles pour Calais. Figurent également toutes les métaphores qu'a voulu donner Ricardo Porro à ses projets et leurs significations.

FIG 143 : Première de couverture du catalogue d'exposition de la Biennale de Paris, La modernité ou l'Esprit du Temps, *section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982. Source : Ouvrage personnel.

FIG 144 : Projets exposés lors de l'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982*. Source : *C*atalogue d'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982, p. 188. Archives de Miguel Acosta.

FIG 145 : En haut, projets de Yilmaz Kuymku (Musée à Dunkerque), Pascal Marchant (Opéra) et de Patrick Fidelle et Frédéric Temps (immeubles) . En bas, projets de Jean-Marie Choquelle (Logements pour le quartier des Halles et lycée de Patrick Fidelle pour Amiens. Source : *id,* pp. 189-191.

FIG 146 et 147 : Feuillet présentant la première exposition de la série France 1980/1990 de l'IFA : « Ricardo Porro ». et carton d'invitation. Source : Archives nationales.
FIG 148 : Contenu du cours d'Initiation à l'architecture alliant Histoire et Théorie donné en 1e année. Source: Archives de l'école. Non répertoriées.

FIG 149 : Cours d'Histoire à partir de l'architecture romane donné en deuxième, troisième et quatrième année. Source : Archives de l'école. Non répertoriées.

FIG 150 : En deuxième année du premier cycle, le cours est donné en alternance avec celui d'Histoire de la pensée de Gérard Engrand, directeur de l'école. Source : Archives de l'école. Non répertoriées.

FIG 151 : Première de couverture de l'ouvrage de Ricardo Porro qui contient l'application de sa théorie à ses propres projets. Source : Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu* : Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

FIG 152 : Dessins de Miguel Acosta, étudiant de Ricardo Porro. Voyage à Venise de 1981. Source : Archives personnelles de l'architecte et enseignant vénézuélien.

FIG 153 : Article « Voir Venise et devenir architecte ». Bruno Vouters, *La Voix du Nord,* décembre 1984. On y distingue Ricardo Porro et quelques étudiants. Source : Archives de Guillaume Danchin, enseignant à l'ENSAPL.

FIG 154 et 155 : Suite de l'article. Il est question de la composition de l'école: 600 élèves et 50 professeurs. De la nouvelle réforme qui s'annonce avec des études organisées en cinq ans et non plus six et une possibilité de spécialisation. Source : Archives de Guillaume Danchin. Bruno Vouters, *La Voix du Nord,* décembre 1983.

FIG 156 : Photographie du voyage à Venise de l'année 1983-1984. Frank Van der Henst. Boualem Chelouti. Bruno Jorissen. Jean-Philippe Dominique. Source : Archives de Guillaume Danchin . Article de *La Voix du Nord* du 27 décembre 1984. Source : Archives de Guillaume Danchin, ancien étudiant de l'école d'Architecture de Lille et maître de conférences à l'ENSAPL.

FIG 157, 158, 159 : Revue *Archivari*. « Courtrai. Un quartier porteur d'image ». Texte « Un urbanisme de communication » de Jean-Charles Huet et de Bertrand Lecharny. Ce concept d'urbanisme est appliqué à l'ensemble des projets de l'atelier de Ricardo Porro. Source : Archives de Jean-Pierre Lefevre, maître d'ouvrage de Ricardo Porro.

FIG 160 : Article concernant l'exercice donné sur Venise. Source : Patrice Goulet et Ricardo Porro : « Les leçons de Venise », 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de L'École de Lille », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°234, sept 1984, p. 36.

FIG 161 : Croquis de Ricardo Porro. Principes d'unité de voisinage. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

FIG 162 : Croquis issu d'un workshop donné à Vaduz en 2002.

FIG 163 : Maquette pour la ville entière de Dunkerque (1979) composée de plusieurs unités de voisinage (plusieurs îlots qui forment un quartier) elle-mêmes composées d'unités de vie (îlots le plus souvent ouverts). Source : Archives de Yilmaz Kuymku. La forme des unités de vie est reprise de l'idée de la paroisse à Venise.

FIG 164 : Maquettes d'un projet d'urbanisme pour le quartier St-Leu à Amiens (1980-1981) de Miguel Acosta, Patrick Fidelle, Bruno Wacogne et Hervé Dulongcourty. En haut à droite, on peut voir l'urbanisme composé en unités de voisinage ainsi qu'en bas au premier plan. Les îlots qui sont reliés semblent former un tout fermé par une muraille d'immeubles courbes. La place est une ellipse. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle. Voir aussi le projet dans l'article de Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

FIG 165 : Maquette d'urbanisme pour Douai. 1977/1978. Groupe Jean-Marie Choquelle/Christian Réal. Unités de voisinage composée d 'unités de vie (îlots ouverts) . Les immeubles collectifs forment un tout fragmenté. Source: Archives de Christian Réal.

FIG : 166 Unité de vie pour le projet d'urbanisme de Lille 1979/1980. Source : Archives de Christian Réal

FIG 167 : Projet de diplôme de Jean-François Dechoux (1979). En haut église, en bas logements et place. Restructuration du quartier Ste Marguerite à Strasbourg. Source : Archives ENSAPL. Non répertoriées.

FIG 168 : Couvertures de la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°102 de juillet 1962 sur les architectures fantastiques et n° 284 de décembre 1982 sur les architectures romantiques . Dans ce dernier, on retrouve les réalisations de Team Zoo, de Bart Prince, d'Erik Asmussen, de Shin Takamatsu et celle de quatre étudiants de « L'école de Lille », Miguel Acosta, J-Max Haccart, Pascal Marchant et Serge Théret, p. 64.

FIG 169 : Projet de Maison des jeunes de Jean-Marie Choquelle pour Lille (1978) dont les formes et l'organicité rappellent l'école d'Arts plastiques de La Havane (1965) qualifiée par Paolo Portoghesi d'architecture postmoderne. Ici, ce bâtiment ne peut être qualifié de « fantastique » mais plutôt « romantique » du fait de la sensation de mouvement, de promenade ponctuée de différents points de vue comme pour l'école d'Arts plastiques et accentuée par les portiques inspirés d'Antonio Gaudi. Sources : Archives de Jean-Marie Choquelle et de Ricardo Porro. Photographie de Paolo Gasparini.

FIG 170 : Projet de musée pour Dunkerque. Yilmaz Kuymcu. 1979. Les portiques, éléments qui matérialisent un espace à la fois ouvert et fermé sont récurrents dans les projets des étudiants de l'atelier. Ici, un projet de musée pour Dunkerque dialoguant avec l'eau. Source : Archives de Yilmaz Kuymcu.

FIG 171 : Projet de logements collectifs pour Lille. jean-Marie Choquelle. 1980. Ici, des fragments forment un tout. « Les scolastiques disposaient de deux locutions pour désigner deux phénomènes qui ont assez de points communs pour être confondus mais aussi suffisamment de différences pour devoir être distingués. La *pars pro toto* (littéralement « la partie pour le tout ») désigne la partie qui renvoie au tout, la partie qui fait penser au tout, la partie qui symbolise le tout, parce qu'elle en est le fragment ou bien l'image, ou bien encore le simple signe ». Godin, C. (2000). Le tout dans la partie. Les cahiers de médiologie, 9(1), 179-188. https://doi.org/10.3917/cdm.009.0179. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

FIG 172 : Projet d'urbanisme pour Amsterdam. Groupe de Walter Chiani. 1984/1985. Ici, on perçoit l'utilisation de fragments infléchis, ou chez Wölfflin, d' « unité unifiée ». Ces fragments infléchis permettent de former un tout. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

FIG 173 : En haut à gauche, diapositive d'un dessin du projet de bibliothèque pour Villeneuve d'Ascq. Ici, métaphore architecturale de la montagne et de sa source. Source : Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 174 : À droite, lycée pour Lille de Patrick Fidelle. Métaphore de la main. Source : Catalogue d'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982, p. 188.

FIG 175 : Au milieu à gauche, salle de sports pour Douai. Métaphore de torses bombés de jeunes hommes. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle. FIG 176 : En bas : Article intitulé «Je vous apprends l'inutile » de Ricardo Porro qui invite ses étudiants à « poétiser » le monde. Pour lui, « Poétiser » passe par l'emploi de la métaphore. Source : Revue *Archivari,* mai 1984, n°3.Archives de Jean- Pierre Lefevre.

FIG 176 : Article de Patrice Goulet publié dans la Revue *AIC* et intitulé « L'école de Lille ». Source : Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

FIG 177 : Photographies de maquette d'urbanisme. Projet de Villeneuve d'Ascq. Source : Archives personnelles de Patrick Cardon.

FIG 178 : Projet d'urbanisme de Jean-Marie Choquelle, Christian Réal et Véronique Lichière. Ville de Lille. 19879/1980. Source : Archives de Christian Réal

FIG 179 : Ricardo Porro et Jean Robein son assistant corrigent la maquette. Source : Archives de Christian Réal

FIG 180 : Au milieu à droite et à gauche logements collectifs. Source : Archives de Christian Réal.

FIG 181 : À gauche, logements collectifs.. Source : Archives de Christian Réal.

FIG 182 : En bas à gauche : Gare, hôtel et centre commercial. Source : Archives de Christian Réal.

FIG 183 et 184 : Photographies de maquettes d'unités de voisinage et de logements collectifs à Lille. Groupe de Michel Leblanc. Sources: Archives de Jean-Marie Choquelle et de Michel Leblanc.

FIG 185 : Maquettes d'étude en terre glaise et maquette en balsa de Orhun Alkan. La terre glaise permet de donner un caractère sculptural et expressionniste au projet. Source : Archives de Yilmaz Kuymku.

FIG 186 : Maquette d'église d'Hervé Dulongcourty. *Circa* 1980. Source : Archives personnelles d'Hervé Dulongcourty.

FIG 187 : Projet d'école. Étudiant inconnu. Source : Archives personnelles de Yilmaz Kuymku.

FIG 188 : Projet de maison individuelle pour Amsterdam de Jean-Benoît Olsem. Année 1984/1985. Source : Archives de Jean-Benoît Olsem.

FIG 189 : Projet de logements collectifs pour Lille. Année 1986/1987. Sources: Archives de Jean-Benoît Olsem. FIG 190 :

FIG 190 : Première de couverture du fascicule des programmes des enseignements de l'école pour 1981/1982. Les projets sont issus de l'atelier de Ricardo Porro.

FIG 191 : Page issue de la Revue *Archivari* n°3 à l'occasion de l'exposition « Architecture en liberté » où sont exposés en mai et juin 1984 les projets de Venise, d'Amiens et de Courtrai de l'atelier de Ricardo Porro. Cette exposition a été le prétexte à un débat avec Henri Lefevre qui portait sur la question : « Faut-il industrialiser l'architecture? »

FIG 192 : Projet de Venise exposé dans le grand hall de la Mairie de Lille. Source : Archives de Louis-Marie Dumon.

FIG 193 : Quatre maquettes d' « urbanisme de communication » le pont du pont reliant Venise à Mestre correspondant aux réponses des étudiants de l'atelier de Ricardo Porro à l'exercice donné par Le Corbusier à Ricardo Porro en 1952.. Source : Montage de l'auteure. Archives photographiques des étudiants et de l'assistant Jean-Marie Choquelle.

FIG 194 : Maquette du projet de logements de Cergy-Puiseux réalisée par Ricardo Porro, Jean Robein, Jean-François Dechoux et Amine Kabbaj. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.

FIG 195 : Jean Robein, Jean-François Dechoux, Ricardo Porro et Amine Kabbaj devant la maquette d'étude réalisée en terre glaise. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj. Architecte et Président de la Biennale de Marrakech.

FIG 196 : Article critique de Jean Castex au sujet du concours de maisons de ville à Cergy-Puiseux. Source : Jean Castex, « Ilot 1 », immeuble de ville à Cergy-Pontoise, *AMC* N°47, décembre 1978, pp.35-37.

FIG 197 : Proposition de Ricardo Porro et ses étudiants en maquette. Source : Archives de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.

FIG 198 : En haut à droite et à gauche deux perspectives dessinées par Ricardo Porro pour le concours Vieilles Formes à Rochefort. Source : Archives de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.

FIG 199 : En bas à gauche, article de Paul Chemetov, président du jury dans la revue *AMC* qui émet une critique sur le projet de Ricardo Porro. Source : AMC n°42, juin 1977.

FIG 200 : En bas à droite, Projet du groupe TAU pour le même concours. Source : Archives de la Mairie de Rochefort.

FIG 201 : Maquette de la bibliothèque du projet pour la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq. Source : Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 202 : Portrait de Ricardo Porro, poète de l'architecture. Deux perpectives de la bibliothèque. Source : Journal *La Voix du Nord* du 1er Mars 1983. Archives personnelles d

FIG 203 : En haut à gauche et en bas, Plan masse, Rez de chaussée et perspective du projet de logements pour Calais. Source : Archie personnelles de Patrick Cardon.

FIG 204 : En haut à droite, perspectives publiées dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui.* Source : Revue *l'Architecture d'Aujourd'hui,* n°215, juin 1981, p.45.

FIG 205 : Article de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui.* Projet pour l'école de danse de l'Opéra de Paris à Nanterre. Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°229, octobre 1983, pp. 88-89.

FIG 206 : Perspectives et maquettes pour le concours de l'extension de l'hôtel de ville de Saint Denis. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro et de Jean-Marie Choquelle.

FIG 207 : Entrée du collège Elsa Triolet à Saint Denis. Source : Photographie de l'auteure. 2019.

FIG 208 : Photographie de Ricardo Porro, Renaud de la Noue son associé et de l'écrivain Pierre klossowski, devant le collège Elsa Triolet. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro.

FIG 209 : Article « Ricardo Porro, Rue Paul Eluard à Saint Denis », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1990, sept., n° 270.

FIG 210 : Article de *La Voix du Nord* du 23 Janvier 1980 relatant la venue de Giulio Calo Argan que Ricardo Porro connaissait. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

FIG 211 et 212 : Photographies prises lors de la soutenance de diplôme de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal. Sont présents Stanislas fishker, Édith Girard et Philippe Louguet. Source : Archives personnelles de Christian Réal.

FIG 213 : Photographies de la maquette d'urbanisme du quartier des Halles à l'occasion du diplôme de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal en 1980. Source : Archives personnelles de Christian Réal.

FIG 214 : Photographies des logements collectifs à gauche.

FIG 215 : Photographies du marché (Choquelle) et de l'auditorium (Réal) à droite. quartier des Halles .

FIG 216 : Perspectives de Jean-Marie Choquelle. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

FIG 217 : Photographies d'ambiance. Maquette pour le diplôme du quartier des Halles de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

FIG 218 : Photographie de la maquette d'étude d'urbanisme du diplôme de Miguel Acosta , Serge Théret, Jean-Louis Haccart et Pascal Marchant. Source : Archives de Miguel Acosta.

FIG 219 : Article de Patrice Goulet publié dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* et intitulé « École de Lille : un quartier autour de la Sagrada Familia » , n°284, décembre 1982., pp. 64-65.

FIG 220 : Photographies des maquettes du projet de diplôme de Serge Théret, Pascal Marchant, Jean-Louis Haccart, Miguel Acosta. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

FIG 221 : Photographies de la maquette d'urbanisme du projet de diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle et de Pedro Antonio de Souza.

FIG 222 : Projet de Museum. Diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Pedro Antonio de Souza.

FIG 223 : Projet de logements collectifs pour Anvers. Diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle.

FIG 224 : Ricardo Porro sculptant les étudiants de son atelier. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj.

FIG 225 : Yilmaz Kuymku, un des premiers étudiants de Ricardo Porro en 1976, diplômé en 1983. 1980. Sur les photos, on peut constater l'aménagement de l'espace de l'atelier cloisonné par des armoires. Source : Archives de Yilmaz Kumku.

FIG 226 : Ricardo Porro dans l'atelier à Lille en 1985. Source : *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 227 : Feuillet précisant le contenu du cours d'Initiation à l'Architecture de 1ère année de Ricardo Porro. Année 1978/1979. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.
FIG 228 : Feuillet précisant le nom des enseignants de TD associés au cours d'Initiation de Ricardo Porro. 1976/1977. Source : Archives de l'ENSAPL. Non répertoriées.

FIG 229 : Cours de méthodologie dispensé par le directeur Gérard Engrand. Lors d'un entretien avec l'auteure retranscrit au Tome III, il rappelle combien la pensée de Ricardo Porro l'avait aidé pour proposer cette méthodologie de lecture. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

FIG 230 : Feuillets indiquant le contenu des cours magistraux et travaux dirigés de Françoise Véry et de Jean-Etienne Grislain. Véry propose de découvrir l'architecture moderne et ses conséquences afin de mieux cerner l'architecture postmoderne. À cette fin, elle propose différents outils d'analyse. Elle insiste sur la liaison directe entre réflexion et expérimentation (ateliers) depuis les pensées de Krier, Tafuri et Castex et Panerai. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

FIG 231 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Dominique Rouillard. 1983. Elle propose des analyses de bâtiments autour de la représentation de la fonction depuis les textes de Ruskin, Viollet Le Duc, le Corbusier et Rem Koolhaas. Comme Françoise Véry, elle invite sur les manipulations formelles en lien avec les textes étudiés. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

FIG 232 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Daniel Treiber qui se concentre sur la période moderne et propose des petits exercices pratiques. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

FIG 233 : Feuillet indiquant le contenu du cours d'Histoire des villes de Didier Joseph François. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL. Alors que l'enseignant traite de façon exhaustive l'histoire des villes, ce n'est pas le cas de Ricardo Porro qui n'évoque qu'un *corpus* relevant d'affinités électives. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

FIG 234 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Claude Franck, Alain Pectine et Dominique Rouillard. Ils proposent d'étudier les différents modes analytiques depuis les ouvrages de Panofsky mais aussi de Wittkower, de Frampton et de Venturi. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

FIG 235 : En haut, le feuillet montre l'association de Porro et de Louguet en atelier de première année. 1978/1979. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

FIG 236 : En bas, Contenu de l'atelier de Ricardo Porro et de Jean Robein. 1979/1980. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

FIG 237 : Exercice commun « La maison *Coilliot* de Guimard. Articles de Jean-Etienne Grislain, Claude Franck et Philippe Louguet et Patrice Noviant. Source: Dossier Lille, Patrice Noviant. Revue *AMC* N°47, décembre 1978, pp. 34-35.

FIG 238 : Planche contact montrant Ricardo Porro devant la Maison Coilliot et l'école en 1978. Source : Archives de Patrice Goulet.

FIG 239: Une des réponses à l'exercice donné aux étudiants. Source: Archives de Yilmaz Kuymcu.

FIG 240 : Article de *La Voix du Nord,* 1989, date précise inconnue. Les étudiants dénoncent le manque de moyens de l'école ainsi que la future possibilité des élèves ingénieurs de devenir architectes. Source : Archives de l'auteure.

FIG 241 : Article présentant l'hommage rendu à Paul Bossard à l'occasion de son départ en retraite de l'école d'architecture de Lille. Source : Revue *L'Annuel* n° 1, p. 9-10.

FIG 242 : Collège Camille Claudel de Villepinte - Véronique Lours ; Vue sur l'entrée . Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis

FIG 243 : Vue sur le hall et la distribution. Véronique Lours. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis. https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/spip.php?page=document&id_document=28922

FIG 244 : Projets de logements. ZAC Jacques Petit. La référence au maître est indéniable. La forme urbaine reprend ici les éléments qu'avait conçus Ricardo Porro pour son projet de village de vacances à Vela Luka en Yougoslavie au début des années soixante dix. . Source : *Vingt architectes pour la Plaine*; Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, 1990, pp. 40-41.

FIG 245 : Maquette d'étude en terre glaise pour le Diplôme de Véronique Lours. ZAC Jacques Petit. Source : Seine Saint Denis, Cent logements sociaux à Pierrefitte, diplôme de Véronique Lours, 1990.

FIG 246 : Feuillet exposant le contenu de l'atelier d'urbanisme et d'architecture de Jean Robein. La trame de l'année est semblable à celle de l'atelier de Ricardo Porro. Cependant, l'atelier est davantage axé sur l'étude de la construction d'un immeuble. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

FIG 247 : Cours de Jean-Marie Choquelle qui présente la méthode analytique de Ricardo Porro suivant les Cinq Principes fondamentaux de l'historien de l'art allemand Wöllflin. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle.

FIG 248 : Notes prises par l'auteure quand elle était étudiante de 1ère année en 1986 à l'école d'architecture de Lille. Source : Archives personnelles de l'auteure.

FIG 249 : Atelier de Jean-Marie Choquelle et de Pascal Marchant. Le sujet porte sur Rotterdam et insiste sur la prise de conscience des « habitudes mentales » propre à chaque culture qu'il s'agit d'interpréter afin de solutionner les problèmes d'aujourd'hui. Études d'urbanisme, d'équipements et de logements collectifs. Source : Revue *L'Annuel n°5, 1998/1999,* p.60 et p.62 et 63.

FIG 250 : Maquettes exposées lors de soutenances de TPFE en 2020/2021. Les étudiants de l'atelier de Jean-Marie Choquelle et d'Armelle Varcin ont choisi Venise et sa dilution comme sujet le même sujet qu'avait donné Le Corbusier à Ricardo Porro et aux autres étudiants de l'école d'été de Venise en 1952. Source : Photographies de l'auteure.

FIG 251 : Maquettes exposées lors de soutenances de TPFE en 2020/2021. Les étudiants de l'atelier de Jean-Marie Choquelle et d'Armelle Varcin ont choisi Venise et sa dilution comme sujet le même sujet qu'avait donné Le Corbusier à Ricardo Porro et aux autres étudiants de l'école d'été de Venise en 1952. Source : Photographies de l'auteure.

FIG 252 : Travaux universitaires pour accéder au grade de professeur assistant (2004) de l'Université centrale du Vénézuela puis de professeur agrégé (2010). Le premier se penche sur les relations entre le dessin et l'idée en appliquent la théorie « Les cinq aspects du contenu » de Ricardo Porro. Le second applique cette théorie à ses projets d'urbanisme et d'architecture. Source : Archives personnelles de Miguel Acosta.

FIG 253 : Article indiquant le contenu des travaux dirigés de Patrice Caël et d'Eddy Kennis en Arts Plastiques. Ici, les recherches plastiques sont appuyées par par l'observation de phénomènes physiques concrets comme le vent, la gravité, la résistance des matériaux, la mobilité. Source : Revue *L'Annuel* n°4, p. 32.

FIG 254 : Première de couverture de l'ouvrage de Ricardo Porro, « Les cinq aspects du contenu » traduit en turc par un ancien étudiant de Ricardo Porro Orhun Alkan. Source : Ricardo Porro, *Mimarlikta Içerigin Bes Görünümü,* Arkeion, 2021.

FIG 255 : Page 60, 61, 88 et 89 de l'ouvrage. Source : Idem.

FIG 256 : En haut portrait de Jean-Marie Choquelle dans le catalogue d'exposition « 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu.
FIG 257 : Carton d'invitation pour l'exposition France 1980_90/ Panoramique 2 , 40 A/-40 a. Source : Archives nationales. Côte 20130548/28.

FIG 258 : Article de la Voix du Nord « Quatre jeunes agences d'architecture se distinguent à Paris ». *La Voix du Nord*, 12 Juin 1991. Source : Archives nationales. Côte 20130548/28.

FIG 259 : Entretien de Jean-Marie Choquelle qualifié d « architecte-auteur » dans un entretien mené par Xavier Bouffard, Séverine Bridoux et d'autres étudiants de l'École d'Architecture de Lille. Portrait de Philippe Trétiack. Source : *Nouveaux créateurs, Regards d'école : Architecture,* Edwards Richard, 1993, pp.26-28. Dans cet ouvrage figurent cinq étudiants de l'école d'Architecture de Lille, Choquelle, Bonte et Escudié, Béal et Blankaert.

FIG 260: En haut à gauche. Projet de logements et de commerces pour Pantin. Source : *Vingt architectes pour la Plaine Pour la Plaine*, Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, 1995, p. 27.

FIG 261 : En haut à droite. Studio aménagé de Jean-Marie Choquelle. Source : Photographie de l'auteure.

FIG 262 : Photographie de l'aménagement intérieur de la brasserie L'espérance. 1989. Source : 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu. FIG 263 : Maison Cappe. Source : Archives de Patrice Goulet .

FIG 263 : Collège Anatole France de Drancy. Le projet rappelle très nettement celui de Ricardo Porro, le collège Elsa Triolet à Saint Denis conçu en 1986 et livré en 1990. Source : Le Moniteur, 16 septembre 1995 et *Techniques et architecture*, no 416, novembre 1994, p. 58.

FIG 264 : Collège Anatole France de Drancy. Source: Revue *L'Architettura,* 1993, juin, no 452

FIG 265 : Bureau de poste et logements à Haspres de pascal Marchant et Serge Théret. Source : 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu.

FIG 266 : Pascal Marchant et Richard Rubonovitz, Maison de la forêt à Raismes. Source : *Séquences bois*, 1995, décembre, no 8.

FIG 267 : Article « Sacralita angolare » publié dans la revue *L'Architettura*, n°452, 1993, pp.446-447.

FIG 268 : Portrait d'Olivier Bonte et de Philippe Escudié. Source : *Nouveaux créateurs, Regards d'école : Architecture,* Edwards Richard, 1993, p. 70.

FIG 269 : Plan du Collège Jean-Baptiste Clément. Source : Mouna Deghali © CAUE 93

FIG 270 : Entrée et façade du collège Jean-Baptiste Clement. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis.

FIG 271 : Extension de l'école d'Architecture de Lille. Source inconnue.

FIG 272 : Article sur l'extension de l'école. Source : Revue *L'Annuel* n°3, 1996-1997, pp. 96-87.

FIG 273 : Photographie et plan du RDC du Collège Marais de Villers de Walter Chiani et Nathalie Carton. Source : Mouna Deghali © CAUE 93: https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/College-Marais-de-Villiers.

FIG 274 : Entrée, façade et plan du RDC du collège Jean-Baptiste Clement. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis.

Table des matières Tome I et Tome II

Résumé 9

Sommaire général 11

Sommaire Tome I 13

Avant-propos 15

Introduction générale 17

Repères temporels 38

Tome I

Partie I : Les sources d'une pensée critique (1942-1965) 41

Introduction 42

Chapitre I : Une volonté de réformer l'enseignement de l'architecture de La Havane 47

I. Un acteur de la réforme (1942-1950) 47

I.I Une révolte contre l'obsolescence d'un enseignement académique (1942-1950) 47

I.II Le renouvellement des enseignements : 63

I.II.I l'enseignement de l'*Histoire de l'Architecture*

I.II.II L'enseignement de l'urbanisme

II Une participation au débat des CIAM d'après-guerre (1950-1953) : les prémices d'une pensée critique 97

II.I L'apport architectural germano-américain 97

II.I.I Un entretien avec Walter Gropius, président des C.I.A.M

II.I.II Un diplôme miesien

II.II L'*Institut d'Urbanisme de Paris* : Bardet *vs* Le Corbusier (1951-1952) 117

II.III Le contexte de réflexion de l'école d'été des C.I.A.M à Venise 127

II.III.I L'application du *Plan pour un enseignement de l'architecture* de Gropius par les membres italiens des C.I.A.M

II.III.II Vers un bilan critique de l'héritage du mouvement moderne : *Quo Vadis* C.I.A.M?
II.III.III Points de vue, apports et limites de l'en seignement
II.III.IV À l'orée de la *continuita*
II.III.V Critique de l'application de la grille de la Charte d'Athènes
II.III.VI Le Corbusier « À propos de Venise »
II.III.VII La qualité plastique de l'oeuvre architecturale

II.IV Les prémices d'une pensée critique : la conscience d'une modernité *autre.* 177

II.IV. I L'adhésion à la pensée critique de Bruno Zévi
II.IV.II L' Architecture comme ode à la nature et à la poésie: images et figurations

Chapitre II : Du manifeste régionaliste critique à la création d'une « école hors l'école » 197

199 I Une approche moderne régionaliste critique (1953-1957) 197

I.I Le plan régulateur de La Havane Est avec Franco Albini, Franca Helg, Enea Manfredini et Miguel Gaston (1955) 197
I.II La modernité cubaine : construction de quatre villas privées 211
I.III La société *Nuestro Tiempo* et un manifeste : « *El sentido de la trad dición* » 220

231 II La leçon de Carlos Raoul Villanueva, éminent membre vénézuélien des CIAM (1957-1960) 229

II.I Tradition et modernité 229
II.II La synthèse des Arts : apprendre de la Cité Universitaire de Caracas 233
II.III L'expérience de l'atelier TABO : unités de voisinage et superblocs 248
II.IV L'enseignement à la FAU, Faculté d'architecture de Caracas 252
II.V La recherche théorique : Hommage à Frank Lloyd Wright depuis *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin 264

281 III La création d' « une école hors l'école » *:* l'enseignement de l'architecture comme pratique révolutionnaire (1960-1965) 279

III.I Ricardo Porro, acteur de la réforme de l'enseignement de l'*Instituto politecnico José Antonio Echevarria* de La Havane (1960-1962) 279
III.I. I L'organisation de l'*Instituto politecnico José Antonio Et chevarria*
III.I.II Littérature scientifique
III.I. II Les programmes
III.II L'atelier du *Mi-Cons créé* pour le projet des écoles d'Art, une expérience anti-académique 289

III.II.I Méthode pédagogique, Apport théorique et champ référentiel
III.II.II Relations entre forme et contenu : vers une architecture organique
III.II.III L'enseignement pratique : la leçon de Gaudi et l'atelier échelle 1
III.II.IV Les apports du Bauhaus : collaboration avec la designer Clara Porset
III. III Du Congrès de l'UIA en 1963 à La Havane à celui de Paris en 1965 : ouverture vers la France 326
III.III.I Le congrès de l'UIA : « L'architecte d'un monde nouveau »
III.III.II Les attaques de l'historien de l'architecture Roberto Segre et le départ pour la France

Conclusion 351
Sources et bibliographie 355
Table des figures 387

Tome II

Partie II : « Un » enseignement de l'architecture 413
(1965-2024)

Introduction 415

Chapitre I : De l'enseignement d'une *Histoire critique de l'architecture* à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1976) 430

I Un manifeste critique (1965) 430

I.I La critique de la crise de l'expression en architecture comme vecteur pédagique et théorique 430
I.II La proposition d'un cursus pédagogique 436
I.III Regard sur les réponses de jeunes architectes français à « l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres » 441

II L'enseignement de l'Histoire critique (1967) 451

I.I Conférences au Grands Palais 451
I.II L'effacement des frontières : interpénétration et interdisciplinarité 457

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » : les premières recherches théoriques 469

III.I La ville, objet symbolique 469
III.II Au delà des contraintes, l'expression comme besoin fonctionnel de l'homme 472
III.III Phénoménologie et sémiologie : du *Mythe de l'industrie* au *Mythe de la vie* 480

IV « Un » enseignement de l'architecture et « un » diplôme français 487

IV.I Pour une éthique sociale et une architecture « spectacle » : offrir un monde poétique 487
IV.II Ricardo Porro, spectateur et acteur des débuts d'UP3 495
IV.III « Les significations en architecture » 501
IV.IV 1969, année érotique : le centre d'art de Vaduz, projet de diplôme français 509
IV.V Ricardo Porro *versus* Bernard Huet 529

V Tentative strasbourgeoise (1971-1975) : « Portrait de la crise » 535

V.I L'IAUS de Strasbourg (1971-1975) : tentative de mise en place d'un collectif 537
V.II Une réponse à la crise : le modèle de la figure humaine comme vecteur de réhumanisation de l'architecture 545
V.III Une interprétation organique du concept de l'unité de voisinage 567
V.IV Premiers tâtonnements d'une articulation théorie/pratique 581
V.V Un collectif bientôt orphelin

Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille 632

I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne? 633

I.I Le débat post-moderne et son éventuelle incidence sur l'enseignement de Ricardo Porro à Lille (1976-1990) 633
I.II Le retour à l'Histoire et son interprétation dans l'enseignement de Ricardo Porro 647
I.II. I La leçon de l'histoire : un cours d'Histoire et Théorie articulé à la pratique
I.II.II Le voyage à Venise ou comment enseigner l'exceptionnel au mé pris du banal
I.II.III « L'urbanisme de communication » ou le fantôme de l'urbanisme médiéval

I.III Un langage de l'architecture postmoderne? 665
I.III.I Le poids de l'expressionnisme dans les propositions des étudiants
I.III.II Complexité et contradiction?
I.III.III Métaphores postmodernes?
I.III.IV La problématique urbaine

II. « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Porro et une manière d'extrapoler l'enseignement ? 679

II.I Une école, vitrine d'un architecte 681
II. I.I Les projets des étudiants comme éventaire pour une éventuelle participation du maître à un concours
II.I.II La maquette, machine à démontrer ou machine de séduction?
II.I.II.I La maquette, objet plastique
II.I.II.II La maquette, produit d'appel

II.II La participation des étudiants et assistants aux concours hors l'école 695

II.III Les diplômes : un moment de célébration du groupe et du professeur 713

III. Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro, se conformer, s'approprier ou se libérer? 731

III.I Les facteurs influençant la réception de l'enseignement de Ricardo Porro 731
III. I.I La qualité de la transmission : pédagogie, clarté, inspiration
III.I.II Les dispositions des étudiants : motivation, sensibilité, culture préalable
III.I.III L'environnement spatial, institutionnel et relationnel
III.I.III.I Comment monter un atelier fermé dans un plateau ou vert?
III.I.III.II Un choix théorique peu démocratique
III.I.III.III Deux associations manquées : Porro/Louguet, Por ro/Robein
III.I.III.IV la grève fatidique de 1989

III.II Les différentes formes de la réception de l'enseignement de Ricardo Porro 755
III.II.I Compréhension et mémorisation des savoirs
III.II.II Appropriation critique et personnelle
III.II.III Rejet, résistance ou transformation du contenu reçu

III.III Les effets de la réception sur le parcours de l'étudiant 759
III.III.I La construction d'une pensée autonome?
III.III.II L'influence sur la pratique professionnelle
III.III.II.I La filiation enseignante
III.III.II.II La filiation architecturale et formelle

Conclusion générale
Annexe : Un inédit de Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle 801
Source et bibliographie Tome II 925
Table des figures Tome II 953
Table des matières Tome I et Tome II

RICARDO PORRO

Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :

entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

TOME III

Catherine GIULI, Thèse de doctorat en architecture
Sous la direction d'Éric MONIN ,
Université de Lille, EDSHS, ENSAP-LILLE, LACTH
12 décembre 2025



FIG 1 : Première de couverture. Planche-contact sur laquelle on peut voir Ricardo Porro devant la Maison Coilliot de l'architecte Hector Guimard à Lille et l'Unité pédagogique d'architecture de Lille *circa* fin des années 1970. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

Ricardo Porro
Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :

entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

Tome III

Catherine GIULI/Thèse de doctorat
sous la direction d'Éric MONIN
Université de Lille /EDSHS
ENSAP-LILLE/LACTH
12 décembre 2025

Membres du Jury :

Éric MONIN, Directeur de thèse
Jean-Louis VIOLEAU, rapporteur
Nathalie SIMONNOT, rapporteure
Vincent VIVÈS examinateur
Margaux DARRIEUS, examinatrice

Gilles Maury, examinateur

Avec la participation de :

Patrice Goulet
Marivi Ugarte
Heriberto Duverger
Philippe Gresset
Philippe Panerai
Guy Rumé
Oliver Girard
Mario Gastine
Jean-Claude Léonard
Yves Ayrault
Philippe Blanchard
Henri Dreysse
Jean-Vendelin Krummenacker
Gérard Sutter
Amine Kabbaj
Gérard Engrand
Philippe Louguet
Richard Klein
Gilles Maury
Patrice Caël
Jean-Marie Choquelle
Christian Réal
Jean-Pierre Lefevre
Renaud De la Noue
Renée Bacqueville
Patrick Cardon
Patrick Fidelle
Yilmaz Kuymku
Miguel Acosta
Serge Théret
Hervé Dulongcourty
Louis-Marie Dumon
Jacques Davioud
Arnaud De la Chapelle
Michel Leblanc
Jean-Benoît Olsem
Boualem Chelouti
Antonio Pedro De Souza
Franck Van der Henst
Sébastien Gauchet
Véronique Lours

J'adresse mes sincères remerciements à l'ensemble des personnes avec lesquelles je me suis entretenue qu'ils soient anciens étudiants de Ricardo Porro, enseignants, associé ou maître d'ouvrage et en particulier à Patrice Goulet qui a bien voulu porter à ma connaissance les entretiens qu'il a menés de Ricardo Porro entre 1978 et 1984.

Je rends hommage à tous ceux qui sont partis depuis 2018 : Heriberto Duverger, Guy Rumé, Jean-Claude Léonard, Philippe Panerai, Gérard Engrand, Olivier Girard…

Tome III

(Partie III)

Une

« phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine »

Sommaire

Partie III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine »

Introduction : Entretien de Patrice Goulet mené par l'auteure le 15 avril 2021 13

Chapitre I : Entretiens de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet de 1978 à 1984 19

Chapitre II : Entretiens menés par l'auteure (2018-2024) 413

Conclusion : Entretien de Catherine Giuli par Catherine Giuli 581

Avant propos

Patrice Goulet a mené une série de soixante entretiens de Ricardo Porro de 1978 à 1984 qu'il a généreusement portée à la connaissance de l'auteure de cette thèse et qui sont retranscrits ici dans leur intégralité. Ces entretiens témoignent du soutien indéfectible de Goulet envers Ricardo Porro même si le critique d'architecture y fait souvent l'avocat du diable. Né le 14 février 1941 à Reims, Goulet s'inscrit en 1960 dans l'atelier Lods, visite Venise qui le marque puis change d'atelier pour celui de Lamache et est admis à l'ENSBA où il entre en deuxième classe en 1962. Il part l'année suivante aux USA observer l'architecture de Frank Lloyd Wright, rencontre en 1964 André Bloc et poursuit ses études tout en préparant en janvier le numéro 48 « Italie » de la revue Aujourd'hui qui paraitra en 1965 et en avril de la même année le numéro 49 sur l'architecte Dominique Zimbacca. Il organise l'exposition « Exploration du futur » à la Saline d'Arc et Senans en juillet. Après cela, il participe à un numéro 5 sur la Grande-Bretagne et au numéro 1 sur Le Corbusier, au numéro 52 en février 1966 sur l'Espagne et en novembre au numéro 54 France 1 qui comprend un article sur Ricardo Porro[679] arrivé depuis peu à Paris de Cuba.

En 1978, Patrice Goulet obtient son diplôme d'architecte qui porte sur une étude de l'architecture de Frank Lloyd Wright[680]. Ricardo Porro fait partie des membres du jury composé également de Roland Castro, Henri Gaudin, Michel Vernes et Dominique Zimbacca. Goulet mène une première série de vingt-cinq entretiens de Ricardo Porro du 2 décembre 1978 au 31 mars 1979. Ceux-ci renseignent sur la façon dont l'architecte racontait d'une part « son » Histoire de l'Architecture en s'appuyant sur un corpus architectural prédéterminé auquel il applique sa théorie des Cinq aspects du contenu interprétée depuis le schéma iconologique panovskien, méthode utilisée en cours d'Initiation à l'Architecture et d'Histoire de l'Architecture. Ce corpus architectural s'étend de l'architecture de Frank Lloyd Wright, en passant par celle de Ledoux, celle de Michel-Ange, par l'architecture de Sainte-Sophie d'Istanbul, par l'urbanisme de Venise, par l'Acropole, les temples d'Edfou, la *Cappella Pazzi*, le Panthéon d'Hadrien, les cathédrales d'Autun, celle de Strasbourg et enfin par Saint Andrea du Bernin. D'autre part, ces entretiens renseignent sur la participation de Ricardo Porro à deux commandes, celle du Centre d'Art de Vaduz et celle d'une villa à Metz ainsi qu'à plusieurs concours, celui d'une Maison des Jeunes à Vaduz, d'une Maison pour tous à Montpellier et enfin celui d'une école à Marne-La-Vallée. Ils sont également l'occasion pour Ricardo Porro de s'exprimer sur la couleur et la lumière et à l'origine

679 Voir Tome II.

680 Patrice Goulet, *Réflexions sur l'architecture de Frank Lloyd Wright* sous la direction de M. Vernes. UP6 Paris La Villette, 1978. Basé sur une connaissance approfondie de l'oeuvre de l'architecte américain Frank Lloyd Wright, ce travail s'attache à mettre en lumière les caractères fondamentaux d'une oeuvre qui est peut-être une réponse particulièrement lucide aux interrogations que Victor Hugo et Viollet le Duc se posaient sur l'avenir de l'architecture.

d'un article publié dans le n°171 d' Architecture Intérieure Créé en mai 1979[681] dont le titre est « La couleur et l'architecture ».

En 1981, Patrice Goulet mène une autre série de dix-neuf entretiens qui concernent « L'École de Lille », l'école dans l'École qu'a formée Porro à Lille et dont l'atelier pouvait être considéré à cette époque comme l'un des plus importants. Ces entretiens mènent à la parution d'un article dans *AIC*[682] et à la préparation du catalogue d'exposition de la deuxième exposition d'architecture de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'esprit du temps* qui a lieu au Palais des Études à l'École des Beaux-Arts, catalogue qui comprend les travaux des élèves de Ricardo Porro[683].

En 1982, Patrice Goulet rejoint *L'Architecture d'aujourd'hui* – Il y restera jusqu'en 1986 – et mène une autre série de onze entretiens sur la vision du romantisme chez l'architecte. Ces entretiens mènent à une publication dans *L' Architecture d'Aujourd'hui*[684].

En 1984, il enregistre trois entretiens qui concerne la ville de Venise et ses leçons d'urbanisme[685].

En 1990, il est membre du jury du concours organisé par la *Sodedat* pour le collège Fabien à Bobigny, concours dont Ricardo Porro et son associé Renaud De La Noue sont lauréats. La même année a lieu l'inauguration de l'exposition *Ricardo Porro* à l'Institut français d'Architecture rue de Tournon, mise en scène par François Seigneur, en même temps que l'exposition 40 architectes/ moins de 40 ans parmi lesquels on retrouve certains étudiants de Ricardo Porro. L'exposition est remontée à Albi en 1992 puis à Caracas. En Juillet 1993 paraissent deux ouvrages *Oeuvres*[686] et *Les cinq aspects du contenu*[687] de la collection partition de l'Institut français d'Architecture.

Les publications de Patrice Goulet ne sont que des synthèses et ne reflètent qu'en partie le contenu très riche de ces entretiens. Les retranscriptions complètes de l'auteure apportent un éclairage considérable à cette thèse notamment quant à l'interprétation phénoménologique de la conscience architecturale et urbaine développée par Ricardo Porro que cela soit en cours magistral d'Histoire critique ou en atelier, dans lequel elle devient une condition *sinequanone* à la conception de projets.

Quarante années plus tard, l'auteure s'entretient avec les acteurs de cette période qu'ils soient anciens étudiants, enseignants, assistant, associé et maître d'ouvrage afin de mieux comprendre la portée de l'enseignement de cet architecte hors du commun et le contexte dans lequel il s'est inscrit.

---

681 Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Couleur et architecture », Revue *AIC*, mai 1979, pp. 64-68.

682 Patrice Goulet, « L'école de Lille », *AIC* 183, pp. 38-48.

683 Voir Tome II.

684 Patrice Goulet, Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », *L' Architecture d'Aujourd'hui,* décembre 1982.

685 Patrice Goulet, Ricardo Porro, « Les leçons de Venise », *L'Architecture d'Aujourd'hui* 234, pp. 36-39.

686 Ricardo Porro, Patrice Goulet, *Oeuvres*, Collection Partitions, IFA, 1993.

687 Ricardo Porro, *Les cinq aspects du contenu ,* Collection Partitions, IFA, 1993.

Introduction : entretien mené par l'auteure de Patrice Goulet le 15 avril 2021.

Patrice Goulet est architecte et critique de l'architecture. L'entretien traite de thèmes fondamentaux : aspects personnels de la vie de l'interlocuteur à la fin des années 1960 et durant les années 1970, contexte autour duquel il côtoie Ricardo Porro et devient son ami, notamment la fréquentation de l'architecte Claude Parent qui lui permet de rencontrer André Bloc, considérations sur les entretiens qu'il a menés et les articles qu'il a publiés sur l'architecture et l'enseignement de Ricardo Porro, sur Wright, sur l'architecture italienne, sur la sémiologie. Il est le seul critique à avoir abordé dans deux articles la question de l'enseignement de Ricardo Porro à ce jour, à partir d'entretiens donnés entre 1978 et 1984. Patrice Goulet passe son diplôme en 1978 dont le titre est *Réflexions sur l'architecture de Frank Lloyd Wright.* Son directeur de recherche est Michel Vernes (qui a eu comme professeurs Michel de Certeau et Roland Barthes) et qui est le co-fondateur d'UP6 avec Roland Castro. Vernes a notamment formé Odile Decq et François Chaslin. Ricardo Porro est membre de son jury de diplôme ainsi que Roland Castro, Henri Gaudin, et Dominique Zimbacca. Patrice Goulet est à l'origine de la rétrospective de Ricardo Porro à l'IFA en 1990 et de la publication des deux ouvrages *Les cinq aspects du contenu* et *Oeuvres.*

Catherine Giuli : Parlez moi de vos études d'architecture….

Patrice Goulet : Je me suis inscrit aux Beaux Arts en 1960 dans l'Atelier Lods. J'étais très emballé par l'architecture italienne, par Venise. J'ai été ensuite admis chez Lamache. J'ai fait des études d'architecture à cause de Claude Parent que j'ai connu quand j'avais 12 ans à La Baule. Je le voyais pendant les vacances. C'était un adulte qui nous traitait comme des grands. Il était très amusant et très original. Il a commencé à travailler pour mon père qui ne savait pas qu'il voyait ma soeur. Mes premières années avec Claude, c'était comme mon beau-frère… Il me parlait de ce qu'il faisait. Ma soeur était très impliquée. C'était l'époque de la Maison Mauriange à Meudon… Bref, il me disait: « l'archi, c'est formidable! »… il m'a emmené chez Lods… mais j'ai changé par la suite parce que j'ai du dessiner des colonnes grecques. J'étais décalé. Je suis allé chez Lamache. Puis j'ai rencontré le peintre Manuel Duque qui était génial et comme un deuxième père pour moi. Claude Parent et Manuel Duque, c'étaient des romantiques…Je suis allé avec lui à Venise. Quand je suis revenu en France, j'ai dit à Claude: « les français sont nuls! ». Les banlieues italiennes étaient 100 fois mieux. J'ai vu le magasin Olivetti de Scarpa. À partir de ça, je me suis intéressé à Wright. Puis Parent m'a emmené chez Bloc. J'étais comme Robespierre. AA disait du mal des italiens. Bloc m'a écouté. J'avais vingt ans. Il m'a alors demandé d'écrire un article et je suis donc retourné en Italie. J'ai emmené Manuel Duque voir les architectures. Bloc m'a alors demandé de m'occuper du numéro entier. J'ai vu trente architectures, Pierre Lacombe s'est occupé de la peinture. De là est sorti le premier numéro de la Revue *Aujourd'hui.* C'était la danseuse de Bloc. La rédaction occupait deux étages de sa maison. Il y avait un petit bureau pour Pierre Lacombe qui s'occupait de la Revue sous la direction de Bloc. J'ai réuni toute la doc et là Parent m'a dit d'aller voir chez *Architecture d'Aujourd'hui.* J'ai laissé mes études de côté. J'y faisais le poisson pilote. J'ai connu l'architecte basque Fullaondo qui a publié plein de choses sur Parent dans sa Revue *Forma nueva.* Avec Parent et Virilio, on est allés en Allemagne voir Scharoun…

Catherine Giuli : Quand avez vous rencontré Ricardo Porro et à quelle occasion?

Patrice Goulet : On est devenu tout de suite amis mais je n'ai pas eu l'occasion de beaucoup travailler avec lui… Je crois que c'était en 1966, par l'intermédiaire d'André Bloc. Il voyait beaucoup Marc Emery, ils étaient copains. Porro était dans mon jury de diplôme à UP6. En 1975/1976, Porro y enseignait avec Roland Castro. Il donnait son cours d'Histoire de l'Architecture. Castro était enthousiaste d'Haussmann. C'était l'époque de Jean-Claude Thoret, directeur d'UP6. Nous étions dans les locaux de l'école des Beaux-Arts. Je suis revenu à l'école à cause de Michel Vernes. Mon diplôme était un diplôme littéraire, une thèse sur Wright. Le meilleur bouquin que je connaisse sur Wright, c'est celui de Norris Kelly Smith qui a été publié en 1966. C'est sans doute cela aussi qui nous a rapprochés mais c'est également le cinéma, nous étions amis de Serge Roullet, grand cinéaste de la Nouvelle Vague, il avait tourné deux longs métrages, *Le Mur* d'après Jean-Paul Sartre et Benito Cereno d'après Hermann Melville. Il a été l'un des assistants de Robert Bresson. Il était très copain avec Ricardo. On réveillonnait ensemble, chez moi, chez Ricardo. Et Pierre Klossowsky également…. Il était très ami avec Franck Hammoutène,(compte à son actif une série de réalisations prestigieuses, le mobilier du siège de la Caisse des dépôts et consignations, l'aménagement du toit de la Grande Arche, la transformation du Palais de Tokyo, l'aménagement du restaurant du théâtre des Champs-Elysées) et Kinya Maruyama (architecte, enseignant fondateur de la Team Zoo).

Catherine Giuli : Savez-vous si Ricardo a travaillé chez Claude Parent?

Patrice Goulet : Je ne sais pas, je sais qu'ils étaient proches et que Claude l'a aidé, lorsqu'il est arrivé en France, il était allé voir ses écoles d'art avec André Bloc à Cuba. Claude les avaient en admiration…. En 1966, j'ai demandé à Ricardo d'écrire un article dans la Revue *Aujourd'hui ,* France, n°1.

Catherine Giuli : Pourquoi avoir choisi d'écrire des articles sur l'enseignement de Ricardo Porro?

Patrice Goulet : Ce qui est très compliqué pour moi c'est que je suis avec une bibliothèque comme ça avec des architectes rangés côte à côte et qui ont en fait rien à voir et comme à chaque fois je rentre dans leur monde, leur monde est toujours complètement différent de celui d'à côté et il n'y a pratiquement aucun moyen de les relier l'un à l'autre et la plupart du temps, je les aime tous autant…tout en me rendant compte que ça fait une espèce de chaos insensé parce que quand on essaie de les mettre côte à côte, c'est presque insensé…je veux dire un bâtiment de Renaudie à côté de Ricardo Porro, ça marche pas vraiment très bien et à côté de Nouvel, ça marche encore pire…C'est vrai qu'on est dans un monde où on est face à un espèce de chaos insensé, on aimerait que les choses se calment quelque part…C'est vrai que moi, l'architecte avec qui j'ai le plus communiqué s'appelait Jacques Hondelatte, architecte à Bordeaux, qui est mort malheureusement il y a quelques années..J'ai fait l'exposition, j'ai fait un gros bouquin sur lui que j'ai adoré …J'ai adoré faire ce bouquin avec lui où j'ai essayé un truc que j'aimerais bien recommencer …Ce que j'ai jamais pu faire à l'IFA… je voulais faire une exposition qui ne soit que des plans avec les explications de ce qu'il fallait voir, un peu comme Daniel Arasse, parce que Daniel Arasse, ça m'a perturbé beaucoup…Donc j'ai essayé de prendre des plans et dire ce qu'il fallait voir, dire ce que ça disait…quelque part parce que les plans sont comme les musiciens, comme une partition pour un musicien quoi, c'est pareil… Si un architecte voir un plan, il voit déjà le bâtiment dedans… Il le voit… Arasse d'une façon générale par rapport au livre d'art…D'abord on fait un livre qui ne ressemble pas à un livre d'art… C'est comment peut-on créer une empathie qui fait qu'on peut rentrer dans la pensée de quelqu'un…Je suis très admiratif, tous les matins, je ne louperais pour rien au monde Les chemins de la philosophie d'Adèle van Reth que je trouve géniale et j'adore le petit truc pour terminer avec Aurélien…que je trouve vraiment formidable… Elle sait plonger son interlocuteur dans un monde où il se sent bien, donc il dit et parle bien, beaucoup mieux qu'ailleurs et l'auditeur aussi est pris dans ce monde…et le livre aussi, comment fait-on un livre pour être plonger un jour dans un monde et le Arasse, c'est ça que je trouve extraordinaire, c'est que on est tout de suite immergé dans…Quelque part, il nous force à comprendre qu'il faut penser quoi, regarder le tableau en pensant… Cette année, on est vraiment contents parce que mes enfants adoptifs, c'est Lacaton et Vassal que je connais depuis qu'ils sont étudiants, c'étaient des élèves d'Hondelatte…C'est exactement l'inverse…C'est l'architecture à l'état… Ils ont tout ce que j'aime finalement, eux… Vous comparez les logements des gens, eux c'est cent fois mieux chaque fois..Tous les logements qu'ils ont fait sont toujours mieux que tous les autres logements que jamais vous avez vus dans votre vie…C'est incroyable, c'est vraiment inouï…Je veux dire, les grandes qualités en architecture, c'est la générosité quand même quelque part… c'est fondamental donc le fait de toujours en donner plus aux gens et en étant discret, puisqu'ils n'imposent pas une forme, puisqu'ils font une architecture qui est comme des plateaux de théâtre, c'est-à-dire que les gens s'installent dedans…mais comme ils sont à l'aise, ils s'installent agréablement…Quand on voit l'opération de Bordeaux et qu'on voit tous les appartements qu'ils ont fait, enfin ceux-là je n'ai pas été dedans, mais je suis allé dans pratiquement tous les appartements, c'est hallucinant comment les gens sont mieux, sont bien dedans…Par rapport à n'importe quel HLM que vous voyez partout et qu'ils soient faits par un très grand architecte ou par un autre, c'est cent fois mieux, cent fois mieux… Alors, vite passer de l'un à l'autre, c'est quand même très compliqué parce que Ricardo Porro, c'est pas du tout ça…les logements sont pas extraordinaires, c'est pas…Ce qui est extraordinaire, c'est qu'on sent qu'il y a le Saint Esprit quelque part même s'il est alourdi et parasité, des fois c'est qu'une ombre du Saint Esprit mais on sent toujours qu'il y a quelque chose qui est derrière qui n'est pas matérialiste…c'est ça que je trouve… C'est vrai que cet ami peintre qui m'a donc formé, qui a formé mon truc, avait un espèce de système pour comprendre…Pour lui, le monde était divisé en trois, les romantiques, les réalistes et les idéalistes. Ce qu'il disait, c'est qu'on a la chance d'avoir matérialisé devant nous les trois parce qu'on a Mies d'un côté qui est idéaliste, Le Corbusier qui est le réaliste et Wright qui est le romantique…Alors il disait toujours un peu à la manière de Spengler, c'est qu'à un moment donné, on est dans une époque et ceux qui sont positifs aujourd'hui sont les romantiques, c'est surtout pas les réalistes…parce que les réalistes ont tout épuisé le sol, mis la terre à sac, il ne reste plus rien… donc ils sont foutus..Il n'y a que le romantique qui en remettant de l'idée, en remettant de la poésie dans les choses que l'on peut réenchanter le monde… Dès qu'on est persuadé de ça, il y a beaucoup de façons de réenchanter le monde et Porro en a eu une, en a eu une claire…Aujourd'hui, il y a beaucoup de gens qui disent ça, qu'il faut réenchanter le monde…Je pense que c'est assez curieux qu'il n'y ait jamais eu de vrai livre contre Le Corbusier… En fait, c'est comme si il aurait été intouchable…Alors, il y a des gens qui le critiquent politiquement, humainement, etc…mais contre son architecture…Bon, un peu plus, ça commence à venir, je

pense que plus tard, il sera considéré comme le diable, le diable du vingtième siècle, quoi… celui qui a tout détruit quelque part…

Catherine Giuli : Vous êtes persuadé de ça…

Patrice Goulet : Oui, parce que je pense que le…ce qui me gêne un peu, c'est que ça ne fonctionne pas pareil avec la peinture…parce qu'en peinture, faire la table rase, ça a pas le même sens…qu'en architecture quelque part, ça n'a pas les mêmes conséquences…nous dans notre monde et le prendre pas philosophiquement mais pratiquement, c'est-à-dire enlever les.., nettoyer le terrain…Bon, c'est pour ça que j'aime tellement Lacaton et Vassal, c'est que le premier truc sur lequel ils se sont toujours opposés et Hondelatte c'est pareil, c'était ne pas toucher, ne pas détruire…parce que ça c'est vraiment intolérable… Puis, la négation de la rue, enfin bon… Par contre, je trouve que c'est un grand architecte et un grand plasticien, là de ce côté là, je pense que c'est…On a fait avec Claude Parent un numéro sur Le Corbusier[688] là…j'ai passé presqu'un an à fouiller les archives, à regarder tout…et alors notre truc c'était de dire, c'est génial…Ce qui est terrible avec Le Corbusier, c'est que à un moment donné, je ne sais pas pour quelle raison, il a changé de bord parce que jusqu'au plan d'Alger quelque part, il continue à enchanter et puis après, les cités radieuses etc là, ça devient vraiment la terreur, la terreur, la terreur quoi…

Catherine Giuli : Porro n'était pas réellement contre Corbu, contre son urbanisme oui…

Patrice Goulet : C'est ça, moi aussi… moi je ne suis pas contre…enfin si, je suis tout de même…enfin je veux dire…entre l'immeuble-villa qui là, on peut dire qui est un moteur …Lacaton et Lassal font des immeubles-villas quelque part…et puis l'idée radieuse…quand je pense qu'à la cité, ils montrent l'appartement de Marseille…qui est pour moi une abomination…c'est vraiment le truc le plus abominable qui soit… C'est une cellule…enfin, c'est une perversion….c'est une perversion complète…

Catherine Giuli : J'ai dormi une semaine au Couvent de la Tourette cet été…

Patrice Goulet : Je devais y dormir et je me suis enfui…. C'est monstrueux…monstrueux, monstrueux…Moi, mon Dieu, c'est Wright!

Catherine Giuli : Oui!

Patrice Goulet : Parce que chez Wright, et j'en ai souvent parlé avec Ricardo…moi je suis encore plus wrightien qu'il ne pouvait l'être…parce que je pense que ce qui est extraordinaire avec Wright, c'est qu'il a une perception très précise de tout ce qu'il fait donc dans ma thèse là, ce qui m'avait beaucoup amusé, c'est que on peut prendre Wright que sur les méthodes de construction, comment il construit, qu'est-ce que ça veut dire la construction… et ce qui m'a toujours surpris justement, c'est pour ça qu'Arasse me plait tellement, c'est qu'il y a des phénomènes qui sont très clairs chez Wright et que personne ne voit, personne n'en a jamais parlé parce que personne n'a jamais expliqué que les maisons de Los Angeles là, la Ennis etc, en fait ce qu'ont des espèces de… ce sont une architecture de la métamorphose…c'est-à-dire qu'elles n'ont plus de squelette, vous voyez c'est un truc tissé et quand on les voit, moi j'ai passé beaucoup de temps là bas, les images sont très claires, il y a une image de ruines qui se télescope avec une image de source… Les deux images sont l'une dans l'autre comme ça…complètement imbriquées…et chez lui, c'est tout de même incroyable parce que le coup d'après, les projets d'après, c'est ce qu'il va faire à Ocadillo en Arizona, et c'est comme des papillons…donc il a exactement l'image d'un cocon, il est en train de faire des cocons, dans lesquels va sortir un papillon…ça, c'est pour ça…ça, c'est du contenu à la Porro, enfin comme on peut dire mais son contenu est lié à lui, il est lié à son époque, c'est pas aussi philosophique que Ricardo, c'est pas la même chose…C'est plus intériorisé et tout est comme ça…Je veux dire, le truc que je disais aussi…je l'ai jamais retrouvé, c'est pour ça que faudrait que j'écrive mon bouquin avant que quelqu'un y pense après, il y a une chose d'extraordinaire, c'est que vous prenez tous les textes qui décrivent la grande salle de la *Johnson Wax,* celle aux nénuphars comme on dit…tout le monde décrit les nénuphars, la lumière qui est un peu spéciale, bon ça va…donc on pense que peut être qu'il y a quelque chose…puis en même temps, il construit la maison sur la cascade dont on dit qu'on a l'impression qu'elle flotte sur la cascade…À aucun moment, les gens ne se sont demandés pourquoi il y avait une métaphore aussi forte avec l'eau. C'est tout de même l'eau, la cascade, elle, flotte et dans la salle de la *Johnson Wax* on est dans un aquarium, enfin quelque part…pour moi c'est clair…c'est Wright depuis longtemps… Il sait que l'espace c'est une matière qui est comme

[688] Patrice Goulet et Claude Parent « Le Corbusier », *Aujourd'hui* n°, p.

l'eau et que, pour que les poissons soient bien, il faut que cela soit fluide. Donc avant il fait des pièces carrées, après, jamais plus il ne fermera les pièces…. jamais plus…ce sera même plus des boîtes dans les boîtes… ce sera des boîtes qui se glissent dans une autre boîte…et donc c'est cela que je veux dire d'Arasse… c'est ce genre de trucs qui sont ….et avec Wright, vous pouvez prendre toutes les maisons, toutes elles ont un discours comme celui-là…toujours quelque part…Constructivement, vous pouvez prendre par exemple, je ne sais si tout de même, les gens doivent tout de même le raconter…mais le premier truc qu'il fait quand il commence les maisons de la Prairie, c'est qu'il enlève les entrées. Et ça, c'est quand même un truc, c'est drôle mais je ne crois pas que je l'ai jamais lu…parce que c'est tout de même inouï, c'est la base de la construction, mettre une entrée dans une charpente, donc casser l'entrée, c'est quelque chose d'invraisemblable quelque part…or, c'est le premier truc qu'il fait parce que, comme il pousse l'entrée, il est obligé de tenir la poussée des deux poids, donc il reporte les poussées de l'une à l'autre, donc il fait, il enchaine, donc il commence à enchainer les forces…bon, c'est ça que je trouve, et j'aimerais bien pouvoir réanalyser toute l'architecture comme cela…j'ai un copain que je vois malheureusement trop rarement qui s'appelle Odilon Cabat et qui est sémiologue, qui a donc travaillé avec Barthes…il passe sa vie en faisant des analyses sémiologiques pour des grandes marques, des magasins, des trucs comme cela…les marques de chocolat ou les trucs comme ça…et je me suis toujours dit que dans les études d'architecture ils manquaient quelque chose justement sue cette histoire de contenus qui est que…je dis ça, je ne sais pas, ce sont des anecdotes hein, mais…quand je suis entré à l'IFA, la première exposition…

Catherine Giuli : en quelle année entrez-vous à l'IFA?

Patrice Goulet : je sais pas, c'est toujours mes problèmes de mémoire, faut que je vérifie…c'est l'élection de Mitterrand… c'est 1981, parce que 1981, non, c'est au moment du concours de la grande bibliothèque, 1981, j'ai du passer à l'*Architecture d'Aujourd'hui*, donc c'est 1989. Je m'occupais pas de l'exposition mais je devais faire le catalogue…je voulais lancer une nouvelle collection qui s'appelle *Partitions* pour l'IFA et donc j'ai eu accès au projet avant qu'il ne soit jugé…parce qu'ils étaient entassés dans les salles que l'IFA avait rue Tolbiac. J' ai rencontré Odilon dans la rue et je l'ai emmené avec moi, j'aurais pas du mais bon, on s'est baladé dans les projets, je suis rentré dans cette salle, à l'époque, les gens étaient très, entre Gaudin, il y avait Koolhaas, enfin il y avait des bruits dans le jury qui étaient un peu comme ça, et lui, on est ressortis et je lui dis, mais tu as vu, qu'est-ce que tu en penses? et il me dit: « Perrault va gagner » …alors je lui dis, « mais pourquoi, t'es fou »…et je lui dis « pourquoi il gagnerait, il est jeune, il est trop jeune , ils vont pas lui donner cela, le projet est trop radical, etc, c'est un bon projet mais » …. « si, si c'est sur, il me dit « , alors après quand il a gagné, je lui ai demandé, mais pourquoi et il m'a dit…écoute donc…dans ce site là incarnait les orientations, enfin les signes solaires de l'est, etc, forcément ça va convaincre les gens.. et j'ai pensé, mais enfin, tout de même, personne ne lui a demandé de faire des études, lorsqu'on regarde un bâtiment qu'est ce qu'on lit… et quand on m'a demandé après quelques années plus tard de faire un truc sur les entrées de villes et les supermarchés, etc, je lui ai demandé de venir travailler avec moi et donc j'ai fait une exposition qui a été un scandale, Cohen était fou de rage, tout le monde était fou de rage, et donc elle a pas eu de succès, le bouquin n'est jamais sorti…

Catherine Giuli : pourquoi?

Patrice Goulet : ça s'appelait « l'Autre ville » l'exposition à l'IFA…non ils ont été furieux, etc…parce j'avais un discours épouvantable par rapport à ça…je travaillais pour une femme qui travaillait au…ce qui était les plans construction à l'époque qui était Geneviève Duboitelle qui était une femme géniale, qui doit être à la retraite maintenant, elle était extraordinaire …C'est elle que j'avais comme chef de projet quelque part… qui dirigeait le…c'était pour elle que je faisais l'exposition. Et elle elle m'avait emmené dans deux trois endroits…et donc c'était sur les supermarchés quoi…

Catherine Giuli : et Cohen était furax…

Patrice Goulet : il était plus à l'IFA, il s'occupait de la préfiguration de Chaillot… ils m'ont tous engueulé et il est intervenu pour empêcher que le bouquin sorte, enfin qu'on ne fasse pas le bouquin. Donc le bouquin, je l'ai jamais fait… Quand il a fallu travailler dessus, j'ai emmené Odilon, j'ai pris une zone de banlieue comme ça, je crois qu'on a été à Beauvais, pas trop loin et puis on est arrivée là…on a regardé puis on a dit que c'était tragique, c'est vrai que tous ces trucs dans tous les sens. Quand on est rentré, j'ai posé des questions à Odilon et il a commencé à nous sortir, pas une lecture de ça, mais une lecture de ce qu'a été le commerce. Il a commencé par nous montrer qu'Auchan c'était catholique et carrefour protestant. Enfin des choses comme ça après que tous les trucs du commerce se positionnaient par rapport à un schéma qui s'appelait le schéma tropique qui était avant après, la forme et le fond…et chacun occupait…Auchan s'occupait de la forme, Carrefour c'était le fond, y avait quatre firmes comme cela et il a commencé à nous raconter des histoires comme ça qui étaient… on en croyait

pas nos yeux. Il disait: « ben open le sait » par exemple Evian qui est positionné sur l'origine, dès qu'ils font une publicité qui ne montre pas cela, cela ne marche plus. Ils ont des pertes de ventes immédiatement…et alors, on lui dit: « mais comment vous faites pour savoir » et là il dit « c'est simple, on réunit des groupes de femmes dans plusieurs endroits de France, une dizaine et on leur donne les cinquante mêmes revues et on leur demande de faire un collage de l'image de Carrefour et de l'image d'Auchan. Et il m'a montré et on les a exposés, c'est incroyable…tous les Carrefour sont bleus, tous les Auchan sont rouges. Carrefour c'était toujours un peu science fiction et Auchan toujours un peu l'origine, les paradis, les trucs comme ça…on a dit mais c'est pas vrai…Donc on s'est dit qu'il y a quelque chose même s'ils ne mettent pas de contenu, il est tout de même là quelque part, ils le mettent sans le comprendre donc c'est tragique quoi quelque part…Donc c'est vrai que tous les gratte-ciels c'est de l'accumulation d'argent, toutes les petites fenêtres là…enfin je me suis dit ça serait tout de même génial de faire travailler quelqu'un sur…pourquoi il n'y a pas de sémiologue dans les écoles d'architecture? j'en ai jamais vu…parce qu'il y a des professeurs qui ont été travailler avec Barthes…

Catherine Giuli : Bien Treiber justement….qui a écrit sur Wright….dont Barthes était le directeur de thèse…

Patrice Goulet : Oui, tout à fait….là y a un truc…le bouquin aurait été très drôle parce que moi, j'avais joué, pour embêter Cohen justement, je l'avais dans la tête, que quelque part, il y avait dans certaines zones en Province, il y avait des quartiers où il y avait des magasins tout rouges, des magasins tout bleus…il y avait ceux qui étaient très bande dessinée…les magasins de chaussures qui s'appelaient Besson, où il y avait des grosses chaussures sur les façades…en faisant un collage de ces magasins là, je me disais finalement, c'est la ville dont rêvaient les futuristes et les soviétiques du début du siècle…qui rêvaient de ça, finalement. Odilon allait plus loin, parce qu'il disait que dans le But, c'était le magasin où les français vivaient la révolution. Donc ils étaient Bleu, Blanc, Rouge avec des échafauds pour rentrer dedans, etc…et on y trouvait les meubles qu'on avait piqué dans les châteaux… les vieux meubles…

Catherine Giuli : quand vous me parlez de contenu, c'est exactement ce dont parlait Ricardo…

Patrice Goulet : oui, c'est ça…j'ai appris aussi beaucoup pour lui à ce moment-là…ce sont des histoires annexes…

Catherine Giuli : : au niveau des articles sur Ricardo, il y a celui sur l'école de Lille, celui sur Venise…

Patrice Goulet : et j'ai fait beaucoup sur les projets, dans *Créé* j'ai fait un article sur la maison au Janus, un sur l'école Gonzalo, l'enfant qui éclate, je crois que j'ai fait un truc sur Cergy-Pontoise, sur les logements…tout ce qui est dans *Architecture d'Aujourd'hui*, c'est moi, tout le temps…Emery a du en faire au début tout de même quelque part parce que … on faisait en même temps… Marc l'aimait beaucoup mais je suis pas sûr qu'il ait fait beaucoup d'articles sur lui…il doit y en avoir un ou deux… par contre, s'il y a des publications sur le projet des Halles, ça c'est lui, c'est pas moi… j'ai beaucoup fait pour lui quelque part … il me semble qu'il y a un truc dans *AMC*, y a un truc sur Cergy… il n'y a pas une bibliographie dans le petit bouquin? Odile Fillion peut être il faudrait que, vous voyez qui c'est, parce qu'elle l'aimait beaucoup, elle a écrit des trucs sur le Moniteur sur lui, elle a été la rédactrice du *Moniteur* longtemps….en 1990, il y a un truc sur le collège…. elle était dans le voyage aux USA, elle a filmé les discussions qu'on avait avec Ricardo, je ne sais pas si elle a encore les films…faut que je pense à vous donner son numéro de téléphone… je vais vous donner les entretiens également… je les ai numérisés il n'y a pas longtemps…

Catherine Giuli : merci…il y a même quelque chose sur Strasbourg dedans…

Patrice Goulet : là où il avait un peu une dent, c'était contre Gaetano Pesce… Il l'avait introduit à Strasbourg… en fait, c'est vrai que Gaetano a beaucoup profité de Ricardo… C'est tout de même très influencé…

Catherine Giuli : j'ai également eu André Mrojwiek…

Patrice Goulet : ah oui…. il doit être très âgé lui alors… comme il a fait des concours avant de venir en France, c'est assez curieux, donc il le connaissait d'avant je suppose…

Catherine Giuli : oui, ils ont participé au concours du monument de la Baie des Cochons à Cuba…

Patrice Goulet : ah, donc il l'a connu comme ça… je vais chercher des boîtes… je vais chez Lacaton et Vassal Dimanche, ils ont une machine à scanner…c'est plus facile…. et ça, c'est le manuscrit des *Cinq Aspects du Contenu*…. et ces amis allemands alors, il a plein d'amis allemands…lui….

Catherine Giuli : oui, mais personne ne m'en parle…

Patrice Goulet : Ceux qui ont publié *Ricardo Porro, Arkitect*…je sais qu'il avait des amis allemands chez qui il allait…

Catherine Giuli : Parlez moi du contexte des articles…

Patrice Goulet : J'étais venu à Lille, on était parti de l'école et on était allé à Bruxelles voir Kroll…le truc qu'on avait sur l'école de Lille, dans *Architecture Aujourd'hui*, c'était lié à une exposition qui se faisait à Créteil, j'avais emmené notre photographe chéri à Marc Emery et moi qui s'appelle Gaston, je l'avais convaincu de venir … Gaston c'est son nom de photographe…il s'appelle Gaston Bergeret… donc on avait fait les reportages de toutes les maquettes, c'est…c'est moi qui les ai les photos je pense…si vous en voulez, vous n'avez qu'à me dire lesquelles vous voulez, je les retrouverai… des retours en arrière, c'est bien…on découvre des trucs comme ça… ça fait longtemps que je les ai pas ouvertes…c'est génial….il faut que je scanne absolument…

Catherine Giuli : ce sont des projets d'élèves?

Patrice Goulet : oui, c'est son atelier, son appartement… on avait fait les photos dans son appartement… la maison du Janus….

Catherine Giuli : cette maquette, ce sont les élèves?

Patrice Goulet : c'est les projets de Barcelone…

Catherine Giuli : oui, donc le projet de Miguel Acosta… un étudiant vénézuélien qui avait travaillé là dessus… il n'avait plus rien de son projet…

Patrice Goulet : je les ai sauvés quand ils ont vidé l'*Architecture d'Aujourd'hui* …. ça leur appartient en fait… c'est aux étudiants…c'était Serge Theret… il y a des trucs de Choquelle là, c'est les projets de Choquelle…

Catherine Giuli : oui, c'est son diplôme… sur les Halles…

Patrice Goulet : il y a d'autres choses, ces immeubles, c'est pas mal hein… incroyable ce projet autour de la Sagrada familia…inouï… je ne sais pas ce que sont devenues les maquettes…

Catherine Giuli : il y a également les plans d'une maison qu'il vous envoie… un courrier…

Patrice Goulet : oui mais je n'ai rien publié là dessus…

Catherine Giuli : là c'est une exposition…à Albi, c'était Chiani qui s'en était occupé, elle avait eu du succès, on voit l'atmosphère c'est tout, c'était une grosse exposition, c'était la même expo qu'à l'IFA, elle avait été remontée…

Patrice Goulet : Les projets de l'école de Lille ont été exposés à Créteil, je pense que c'est moi qui ai les négatifs, y en a 200, chaque projet sur toutes les faces, je ne sais pas où ils sont….je vous les enverrai, ils sont cachés quelque part…on a eu quelques soirées amusantes parce comme je sais qu'il aimait bien rencontrer des gens qui étaient pas trop loin de lui, j ai rencontré Takamatsu, Hondelatte m'avait fait venir pour l'aider à faire un bouquin sur lui et j'avais séduit le patron du Moniteur et il lui avait fait une expo à la librairie du Moniteur et on avait fait un diner chez Porro, dans l'atelier, c'était très drôle… et il savait pas où se mettre et il était très impressionné… parce que c'est impressionnant, les sculptures là, on peut les voir comme affreuses ou monstrueuses, c'est monstrueux quand même quelque part…c'est angoissant, les boites où on voit les morceaux de corps… j'ai des photos pendant les repas avec lui, c'est lui qui faisait la cuisine, des trucs invraisemblables, quand il était là avec ses couteaux, on avait l'impression qu'il allait nous découper…quel dommage qu'il soit mort, on a passé des moments extraordinaires… je pense que c'est moi qui ait les négatifs, il y en a deux cent, il faut que je les retrouve… qu'est-ce qu'il y a d'autre à raconter sur lui?

Catherine Giuli : vous avez fait tout Wright?

Patrice Goulet : non, que la Californie…c'est à dire, c'était organisé par la SODEDAT

Chapitre 1 : Entretiens de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet de 1978 à 1984

Entretien n°1 / 2 Décembre 1978/ 45 mn.

Patrice Goulet et Ricardo Porro dialoguent au sujet des oeuvres de Frank Lloyd Wright. Ricardo Porro vient de participer à son jury de diplôme aux côtés de Roland Castro, d'Henri Gaudin, de Michel Vernes et de Dominique Zimbacca. Ce diplôme porte sur l'architecte américain. Alors que Porro évoque une continuité symbolique et spirituelle chez Wright lors de cet entretien, Goulet, lui, insiste davantage sur les points de rupture formels. Est évoquée également l'importance que Ricardo Porro accorde aux architectes Gaudi et Steiner.
La discussion porte ensuite sur une question cruciale : quelle est l'utilité d'une architecture chargée de significations? Elle se poursuit sur le projet d'écriture d'un ouvrage concernant la vision de l'architecture de Ricardo Porro ainsi qu'un éventuel ouvrage général portant sur l'Histoire de l'architecture.

Ricardo Porro : L'interprétation de Zévi, ce n'est plus possible. Le problème de l'organicisme de Wright, c'est une chose qui ne va pas. On ne peut plus interpréter Wright de cette façon.

Patrice Goulet : Oui. Est-ce que tu ne penses pas qu'on peut tout de même avoir plusieurs lectures de Wright. L'Histoire de l'art ne m'importe pas. Je l'ai donné parce que je pense qu'on peut donner pas mal d'images, qu'on peut projeter pas mal d'images. Le petit livre de Robert C .Twombly[689]? , je pourrai te le prêter, me parait une interprétation plus intéressante en tout cas, il essaie de piger ce qu'il y a dans Wright, c'est pour cela que j'ai cité ce livre là. Je pense qu'il a touché quelque chose tout de même, l'analogie, le fait que Wright ait l'image de l'art plutôt que l'être humain. Je crois que là tout de même il a touché quelque chose.

Ricardo Porro: Je comprends tout à fait. Tu vois, il y a certaines images que j'aurais pu superposer sur cette maison (Maison et atelier de Frank Lloyd Wright). L'une, c'est la montagne primordiale. Chez Wright, tu ne peux pas détacher la notion de paysage. Et le paysage, au fond, c'est la montagne. C'est le monticule. Non? Et la grotte à l'intérieur, avec le feu qui est un antre, qui est l'essence même de Wright. Bon. La notion d'émanation du principe. Deux, une émanation spirituelle. Trois, la notion de fuite. C'est l'époque où Wright devient beaucoup plus indirectement du fait du mouvement européen un peu plus fonctionnaliste. Une influence très digérée mais il est influencé. Il y a l'image d'avion aussi. Ces ailes vers le devant avec la pyramide…Dans la Maison sur la Cascade, il y a aussi une image d'avion.

Patrice Goulet : oui, je suis d'accord… Moi ce qui me paraissait important, c'était cette histoire d'espace, enfin… où l'espace est rendu sensible. C'est cela qui me parait important et qu'on a finalement jamais dit sur ces bâtiments-là. L'avion, si tu veux, dans la mesure où ça flotte, où l'air a une consistance. L'avion prend appui sur l'air donc ça existe. C'est une réalité. Effectivement dans la cascade, quand on arrive, c'est tout de même très présent que l'espace est là, que c'est une matière. Moi je l'ai ressenti très profondément mais plus encore dans la Johnson, où vraiment le côté aquatique de Johnson, c'est tout de même une réalité.

Ricardo Porro : C'est quelque chose qui me frappe. En ce moment, les images que je superpose à la Johnson, c'est d'abord l'image de forêt.

Patrice Goulet : Oui, ça c'est la première, ça c'est sûr…

Ricardo Porro : il n'y a pas une autre image que tu puisses superposer que celle de forêt, l'image du centre du monde.
Patrice Goulet : Ce n'est pas plutôt l'image de caverne?

Ricardo Porro : non, pas tellement la caverne, la forêt primordiale, si tu veux. Cet espèce de paradis. Quand tu commences à passer de la tour, que tu entres sous la tour et que tu commences à marcher vers le hall d'entrée, j'ai jamais vu une chose pareille…non? Dans le rectangle, il y a la notion de l'axe du monde et le principe de l'émanation à partir de là.

---

[689] Robert C. Twombly, *Frank Lloyd Wright : an interpretive biography,* , New York : Harper Colophon books, 1974.

Patrice Goulet : à quel endroit?

Ricardo Porro: la tour…il y a une chose très curieuse parce qu'à l'intérieur, tu as des espaces qui donnent la sensation de la croix et des autres où l'émanation va tout à fait en cercle, mais toujours à partir d'un centre. Il y a cette notion d'axialité. Je sens qu'il y a une évolution chez Wright! Je ne sais pas si tu es d'accord avec moi, peut-être non… non, tu n'es pas d'accord…

Patrice Goulet : Je ne sais pas, je crois que c'est le terme que je n'ai pas compris…

Ricardo Porro : Frank Lloyd Wright est un homme extrêmement intéressé par la notion de l'axe du monde[690].

Patrice Goulet : ça, je suis d'accord…

Ricardo Porro : l'axe du monde qui peut devenir aussi l'arbre, c'est-à-dire que l'organicisme de Wright va dans une chose et dans l'autre. Mais ce centre du monde, où il y a l'axe qui réunit le centre du monde au ciel, tu l'as dans la notion de la pyramide.

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Le *ziggurat,* tout cela, qui est une représentation de la montagne primordiale. La chose qui continue et qui reste toujours chez Wright, c'est la notion de cet axe du monde autour duquel il se passe des choses, il y a une notion d'émanation à partir de là. Émanation qui est dans la première période plus classique où il va dans les deux directions, très pure, très nette. Dans les autres périodes aussi, justement dans la tour, il y a une sensation d'abord de deux axes et puis dans l'autre étage, dans le cylindre, la notion que c'est l'émanation d'un rond, une force centrifuge toujours, tu vois, comme s'il y aurait deux jeux de forces centrifuges, un qui part perpendiculairement et l'autre qui part circulairement.

Patrice Goulet : oui, oui, non mais là, je suis d'accord avec toi.

Ricardo Porro : Évidemment, voir Frank Lloyd Wright ou n'importe quel architecte, on ne peut plus les voir de la façon dont on les a vus, des livres de Zévi, des livres de Giedion…Non, il faut le réinterpréter, il faut le lire entre les lignes.

Patrice Goulet : Non, là, je suis d'accord…

Ricardo Porro : Tu es d'accord avec cette interprétation ou non?

Patrice Goulet : Avec ton interprétation? oui, je crois que c'est irréel. On ne peut pas avoir l'idée que Wright n'a pas été préoccupé par ce genre de problèmes. Ce sont des problèmes fondamentaux chez lui. Si tu veux, là où j'ai un point de rupture, où je ne raccroche pas, c'est tout de même qu'une partie de mon travail était justement de montrer que la rupture est très forte entre la première période de Wright et après, que vraiment il s'est passé quelque chose…si, il y a tout de même un grand changement avec les maisons de la Prairie, c'est fondamental… D'ailleurs, on n'a absolument pas la même impression quand on est dedans… elles sont beaucoup plus décidées, volontaires…
Ricardo Porro : Je ne sais pas… Quand même, j'ai la sensation qu'il existe une filière qui va de l'une à l'autre, si claire et si nette…

Patrice Goulet : Bien sûr…

Ricardo Porro : si nette…

Patrice Goulet : Je suis d'accord qu'il y a une filière entre les deux, simplement moi j'ai dit que, après tout, pour essayer de l'expliquer, je me mettais à un point particulier et je me rendais compte que d'un côté ça allait dans un sens et d'un autre, dans l'autre sens. Il y avait quelque chose de différent quand on les mettait en comparaison.

---

690 L'*axis mundi* ou axe du monde est dans la religion ou la mythologie le centre du monde ou la connexion entre le ciel et la terre. Voir Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux,* Paris Gallimard, « Les essais », 1952.

C'est un peu artificiel comme procédé, je suis d'accord, parce qu'on pourrait l'expliquer dans une continuité, l'évolution…

Ricardo Porro : Par exemple, la *Robbie*, elle est tout à fait dans la même continuité que les maisons de la première période.

Patrice Goulet : Moi je trouve qu'il y a une chose fondamentale qui est la symbiose à la nature qui est tout à fait différente. Par exemple, la maison *Haggan*, c'est une maison complètement interpénétrée, la toiture glisse dans une pente vers le sol, elle émerge comme une proue de navire de l'autre côté. C'est un vocabulaire infiniment plus riche et plus varié que la Robbie qui a tout de même une formalité très très forte, mais d'une richesse très homogène.

Ricardo Porro : écoute, je vais te dire une chose assez marquante, attends une minute..

Patrice Goulet : Je pense que l'une des explications, c'est le monumental. C'est évident que les maisons de la Prairie sont plus riches que les autres. Elles sont beaucoup plus ramassées donc elles sont beaucoup plus riches. Il y a une espèce de débauche de travail incroyable. Tout est manipulé, tout est pétri, c'est incroyable.

Ricardo Porro : La *Coonley House*…

Patrice Goulet : Je pense que la séparation est très très forte et qu'on peut pas la nier…

Ricardo Porro : il y a une différence, on ne peut pas la nier non plus…Il y a des espaces orthogonaux dans la première période et tout de suite après, il y a des croisements d'espaces, des directions différentes qui s'entrecroisent..C'est déjà une variation non? sans aucun doute… Wright va beaucoup plus dans ce sens d'évolution, de certains pensifs fondamentaux. La notion de nature *inicial*, essentielle[691], pardon, je dis ça en espagnol, essentielle. Wright joue avec le symbolisme de la nature.

Patrice Goulet : Alors à ce moment-là, qu'est-ce que tu vois comme évolution? Qu'est-ce qu'il s'est passé?

Ricardo Porro : Je vois une évolution plutôt formelle et d'un certain contenu.. c'est-à-dire que le commencement, c'est rigide, pour moi, au point de vue de la pyramide, de la montagne primordiale, l'axe du monde tandis que dans la dernière étape, tu as la spirale qui a une implication autre, toujours autour de cet axe central parce que dans le Guggenheim, ce pilier central, il est là, hein…Des images superposées comme la notion du bateau dans cette petite maison au bord de la mer, de nouveau dans la synagogue, l'image de la montagne de lumière avec d'autres implications parce que c'est le triangle. Mais si tu veux, je vois beaucoup plus de variations dans un sens formel mais certains principes essentiels continuent dans l'une et dans l'autre. Tu as le serpent par exemple dans la maison de (inaudible), le serpent a pour habitude de lever la tête mais en plus le serpent c'est mythique. Frank Lloyd Wright est un homme de mythes!
Patrice Goulet : Je suis d'accord. Si tu veux, je l'ai pas attaqué parce que je me suis que c'était si loin de la…de l'intérêt…Néanmoins, je pense que tout de même…

Ricardo Porro : Wright mérite une étude beaucoup plus approfondie que tout ce qu'on a fait.

Patrice Goulet : Bien sûr. J'ai tout de même ce problème qui est que, pour moi, cette espèce d'ouverture de l'espace, c'est ça qui me paraît quand même tout neuf. Ce dont tu parles là finalement, qu'est-ce qu'il amène? il amène son expression personnelle, une série de symboles qu'on retrouve pratiquement dans énormément d'architectures, bon donc qui sont des thèmes sous-jacents à plein d'architectures…En cela, bon, c'est un architecte parce qu'il fait ça mais il y a d'autres choses qui le différencie complètement de ses autres traitements et que même son expression personnelle…et ça, en particulier, c'est l'ouverture et éclatement des maisons, la formalité des maisons…

Ricardo Porro : il y a des solutions dans son architecture, le dynamisme…

Patrice Goulet : Oui, mais le point qui a attiré mon attention, je pense que c'est tout de même la différence entre le monumental et le non monumental. Je ne parle pas de la taille.

---

691 Le concept d'essence est un concept central de la métaphysique élaboré dans la pensée grecque par Platon et Aristote. Il a notamment été repris avec la phénoménologie de Husserl.

Ricardo Porro : Je ne parle pas de la taille ni de l'échelle, je parle du monument dans le sens faire de tout ce côté mythique, faire des espaces qui sont comme des hommes aux principes fondamentaux de l'être.

Patrice Goulet : Je suis d'accord qu'il y a une permanence, ne serait-ce que par le feu…

Ricardo Porro : Le feu chez Wright!

Patrice Goulet : Ne serait-ce que part ça… Il y a tout de même cette espèce de fluidité, de glissements des espaces, c'est tout de même une chose qui ne ressort pas de ça.

Ricardo Porro : Justement, ce qui est étonnant de Wright, c'est qu'en faisant la chose la plus statique du monde qui est la pyramide, la montagne sacrée devient une vibration, un jeu d'espaces, c'est-à-dire que celle-ci prend une dimension tout à fait vingtième siècle.

Patrice Goulet : oui, dans un espèce de mouvement qui est …

Ricardo Porro : Mais ça ne dit pas que ça continue… La chose qui est étonnante, c'est à quel point, malgré cette espèce de vision[692] atavique, il a une vision très actuelle. Parce qu'au fond, il est très atavique, hein… La notion du feu, du retour à la terre, à la caverne, à la grotte, à tout ça, je te dirais que je ne vois pas tellement un naturalisme roussonien dans son concept mais une mystique autre…une mystique… Par exemple, la notion de Dieu se trouve chez Wright, il n'est pas un athée, hein.

Patrice Goulet : Non mais tu n'es pas d'accord sur l'interprétation de Suit? qui est basée sur l'idée d'un drame personnel intérieur entre lui et l'homme, enfin, je cherche à l'exprimer en deux mots, entre la liberté de la nature et une image très formalisée de la communauté. C'est là qu'il y a un rapport à Rousseau uniquement.

Ricardo Porro : Tu vois, je vois beaucoup plus dans ce domaine là, Frank Lloyd Wright dire un dialogue interrompu homme-nature. Il y a l'action de l'homme et la reprise des contacts avec la nature et essayer de rétablir ce dialogue à travers l'architecture. Rétablir un dialogue entre l'homme et le sol…

Patrice Goulet : Oui, entre l'homme et les éléments…

Ricardo Porro : L'homme et le sol… la terre. Que l'architecture rétablisse ce dialogue compte énormément.

Patrice Goulet : Oui…Non, mais ça, je suis d'accord, c'est l'un des points essentiels. Bon, et Steiner et Gaudi dans tout ça?

Ricardo Porro : Steiner et Gaudi ce sont deux visions différentes…Pour moi, chez Gaudi, il y a un problème essentiel, celui du bien et du mal. Il faut dire qu'il est imprégné de la philosophie de Schopenhauer[693]. Même si Schopenhauer, Gaudi ne l'est pas. Mais, au milieu de tous ces problèmes de bien et de mal, il y a toujours le triomphe, mais un triomphe du bien à travers l'expression de la croix. Tu commences à analyser Gaudi. Au lieu de rétablir le dialogue homme-nature, le problème pour lui du naturalisme, c'est le monstre, c'est l'animal. Pour moi, Gaudi, c'est un « animaliste ». C'est ça sans aucun doute. Bon si tu veux, il a un bâtiment où il essaie d'établir la même notion que Wright, c'est la crypte *Güell,* le projet dans lequel il y a toute la notion de montagne. Ici, un symboliste cent pour cent… Tous ses détails sont d'un symbolisme incroyable. Y a des choses du parc *Güell,* si tu te mets à analyser une colonne, tu as la notion de l'équilibre, de l'horreur à l'excès grec. Le poids est la chose qui soutient avec un point où cela devient presque comme ça… La notion de poids et la notion de support s'anéantissent. Gaudi fait un hommage à l'Acropole, mais il prend la partie d'en haut comme la chair et la partie d'en bas beaucoup plus comme un élément pointu qui est entrain de faire du mal, d'une méchanceté épouvantable. Il y a une notion qui n'est pas wrightienne du tout, Wright ne s'intéresse pas à ça. Le problème de Wright, ce n'est pas le problème du mal, il a je je sais pas… Steiner, c'est autre chose. Par exemple, chez Steiner, la notion de l'arbre est une chose très importante. La notion d'arbre est le phallus qui est le même symbolisme. Arbre et phallus, c'est la même chose. Tu mets l'arbre et l'arbre est un phallus. Ces notions là, dans un autre

---

692 Voir à ce sujet Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie,* 1913.

693 Schopenhaueur annonce la phénoménologie. Son oeuvre *Le monde comme volonté et représentation* annonce l'idée d'un retour à l'expérience (représentation, volonté) chère à la phénoménologie.

bâtiment, c'est la vision de l'homme qui se met devant le soleil, devant le cosmos et qui fait ce geste d'ouverture. C'est une architecture gestuelle, il y a les deux gestes, il y le geste qui fait ça dans la maison d'en face. Bon, tu peux dire que tous les trois, ce sont des architectes plus ou moins mythiques, le plus mythique Wright si tu veux, mais qui sont des architectes métaphysiques. Ils ont une préoccupation d'un au-delà, très grande, et ils l'expriment d'une façon géniale dans leur architecture, chacun dans son contexte.

Patrice Goulet : Moi, je peux te poser à ce moment-là la question de l'avocat du diable: quel est l'intérêt pour l'architecture, enfin pour le…?

Ricardo Porro : Tout créateur se définit parce qu'il possède une petite glande qui se nomme la glande *Apoété?*… Quand cette glande commence à sécréter les hormones, il commence à jouer avec le monde et à mettre en forme tout un champ. C'est l'intérêt. C'est inutile à tout point de vue. Cela n'a aucune utilité. C'est la chose la plus inoffensive qui puisse exister, malheureusement… Dans les autres cultures, en Egypte par exemple c'était comme cela. La notion de contact avec l'au-delà, qui était donnée par l'architecture, c'était quelque chose d'essentiel. Nous l'avons perdue.

Patrice Goulet : Est-ce qu'il n'y a pas tout de même le problème que justement dans ces civilisations, l'architecte était presque un traître. C'était quelqu'un qui était…D'ailleurs, il s'occupait essentiellement de (inaudible). Est-ce que cette séparation d'avec la civilisation ancienne… Je veux dire….Nous, on appelle finalement architecture, toute l'architecture populaire, l'habitat dans les fermes, etc…Est-ce que c'est de l'architecture finalement? C'est bien ça le problème… Ou on a réuni tout l'ensemble…

Ricardo Porro : Ecoute, il faut être clair. L'architecture…Tu as une vision intellectuelle profonde quand tu transmutes le monde en espaces où l'on vit, une transmutation[694] du monde en espaces où l'on vit. Et dans cette architecture spontanée, cela n'existe pas…

Patrice Goulet : Tu ne penses pas que naturellement les gens qui ont une culture de la terre, quand ils construisent n'ont pas tendance à raisonner, ou moins?

Ricardo Porro : L'architecture, pour moi, commence quand il y a eu, je ne dis pas la maison où on se met dedans et on s'abrite, avec les matériaux et tout ça, mais quand l'architecte a pris la notion de la pyramide et a voulu rétablir le contact entre le monde d'en bas et le monde d'en haut. C'est là où l'architecture commence… vraiment. Quand il a placé le Sphinx devant la pyramide…C'est là où la chose commence, où la chose se place à toute force et quand il recrée le monde. C'est là où l'architecture commence…pas avant…pas avant. Je crois que l'architecture commence quand ont fait un Ziggourat. Quand on a commencé à tâtonner, à recréer le monde. Quand ont fait des choses précolombiennes.

Patrice Goulet : Est-ce que tu ne crois pas que justement elle s'arrête au moment où on a commencé à faire des logements? Les architectes font des logements…

Ricardo Porro : Il y a beaucoup de façons de faire des logements. Je te montre mon projet pour Cergy-Pontoise où je fais une recréation de nature et je fais un côté du projet qui est tout à fait un paysage grimpant, un côté où il y a une forêt. Je fais mon projet comme si c'était une forêt d'arbres. Ce sont des HLM. Parce qu'il y a un parc derrière. Si tu veux, le moment où tu prends une allure de ce genre, quand tu dois faire l'architecture de logements, tu rentres dans le contexte de l'architecture sinon tu ne rentres pas.

Patrice Goulet : Oui mais est-ce que c'est justifié ça? Parce que tout de même c'est bien cela. Dans les temps anciens, il y avait la fonction architecture qui était bien enfermée dans l'expression de la société mais tout le monde habitait dans des logements plus ou moins bricolés donc il y a bien un rapport très fort entre les deux choses. On sait bien que le contraste compte dans ce genre de chose donc dans la mesure où on imagine que toute la vie peut être contenue dans une architecture symbolique, est-ce que ça garde un sens?

Ricardo Porro : Si tu prends la notion d'architecture comme la création d'un cadre poétique à l'action de l'homme, c'est cette définition que j'estime valable, tu arrives avec cette inclusion poétique à l'architecture. Et poésie comme disait Hölderlin, c'est « la transmutation du monde en paroles ».

---

694 Chez Nietzsche, la transmutation est un processus créateur et critique (, Fragments posthumes, La Volonté de puissance). En philosophie, mal transmutation désigne un processus de transformation radicale, qui change la nature ou le sens d'une chose, d'une valeur ou d'une expérience au delà d'une simple modification superficielle.

Patrice Goulet : Est-ce que tu crois que cela peut tout recouvrir? Toute la construction, c'est cela le problème… parce que ce n'est pas le cas.

Ricardo Porro : Je ne crois pas que cela puisse recouvrir toutes les constructions. Je ne crois pas, même au XXème siècle. Un bâtiment de logements quelconques, dans le 13ème arrondissement, ce n'est pas de l'architecture…

Patrice Goulet : Je suis d'accord…

Ricardo Porro: Le bâtiment qui est au Boulevard Raspail, près de l'école spéciale d'architecture où il y a la vie humaine dans les trois étages, où il y a la naissance, le couple qui fait l'amour et la mort…Déjà, tu vois, m^me si c'est un logement et que cela rentre dans un contexte de ville et tout ce que tu veux, il ya des problèmes qui sont dans l'expression d'un bâtiment, là tu as de l'architecture.

Patrice Goulet : Oui, mais là, c'est presque une injonction ce bâtiment, le bâtiment est pas particulier…C'est une superposition alors dans ce cas-là parce que…

Ricardo Porro : C'est une superposition mais qui rentre dans le contexte de l'architecture.

Patrice Goulet : Cela communique au bâtiment une qualité architecturale? Pourtant ça communique par la chose la plus superficielle…

Ricardo Porro: Mais ça communique quelque chose, ça passe…

Patrice Goulet : Mais tu t'imagines, tu prends un immeuble du 13ème arrondissement, il y a quelque chose qui permet d'accepter ça?

Ricardo Porro : Il y a quelque chose qui permet d'accepter ça…Sans cela, ça ne fonctionnerait pas.

Patrice Goulet : Oui, c'est parce qu'il reste dans la tête de ces architectes cette préoccupation d'arriver à une transcendance… Au dix-neuvième siècle, il y a encore une notion de transcendance[695]…

Ricardo Porro : ça, c'est pas du dix-neuvième, c'est le commencement du vingtième, je crois…

Patrice Goulet : Mais c'est un architecte qui a beaucoup construit, il a construit des choses intéressantes…

Ricardo Porro : Il a fait des choses très jolies…

Patrice Goulet : Il a fait un bâtiment plus architecturé, tu regarderas, il est Boulevard de Courcelles…

Ricardo Porro: Aaaah….

Patrice Goulet : Un grand bâtiment qui fait un angle avec des coupoles par dessus…

Ricardo Porro : Ah oui, c'est très beau, très très beau… Je te dirais que ce n'est pas que ce soit la meilleure architecture du monde, mais que là déjà il y a une intention d'arriver à autre chose. Et je crois que c'est là où l'architecture commence…

Patrice Goulet : D'accord, bon ben on peut arrêter là et puis je crois qu'il faudrait parler du bouquin parce que là…

Ricardo Porro: Allons-y…

Patrice Goulet : Il faut qu'on arrive à un travail qu'on peut faire ensemble parce que, moi, je vais t'exprimer mon idée. Je pense qu'il y a deux possibilités. Moi, personnellement, je suis extrêmement concerné par le fait que les gens arrivent à parler, à dire ce qu'ils ont envie de dire. Donc, ça aurait pu se passer du fait que j'aurais essayer de

---

[695] Chez Husserl, la transcendance est le fait que l'objet perçu dépasse toujours ce qui est donné dans l'intuition.

le faire publier … Bon ça c'est bien si ça se fait. L'autre solution, enfin l'autre chose qui m'intéresse, c'est arriver à faire le bouquin avec toi pour essayer de dire tous ces problèmes là. À ce moment-là, ça pose un problème de coopération entre nous deux et du bouquin, de la manière dont on le fait. Cela pose tout de même une question de pratique qu'il faudra résoudre au départ parce que je sais que toujours après, enfin pour qu'on ait pas d'ennuis après parce que on ne sait jamais ce qui se passe… Faudrait que tu penses comment on peut faire un bouquin dans la mesure où c'est toi qui parle…non mais c'est plutôt c'est toi qui parle, c'est moi qui reçoit le…parce que c'est pas question de mixer, plutôt diriger le sens…faudrait que tu t'expliques sur des trucs…

Ricardo Porro : Pourquoi nous ne faisons pas une conversation, un dialogue entre les deux?

Patrice Goulet : Oui, mais c'est plus, c'est plutôt…Moi je jouerais le rôle de l'interlocuteur si tu veux.

Ricardo Porro : Mais, quand tu veux, on commence…

Patrice Goulet : Moi ce que je veux, ce que je voudrais faire, je voudrais qu'on fasse un petit plan ensemble des choses qu'on veut dire, de ce que tu veux dire, qu'on arrive à préciser, faire un petit plan. Et puis moi, je vais essayer de l'enclencher tout de suite, qu'on ait un éditeur…assez vite tu vois. Qu'on puisse terminer sur quelque chose sans ça, ça va encore tourner comme avec *L'architecture d'Aujourd'hui* ou des choses comme ça qui ne vont pas se faire…donc il faut qu'on arrive à engager quelqu'un. Mon idée, c'est que cette année, j'ai très peu de projets d'architecture à faire, je ne crois pas qu'il va y en avoir parce que tel que je vois que c'est parti, c'est rapé…

Ricardo Porro : Dix ans, dix ans…

Patrice Goulet : Donc je crois qu'il vaut mieux faire des trucs…deux trois bouquins. Je voudrais en faire un avec toi, je voudrais publier le bouquin de Kroll, je voudrais lui faire sortir un peu ce qu'il a dans la tête d'une façon plus précise, peut-être le confronter avec des choses que tu dis…et puis peut-être, je sais que Zimbacca a beaucoup avancé un bouquin en philosophie, c'est pour ça qu'on rigole en ce moment, il a commencé à écrire des textes qui ont été publiés, faudra que je te les amène, sur *Romus et Romulus* et tou ça…

Ricardo Porro : Sur quoi?

Patrice Goulet : Sur *Romus* et *Romulus*, la naissance de Rome et tout ça, enfin…

Ricardo Porro : Ah oui?!

Patrice Goulet : Oui, il est très passionné par ça en ce moment. Cela fait un an…

Ricardo Porro : J'avais fait justement tout un côté de la tradition[696] romaine, je ne sais pas si je te l'ai raconté…

Patrice Goulet : Non, tu m'as pas raconté…

Ricardo Porro : Sur la naissance de la vérité à Rome…

Patrice Goulet : Oui, ben, c'est sur ça qu'il travaille un peu en ce moment… Oui, c'est pour ça que vous…enfin, je pense que, en fait, il faudrait en parler…en tous cas qu'il y ait une confrontation.

Ricardo Porro : Oui, justement je voulais écrire…il y a deux choses. L'autre, je voulais publier, c'est vrai, ce texte là…

Patrice Goulet : Oui, mais ça, on partira là dessus…enfin, moi je suis d'accord là dessus…Moi ce qui me …

Ricardo Porro : Moi ce que j'aurais aimé faire là dedans, c'est de développer des choses de la tradition romaine. J'ai déjà la tradition française et la hollandaise. La hollandaise, il y a très peu de chose à dire. Sauf que il y a tout ce côté propre, bourgeois, qui m'intéresse beaucoup, moi mais par exemple, j'avais développé cette tradition romaine que je voulais inclure là dedans…il y a pas mal de choses…

---

696 En phénoménologie, la tradition est le processus par lequel un sens se transmet dans le temps, souvent sous forme sédimentée et que la phénoménologie cherche à réactiver en retrouvant l'expérience ordinaire qui lui a donné naissance.

Patrice Goulet : Oui, je crois qu'il y a beaucoup…

Ricardo Porro : Je ne sais pas si tu penses qu'il faut laisser ça à l'écart…

Patrice Goulet : Non, non, ça on en avait parlé, non, mon idée c'est que je pense un peu plusieurs bouquins à la fois pour essayer de faire un bloc déjà, présenter plusieurs choses à un éditeur. Moi, ce qui m'intéresse c'est en fait l'architecture telle que tu la vois. Donc ça veut dire aussi d'une part ce qui existe, par exemple Wright, par exemple on en a discuté, finalement des regards que tu peux jeter sur Chambord, sur l'Egypte ou quelque chose comme ça, je pense que ça ça peut être un peu explicite si on le relit dans un cadre comme tu l'as fait. Cela, c'est passionnant. Je pense que c'est presque une histoire de l'architecture.

Ricardo Porro : Et pourquoi on fait pas une histoire de l'architecture?

Patrice Goulet : Oui, mais ça je crois que l'on peut le faire…ça peut être ça, mais je crois qu'on peut déjà commencer en faisant une première…enfin ta vision toi de ce qui t'intéresses le plus finalement. Puis, on pourra faire une histoire après…

Ricardo Porro : Parce que…

Patrice Goulet : Il ne faut pas trop en faire… Mais je suis d'accord, une histoire de l'architecture, ce serait passionnant…

Ricardo Porro : C'est une des choses les plus passionnantes qui existent…

Patrice Goulet : Oui, mais ça , ça peut être… Finir le bouquin qu'on avait dit, et…Moi je serais assez pour qu'on lance le truc sur plusieurs choses à la fois.

Ricardo Porro : Tu connais le livre dont a parlé Ludovico Quaroni de Argan?

Patrice Goulet : Moi je l'ai pas.

Ricardo Porro : Moi, je l'ai ici.

Patrice Goulet : Mais il est en français?

Ricardo Porro : Non, il est en italien. Il y avait quelque chose dedans…Quand tu le prends et que tu vois qu'il est un livre de textes d'une simplicité étonnante, et c'est trois volumes seulement, trois petits volumes[697]. Trois petits volumes, pas trois volumes épais comme ça. Trois petits volumes qui coûtaient, à l'époque où c'est sorti, … quelque chose du genre. Ce ne sont pas des livres chers, d'une façon démentielle. C'est un livre que tu pouvais acheter pour peu d'argent. Et je voulais te poser la question si tu ne penses pas qu'il pourrait se faire…Tu veux que je te montre le livre? Tu connais les Histoires de l'architecture?

Patrice Goulet : Oui, mais moi si tu veux…

Ricardo Porro : Au moins, commencer par un premier volume d'Histoire de l'Architecture…Dire l'Egypte, la Grèce…

Patrice Goulet : Moi je suis d'accord que ça peut pas être…Moi je suis d'accord qu'il faudrait une Histoire de l'Architecture mais c'est un ouvrage assez compliqué tout de même à faire et puis toi, ton intérêt, c'est tout de même de parler un peu de ce que t'as fait. À mon avis, si tu fais un bouquin que sur toi, ça va rester beaucoup plus facile d'exprimer tes projets si t'expliques aussi ta vision de l'architecture. Je crois que l'embryon…Je crois qu'on peut concevoir de faire une Histoire de l'architecture, on peut faire cette histoire là en embryon en préface sur tes projets.

Ricardo Porro : Oui.

---

[697] Il s'agit de La *Storia dell'arte italiana* de Giulio Carlo Argan, éditée en trois volumes par Sansoni en 1968.

Patrice Goulet : Moi, c'est ça qui m'intéresse finalement parce que je vois pas comment faire un bouquin que sur tes projets sans leur donner un contexte beaucoup plus fort.

Ricardo Porro : D'accord, d'accord. On peut le faire.

Patrice Goulet ; Parce qu'à ce moment-là, on pourra parler de tes projets reliés directement à ça…ça peut être l'un ou l'autre, peut-être on en sera arrivé à les séparer, finalement faire un truc sur toi, puis un truc sur…que ça couvre l'Histoire.

Ricardo Porro : Si ça couvre l'Histoire, c'est gigantesque…

Patrice Goulet : Oui, c'est gigantesque, donc…

Ricardo Porro : Il y a deux choses: l'une c'est ma vision de l'architecture…en général…où il y a beaucoup de références historiques parce que je suis un malade de l'Histoire de l'Architecture…et à une espèce de façon de montrer plus ou moins les projets à moi…

Patrice Goulet : Oui, moi je crois que ce serait intéressant…

Ricardo Porro : Et le deuxième, c'est, dans un autre moment, si tu n'as pas beaucoup de travail, c'est nous mettre à faire un premier volume d'Histoire de l'Architecture qui pourrait venir…mais ce livre que je connais encore valable, c'est le livre de Fletcher. C'est un livre d'Histoire de l'architecture où les choses sont analysées par détail. Le style Renaissance se caractérise par tatatata…Les architectes de la Renaissance se caractérisent par tatatata…avec une série de planches de planches qui sont vraiment étonnantes parce qu'il ya des plans, coupes, tout, de chaque bâtiment présenté d'une façon géniale. Sauf qu'il manque tout le reste, toute la substance. Après tu as le saut mortel et tu tombes dans le Giedion, le XIX et le XXème siècle, où tout le monde se lance à dire des choses du XIXème siècle et du XXème siècle. Le Benevolo, le Giedion, Pevsner, Behrendt…

Patrice Goulet : Ahhh…

Ricardo Porro : qui font le XIXème et le XXème siècle. Euh une parenthèse de Portoghesi qui fait la Renaissance romaine, Borromini et tout ça…y a rien d'autre. Mais la notion d'une Histoire de l'Architecture de A à Z, y en a pas…

Patrice Goulet : Oui, c'est sûr. Non, mais moi, ça m'intéresserait, c'est sûr. C'est une des choses qu'on peut faire.

Ricardo Porro : Il y a des choses qu'on pourrait faire si ça t'intéresse sur mon architecture. On peut commencer à faire un dialogue par exemple, peut-être inclure un tout petit peu ce qu'il y a là dedans…

Patrice Goulet : Oui, on peut partir de ça, c'est-à-dire que finalement en lisant ça et puis en parlant un peu avec toi, y a toute une série de choses que j'ai envie que tu expliques d'une façon plus claire et plus imagée, plus dense.

Ricardo Porro : Est-ce que tu voudrais relire ça?

Patrice Goulet : Oui, j'en ai une copie, donc, euh…

Ricardo Porro : Est-ce que tu voudrais relire ça et si tu veux la semaine prochaine nous nous réunissons et nous travaillons.

Patrice Goulet : Oui, moi, je vais commencer par faire une série de questions finalement qui m'intéressent par rapport à ça…Il ya une série de monuments, de bâtiments aussi qu'on avait vus qui étaient intéressants que je voudrais que tu expliques mieux par exemple l'histoire de Chambord ou de Venise par exemple, qu'on parle un peu mieux sur ces… on fera….je crois que ça serait vachement intéressant, ça serait passionnant.

Ricardo Porro : Par exemple, on prend ça, tu as des aspects qui sont assez passionnants, tradition. Ici, la tradition, c'est seulement la tradition (inaudible). Mais parler de la tradition de Venise….

Patrice Goulet : Que les choses deviennent le plus claire possible, pour que les choses qui sont les plus compliquées…Bon, elles restent là les images poétiques, voilà les images poétiques elles sont là mais qu'au moins…si tu veux, une chose comme ça, t'as intérêt à l'étendre beaucoup…

Ricardo Porro : ça m'intéresse beaucoup et surtout voilà, je vais te dire une chose Patrice. Je suis dans un degré de dépression monstrueux. Parce que je vois mon avenir très difficile et mon avenir sans aucun intérêt donc au moins je ne meurs pas sans laisser quelque chose d'écrit, de valable.

Patrice Goulet : Oui, mais bon…

Ricardo Porro: Dans les revues, ça se perd…

Patrice Goulet : Non, c'est pas…On peut pas faire le même genre de travail que dans un…

Ricardo Porro: Dans un livre, c'est beaucoup plus solide et ça rentre avec quelques bonnes photos, je ne sais pas où trouver des photos…

Patrice Goulet : Non, mais on trouvera, moi je le ferai. Je ferai la recherche de ce qui faut d'autre. Tout de façon, moi ça me…

Ricardo Porro: Si tu veux, on le fait ensemble et on fonce…

Patrice Goulet: Ben oui, mais c'est ça, moi je suis maintenant, je te dis…

Ricardo Porro: Bon, quand est-ce que tu veux qu'on commence?

Patrice Goulet : Bon, laisse-moi le temps pour reprendre mes notes et puis on peut rétablir un rythme ou alors on le fait comme ça, le jour où ça marche ou ça va pour toi, c'est comme tu veux.

Ricardo Porro : Pour moi, je n'ai rien à faire, je peux me mettre à travailler avec toi tout le temps que tu peux me donner.

Patrice Goulet : De toute façon, on est tout près, donc je pense que je peux venir…

Ricardo Porro : Je ne sais pas, le matin ou l'après-midi quand tu auras le temps…

Patrice Goulet : Moi je viens qu'on détermine un jour et puis…

Ricardo Porro : Tu veux qu'on commence mercredi?

Patrice Goulet : Oui!

Entretien n°2/ 43mn / 2 décembre 1978

Ce second entretien porte sur le choix de bâtiments clés pour une Histoire de l'Architecture selon Ricardo Porro. Il s'attarde en premier lieu sur les Salines de Chaux de Ledoux, projet particulièrement signifiant pour l'architecte.

Patrice Goulet : Il faut que l'on voit un peu quelles sont les choses que l'on mettrait dedans… Je voudrais que l'ont ait une série d'édifices sur lesquels tu parlerais si on avait à faire ça… en commençant par tous les bâtiments qui sont essentiels pour toi et pour la compréhension de l'architecture… Ton idée de l'architecture finalement, par quoi tu l'expliquerais? Parce que je ne vais pas rappeler les exemples que tu donnes dans ton article mais…

Ricardo Porro : Moi j'expliquerais l'idée de l'architecture…

Patrice Goulet : C'est un peu le cours que tu fais je crois…

Ricardo Porro : C'est compliqué de te dire quel bâtiment je choisirais parce qu'il y a presque toute l'histoire de l'architecture…

Patrice Goulet : Quels sont les bâtiments qui, toi, te touchent le plus alors?

Ricardo Porro : Je peux te dire par exemple le Parthénon…c'est un bâtiment qui me touche à la folie… Il y a tellement de bâtiments…À partir de quel instant, commençons par là…

Patrice Goulet : Je veux dire, tu veux montrer à quelqu'un de l'architecture, qu'est-ce que tu lui dis de regarder, finalement? Pour qu'il comprenne…quelqu'un qui n'y connait rien finalement…

Ricardo Porro : Pour qu'il comprenne…C'est difficile parce que je trouve qu'à chaque époque, à chaque période, il y a des choses d'une telle richesse et qui sont expressives, qui répondent beaucoup plus à l'idée de signification dont je parle, tu vois, que c'est très difficile… On peut se poser le problème de se dire, voilà, on va choisir certaines périodes de l'architecture et à partir de ces périodes, on peut faire un livre sur des bâtiments qui ont une spéciale richesse mais te dire des bâtiments…Justement parce que je suis trop plongé dans l'histoire de l'architecture… Pour moi, l'architecture, c'est un devenir. C'est un constant devenir. Depuis le premier jour où l'homme a décidé qu'il a réalisé une oeuvre d'art, depuis qu'il a conçu les pyramides et jusqu'au XXème siècle pour te dire dans mon architecture personnelle…il y a eu une espèce de suite avec des choses d'une richesse énorme qui s'enchaînent dans le temps, qui font un engrenage et qui donnent une notion de continuité qui est difficile à arrêter. Il y a des bâtiments que je eux aimer plus que d'autres, je te dirais par exemple les pyramides d'Egypte, essentiel non? En continuant cette lignée là, le Parthénon, c'est quelque chose d'énorme l'Acropole plutôt plus que le Parthénon, parce que c'est un ensemble. Je continue, le Panthéon de Rome, je dirais également le temple d'*Edfou*…tu vois, c'est quelque chose d'une importance fantastique… Je continue, je peux te dire que Hagia Sophia (Istanbul), c'est un de ces bâtiments qui m'ont le plus bouleversé, qui m'ont laissé sans respiration quand j'y suis entré et quand j'ai vu l'extérieur, c'était vraiment un choc. Je suis en train de couper, couper, couper, hein… Saint Marc à Venise, Saint Marc à Venise… c'est pour moi quelque chose… Continuons… La Basilique *San Miniato al Monte* à Florence. Tu connais Florence?

Patrice Goulet : Très mal…C'est un bâtiment d'une beauté vraiment sublime. Je suis en train d'éliminer, d'éliminer beaucoup, tu vois…parce qu'il y a énormément de bâtiments dont je suis amoureux. Il y a très peu de choses au monde comme Reims. Reims, tu ne trouves pas que c'est magnifique? C'est une chose étonnante. Dans la Renaissance, la *Capella Pazzi* de Brunelleschi. Et le Baroque, c'est la folie mais avant le Baroque, le *Campidoglio* (Capitole) de Michel-Ange. C'est un ensemble. Du Baroque, si tu veux, par exemple, l'église *San Carlo elle quatro fontane* de Borromini. C'est un bijou. Je ne crois qu'il y ait tellement de choses de cette richesse, de cette perfection. Du Rococo, l'église de l'Abbaye d'*Einsiedeln* en Suisse des Frères *Asam.* Après ça, Les Salines de Chaux de Ledoux naturellement… Et là, j'irais carrément à Labrouste, à Ste Geneviève ou la Bibliothèque Nationale. Davantage Sainte Geneviève…Sainte Geneviève, c'est étonnant. Après, je passerai à l'Art Nouveau, à l'espace interne de la maison de Horta. Gaudi, le parc *Güell,* incroyable. Wright. Qu'est-ce que je pourrais te choisir, là… La *Johnson Wax*. C'est le bâtiment le plus emblématique de Wright. Tu n'es pas d'accord?

Patrice Goulet : Non…

Ricardo Porro : où est-ce que tu penses qu'il vibre encore?

Patrice Goulet : Je pense qu'il vibre partout, hein…

Ricardo Porro : Plus que dans la *Johnson Wax*? Tu te rappelles de la *Johnson Wax*?

Patrice Goulet : Oui, je m'en rappelle…

Ricardo Porro : Tu as marché autour…

Patrice Goulet : Oui, oui, je suis resté une journée…

Ricardo Porro : Tu es entré à l'intérieur, tu as fait le parcours? Non, il n'y a aucun autre… je ne dis pas d'importance historique mais de beauté, de beauté pure… Ensuite je prendrais le *Goetheanum,* peut-être pour faire une certaine concession, j'aime beaucoup Ronchamp…et à part Ronchamp, la deuxième moitié du XXème siècle, il faut parler de ça, mes écoles d'art…. Je suis en train de te faire une simplification extrême, qu'est-ce que tu en penses?

Patrice Goulet : Il y en a deux , trois que je connais pas… *San Giminiato* et la *Cappella Pazzi*…Je les connais en images hein…

Ricardo Porro : J'ai des diapositives…

Patrice Goulet : *San Giminiato* je ne vois pas, la *Cappella Pazzi* je la connais bien, je l'ai étudié il y a longtemps..

Ricardo Porro : *La Cappella Pazzi,* c'est une des choses les plus sublimes de la Renaissance, c'est difficile d'avoir quelque chose d'un tel degré de beauté…

Patrice Goulet : Ce qu'il y a de très particulier dans ce que tu dis là, ce sont des oeuvres extrêmement déterminées, claires, qui sont très marquées…

Ricardo Porro : Dans quel sens tu penses qu'elles sont très marquées?

Patrice Goulet : Il me semble que ce sont toujours des formes assez simples…

Ricardo Porro : Reims…

Ricardo Porro : Sauf Reims oui…

Patrice Goulet : Je suis un peu frappé si tu veux…

Ricardo Porro : *Hagia Sophia*…

Patrice Goulet : oui, c'est tout de même surtout une grande coupole…

Ricardo Porro : la coupole et la richesse d'espaces qu'il y a là…Quels sont les bâtiments que tu choisirais?

Patrice Goulet : Non mais je ne me suis pas posé la question…comme ça, c'est assez difficile… une petite liste , c'est pas facile…

Ricardo Porro : là, il y a presque toute l'histoire de l'architecture…

Patrice Goulet : je ne sais pas…

Ricardo Porro : Je choisis un bâtiment de chaque période…

Patrice Goulet : oui, oui… c'est ça qui m'intéressait …

Ricardo Porro : Je pourrais dire *San't Ivo alla Sapienza*…

Patrice Goulet : Oui, ça , j'aime bien…

Ricardo Porro : C'est pour moi le chef d'oeuvre de Borromini. San't Ivo, c'est un tour de force… *San Carlino*, en pensant un peu mieux, San't Ivo, je ne crois pas qu'il existe quelque chose de mieux… Le seul problème, c'est que parler de San't Ivo et dire plus que Portoghesi[698]… parce qu'il fait une analyse de San't Ivo la plus poussée que je connaisse. Il fouille jusqu'au fond. Il fouille beaucoup moins chez *San Carlino*. Je ne sais pas si tu es d'accord avec moi…

Patrice Goulet : J'ai plus été impressionné par *San't Ivo*…

Ricardo Porro : Je ne te dis pas ça… Je te dis que Portoghesi dans son livre…

Patrice Goulet : Je ne l'ai pas lu…enfin, qu'en partie…

Ricardo Porro : oh…c'est vraiment une merveille, hein… le livre de Portoghesi, il approfondit vraiment, c'est difficile d'aller plus loin.

Patrice Goulet : Il approfondit comment?

Ricardo Porro : Il commence par l'aspect spatial, les subtilités des espaces…et tout de suite il passe à …

Patrice Goulet : oui et qu'est-ce qu'il donne comme significations?

Ricardo Porro : La flamme , c'est la connaissance, c'est la notion du Saint Esprit…

Patrice Goulet : oui, mais est-ce qu'il y a une conscience des architectes?

Ricardo Porro : Naturellement…

Patrice Goulet : Oui, c'est pour ça que je voulais dire, un peu clairs, parce que là il est évident qu'il y a un savoir … Ce sont tous des bâtiments où il y a un savoir extrêmement…précis.

Ricardo Porro : Précis. Tu prends le livre de …Hautecoeur…sur la coupole[699]. Tu vas voir tout ce qui est caché dans le bâtiment. C'est le XXème siècle qui a peur de parler des significations parce que c'est un siècle abstrait. C'est-à-dire… Une tendance à barrer absolument tout ce qu'on puisse dire de signifiant parce que c'est honteux…c'est comme si tu te mettais à poil…

Patrice Goulet : C'est inutile surtout…

Ricardo Porro : Et c'est honteux…

Patrice Goulet : oui

Ricardo Porro : c'est comme si tu te montres à poil. Actuellement, encore, c'est honteux…

Patrice Goulet : Oui, mais quand dans ton texte tu parles de Ledoux par exemple, je pense que ton texte a besoin d'être enrichi pas mal parce que …

Ricardo Porro : C'est un essai… un essai assez court pour une revue…

Patrice Goulet : oui, oui. Parce qu'on comprend très bien qu'il y a ce que tu expliques avec l'entrée, avec la colonnade, puis la grotte, la nature, puis la colonnade qui vibre, qui n'est plus tout à fait stable, bon, ça, finalement, c'est assez clair.

---

[698] Paolo Portoghesi. *Sant'Ivi alla Sapienza, Opera di Francesco Borromini in Arte & Storia*, 41, dicembre 2008, pp. 46-79

[699] Louis Hautecoeur, *Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole,* Paris, Picard, 1954

Ricardo Porro: Il y a les deux colonnades, l'une qui est stable, l'autre qui n'est pas… La notion de reflet, de l'eau est présente partout. Chaque détail te donne la notion de l'eau. La notion de reflet est quelque chose qui est implicite dans ce bâtiment.

Patrice Goulet : Et qu'est-ce qu'il veut dire par là? parce que l'eau a une importance large…

Ricardo Porro : Voilà. Je te dis mon interprétation de ça. Il rentre dans un contexte qui est celui de Sade dans *Les 120 jours de Sodome et Gomorre.* Sade commence par une image de la raison, quatre personnages qui donnent la notion de totalité de la société. Chaque personnage induit une série de ramification de gens pour commencer cet espèce d'orgie incroyable et dans un bâtiment qui est tout à fait ordonné par un esprit de Raison pour terminer l'incroyable, il termine dans la mort. C'est une façon de te dire, voilà, je vous montre la notion de totalité avec les colonnes et deux axes à l'intérieur qui donnent la notion de totalité du ciel et de la terre , qui est la notion de la ville. Avec un point central, une ville concentrique qui est une image de la Raison qui tient la Nature non rationnelle dans la niche avec les rochers. Tu traverses cette vision et tout de suite, dans le point central, tu as une deuxième vision de la Raison vue comme un reflet. Mais tout cela se superpose sur la notion du renversement de l'Absolu, l'Absolu qui dans une ville était la cathédrale devient ici la maison du patron où la raison est un reflet. Il y a le premier cercle qui est l'usine et tout le reste de la ville devient le deuxième cercle, le troisième cercle, le quatrième cercle. Les autres fonctions vitales viennent après mais comme des éléments à part. C'est-à-dire que c'est une vision, un renversement de la notion d'absolu qui est l'absolu du 17ème , 18ème siècle, que cela soit l'Absolu monarchique de Louis XIV ou que cela soit l'Absolu religieux mais il y a une notion d'absolu surtout d'absolu religieux qui est l'Absolu du Moyen-ÂGE qui passe à l'Absolu monarchique de Louis XIV et devient ici l'Absolu de la maison du patron. Et de l'usine. Au fond, c'est une figuration assez étonnante…

Patrice Goulet : Oui, mais que dit-il? qu'est-ce que ça veut dire?

Ricardo Porro : Pour moi, il y a un renversement dans le XIXème déjà prévu dans le dix-huitième siècle. L'Absolu religieux, cet espèce de notion de Dieu est morte de Nietzsche, et toute la philosophie du dix-huitième siècle, on commence à la réaliser. Le point central d'une circonférence a comme signification symbolique la notion du principe[700] et le principe supérieur représente un point au milieu. Le principe, c'est le patron de l'usine.

Patrice Goulet : Oui, mais c'est un peu dérisoire…

Ricardo Porro : C'est justement la comparaison avec Sade, quand il commence à mettre à l'envers les aspects d'Absolu. Et ça a permis, dans la débauche la plus absolue des gens qui mangent la merde de l'autre qui est en train de chier …c'est quelqu'un qui expérimente le plaisir en mangeant la merde quand elle sort…et tout ça dans un cadre d'une rationalité absolue. Il y a un renversement de toute la raison, un renversement de tous les absolus qui est au fond… La Révolution française produit ça, et au XIXème siècle tu as le renversement définitif de tous les absolus. Tu n'as plus une théorie de ce monde global, il y a des tendances à droite et à gauche… comme tu as des tendances dans la peinture, comme tu as des tendances dans les Arts…Tu avais d'autres siècles où la chose était très globale, très unifiée…

Patrice Goulet : Comme un reflet…qu'est-ce que ça…

Ricardo Porro : C'est à quel point… Voltaire, Rousseau…Voltaire, c'est le triomphe de la Raison, l'optimisme par le triomphe de la Raison. Rousseau, c'est l'homme naturel…non? à quel point cet espèce de jeu de dire que la Raison tient la nature et qu'au fond, la Raison n'est qu'un reflet. C'est faire un renversement de choses qui avaient été le principe le plus profond de toute la pensée française. C'est là. Je n'invente pas. Je te ramène là et on fait la lecture ensemble si tu veux. C'est là, hein. Comme il y a une notion parfois de problème de classe, le bâtiment central a une attitude tout à fait verticale, la maison du patron et le bâtiment des ouvriers qui sont des deux côtés, on a tout ça en bas… une proportion qui est tout à fait de soumission en comparaison à ce bâtiment qui va tout à fait en haut et qui donne la notion d'aliénation sociale la plus incroyable de l'entrée. Si tu vois la descente du patron vers les ouvriers, quand il doit leur parler, les ouvriers qui attendent dehors et la descente d'en haut par cet escalier par cet espèce d'arcade qui encadre le patron, mon dieu, c'est plus clair que l'eau…

Patrice Goulet : oui mais quelle est l'importance pour Ledoux d'exprimer de telles idées?

---

[700] *Arkhé :* ce par quoi une chose change. En phénoménologie, l'*Arkhé* est le principe d'apparaître, l'instant initial de la conscience intentionnelle, là où le phénomène se donne. (ex: espace vécu)

Ricardo Porro : L'importance, c'est que toute oeuvre est d'abord l'expression d'un monde. La notion de poésie que je donne au commencement et je dis que la poésie c'est … la définition de Hölderlin, « la poésie , c'est transmuter le monde en paroles ». Poésie en architecture, c'est transmuter le monde en espaces où l'on vit. Justement, pourquoi j'ai choisi ce bâtiment? Parce que je ne connais pas de bâtiment où il y a une transmutation du monde, ou même une vision d'avenir aussi poussée que dans ce bâtiment de Ledoux. C'est un homme qui est en train de prévoir toutes les idées avant la Révolution française.

Patrice Goulet : Est-ce qu'on ne pourrait pas dire que les… Parce qu'il donne à voir, en fait… ce qu'il fait, c'est que par son oeil il rend clair toute une série de changements qui sont en train de d'être faits… C'est ça que tu veux dire?

Ricardo Porro: ils sont en train de se faire, qui sont dans l'air déjà.

Patrice Goulet : oui, ils sont en train…simplement il leur donne une représentation.

Ricardo Porro : et oui…et je ne crois pas à un architecte de grande qualité qui ne fait pas ça.

Patrice Goulet : oui, mais là il aurait pu essayer de… là il lit une chose qui est en train de se faire… il accepte….quelle est son opinion, quel est son rapport à cette chose parce qu'en fait, il y participe puisqu'il …en faisant la maison du directeur où effectivement le directeur est devenu le maître avec des gens très soumis, il participe, il accepte ce mouvement, tout de même…Il aurait pu lutter contre ça.. il aurait pu essayer d'inverser les choses…

Ricardo Porro : Patrice, tu te trompes quand tu penses que les Révolutions sont faites avec des poèmes, c'est avec des fusils pas avec des poèmes…

Patrice Goulet : Oui, mais d'accord, mais alors à ce moment-là, qu'est-ce qu'il peut espérer en manifestant…il le fait pas innocemment… qu'est-ce qu'il peut espérer dans le fait qu'il manifeste la chose qui est en train de se faire?

Ricardo Porro: une désaliénation…

Patrice Goulet : de lui-même ou des gens?

Ricardo Porro : Des autres…

Patrice Goulet : à la lecture de ce qu'il est en train de faire…? c'est ça qui est important là dans l'histoire…

Ricardo Porro : Ce qui est important dans l'Histoire, dans l'Art, ce n'est pas l'Art en tant qu'instrument, comme dirait Dewey le pragmatique ou diraient les catholiques aussi… parce que les catholiques ont employé l'art en tant qu'instrument… Je dis que pour moi le problème de l'art, c'est l'art en tant qu'expression. Et ce qui est étonnant pour moi, c'est à quel point ce bâtiment devient une image puissante d'un vécu très important…

Patrice Goulet : Mais quand tu parles de persuasion[701] par exemple…ce n'est pas le cas…

Ricardo Porro : Non. La persuasion , je la vois dans des exemples, dans deux formes de persuasion. L'une quand le bâtiment par la forme va te persuader d'un usage bien défini.

Patrice Goulet: qui va t'amener à un point, dans un certain sens…

Ricardo Porro : à aller à un point sens qui veut bien que tu l'emploies…tu vois…

Patrice Goulet : est-ce que là justement c'est pas un cas…Si les ouvriers sont conduits par l'environnement à une attitude euh, et puis le directeur par le fait qui descend des marches a aussi une attitude différente, est-ce que ce n'est pas…

---

[701] En phénoménologie et dans la perception artistique, une oeuvre peut « persuader » sans argumenter, simplement par son apparition sensible.

Ricardo Porro : Je crois que là , dans ce bâtiment, il ne se pose pas le problème de la soumission comme il se pose l'expression…

Patrice Goulet : oui là c'est l'expression…

Ricardo Porro : Chaque fois que je lis les choses qu'il écrit, elles sont risibles… Ce sont des conneries aussi connes que les choses que Le Corbusier écrivait. Si tu lis directement le pauvre Ledoux, il parle : « Ah le soleil sur le ciel qui nous illumine…et mon bâtiment il veut que le soleil… » Non! Mon vieux, non… Mais si tu prends des tas d'exemples, si tu veux, ce sont beaucoup de ses maisons avec des cultures, un élément tout à fait naturel et tout à coup à partir de là, il y a la Raison qui se superpose et tout ça… tu te rends compte qu'il y a un jeu de la Raison et de la Non Raison , la nature qui se pose comme problème et qui est essentiel… Raison et Non-Raison. Par exemple le bâtiment pour convaincre aux jeunes des dangers du sexe. Le bâtiment qui est un bâtiment tout à fait néo-classique, c'est un pénis et les deux boules. Tu vois. C'est-à-dire qu'il y a des renversements de choses, des fausses apparences chez lui qu'il faut percer pour comprendre Ledoux. Mais je le vois plus que comme une façon de convaincre, je le vois comme une façon de faire voir une situation diabolique.

Patrice Goulet : ça c'est vraiment du « faire voir », c'est pour qu'on le lise, ces bâtiments qui sont si…

Ricardo Porro : Pour la lecture…

Patrice Goulet : des bâtiments qui sont aussi importants par rapport à ce que tu viens de dire? oui, de Ledoux…

Ricardo Porro : De Ledoux, aucun, aucun…

Patrice Goulet : Dans les barrières de Paris par exemple…

Ricardo Porro: une, elles sont plus ou moins mignonnes…une a un jeu de significations[702] qui va aussi loin que ça…certaines villas sont très intéressantes…Tu vois, des villas où un fleuve passe par dedans…Il y a des choses qui se passent en haut, qui sont tout à fait opposées. Là, il y a des choses…Dans les barrières de Paris, aucune n'arrive à ce genre poétique, celui qu'il y a dans les Salines de Chaux. Et c'est dommage que la ville n'a pas été employée en tant que saline, parce que si cette ville avait été faite, quels résultats elle aurait donné. Elle aurait créé des monstres. Les habitants de cette ville seraient des monstres….

Patrice Goulet : Pourquoi?

Ricardo Porro : Tu sais ce que ça veut dire de vivre 24 heures sur 24 avec cette espèce de présence terrible… que le principe du monde, parce que c'est le principe du cosmos, le principe de la terre et qui a la pyramide dessus… le cône de l'usine.

Patrice Goulet: C'est une vision très pessimiste de Ledoux…

Ricardo Porro : Je le sens que c'est une vision très pessimiste, c'est la même vision que Goya dans sa peinture… Si tu veux, des comparaisons possibles, Goya, le Marquis de Sade et Ledoux, trois comparaisons qui viennent très très bien l'une à côté de l'autre. Goya, aussi, Goya il fait un tombeau et un tombeau qui s'ouvre un tout petit peu et de ce tombeau il y a un mort qui fait sortir une main et un écriteau où c'est écrit : « Rien ». Comprends que c'est la même époque, hein. Ils sont plus ou moins superposés tous les trois dans la même époque. Ils sont tous les trois en train de faire, de voir des choses terribles, ils sont tous les trois visionnaires qui vont voir toute la révolution industrielle, tout ce qu'il y a dans le monde ou qui sont en train de le sentir, qui sont là en train de se frotter avec la notion de la Révolution française, Ledoux est éliminé complètement. Il est éliminé. Mais prends les trois, les trois forment une unité assez proche. Les 120 jours de Sodome, si tu te rappelles de ce livre là, de comment les personnages sont choisis, comment chaque personnage a des caractéristiques assez particulières, le chiffre de chaque personnage est tout à fait symbolique et qui a des implications tout à fait ésotériques, non? pour arriver à la débâcle et à la mort. Il y a une raison, une apparence de raison pour arriver à la débâcle et à la mort. Comment faire ça en architecture si ce n'est pas comme Ledoux le fait? … Tu n'es pas d'accord?

---

[702] En phénoménologie, quand on parle de jeux de significations » , on touche à un point central : la manière dont le sens se constitue dans et par l'expérience vécue, et comment il se déploie selon différents horizons d'interprétation. Pour Husserl, le monde ne nous est jamais donné comme un simple fait brut mais toujours à travers un horizon de significations.

Patrice Goulet : Si, si…non, non mais j'essaie de…

Ricardo Porro: Quand je te parle de persuasion, je prends par exemple deux exemples. L'emploi de l'espace San Clemente à Rome, non? San Clemente, tu as des colonnes qui te ramènent vers l'autel et il y a un point où commence le sacré, où commence le coeur de l'église, où il y a un arrêt du rythme, tu vois… et tout de suite après tu as la grande nef dans le fond où il y a une mosaïque, c'est une façon d'employer un espace. L'autre façon, c'est par exemple de faire croire que le miracle est une réalité. Non? et je sais pas, il y a un Saint qui, par exemple *San Andrea al Quirinale* du Bernin où les crucifixions, les anges qui ramène un peu son âme et les effets de lumière et tout d'un coup, tu vois son âme qui est en pleine ascension vers le ciel, dans un ciel de rayons lumineux …l'architecture ne devient que l'idée de la mort de Saint André et son ascension au ciel. Là, il y a une façon à travers l'architecture de faire comprendre ou de faire croire à un fait métaphysique, tu vois?
Patrice Goulet : Comme le ferait le baroque ou le Rococo…

Ricardo Porro : Le baroque, le Rococo le fait constamment, ça, c'est une façon de faire croire à un au-delà…à des gens qui sont dans le ciel…qui font des choses affolantes en haut. Tout ça, c'est une façon de persuader… là il y a une persuasion comme il y a une persuasion par exemple dans les portes des églises, où il y a une persuasion dans le bâtiment de Frank Lloyd Wright, le petit commerce de San Francisco, où il emploie exactement les mêmes astuces que dans une église romane pour la persuasion…

Patrice Goulet : Le fait de passer dans un…

Ricardo Porro : tu as des tas de petites lumières qui t'emmènent dans un rythme jusqu'au coin où tu arrives, tout fermé, devant une porte où avec des effets de tunnel en verre aussi qui est comme une espèce d'aspiration vers l'intérieur, tu descends aspiré dans cet espace de coupoles que tu as à l'intérieur, voilà, ça c'est un autre exemple où tu as la…

Patrice Goulet : il le fait un peu à la *Johnson* aussi, non?

Ricardo Porro : la *Johnson* aussi mais là, par exemple le fait de te faire apprécier des petits objets en céramique qu'il y a à l'intérieur, qu'il y a fait à l'intérieur parce qu'en ce moment c'est une boutique de mode, je connais la propriétaire… tu peux, curieusement elle ne le laisse pas photographier… parce qu'elle dit qu'il y a des gens qui photographient ses modèles… bon, mais tu vois, tu passes et tu sens que les objets sont là, et tu les vois à travers cette entrée et tu as une espèce d'invitation à acheter… Les bâtiments de Las Vegas[703], un bonhomme, un cow-boy de vingt étages de hauteur et qui te fait comme ça avec les doigts pour que tu rentres jouer dans un casino… il est en train de te convaincre d'entrer et ça, c'est la persuasion…et là, je suis en train de…quand je prends le cas de Ledoux, je suis en train de le prendre beaucoup plus en tant qu'une expression, d'un homme ultra lucide qui se met avec un oeil d'un cynisme incroyable, très cynique et surtout ne le lis pas, parce que si tu le lis, tu te rends que c'est un hommes des plus affreusement cyniques…

Patrice Goulet : qu'est-ce que tu penses de Boullée, alors?

Ricardo Porro: Non, il n'est pas de cette taille-là…

Patrice Goulet : Parce que c'est intéressant…

Ricardo Porro : C'est intéressant… on est en train de penser à certains bâtiments qui sont des bâtiment clé, dans une certaine mesure où il y a des choses qui sont vraiment de toute force.

Patrice Goulet : Non, mais je pense à Boullée parce que tout de même toutes les formes qu'il emploie sont extrêmement symboliques. Des grands dômes, des pyramides, des tailles gigantesques, il y a une espèce de démesure…

Ricardo Porro : Oui et tout ce que tu veux… mais à quel point il est en train d'employer un discours aussi fort que Ledoux, non. Il rentre plutôt dans ce contexte de cette petite poésie du dix-huitième siècle que tu as dans les douanes de Ledoux…il rentre dans ce contexte , ce sont des cimetières, des formes cosmiques, tout ça, c'est très

[703] Il fait sans doute le lien avec l'ouvrage *Learning from Las Vegas* de Venturi et Scott Brown publié en 1972 dont le message est clair: l'architecture n'est pas qu'une pure forme, elle est aussi communication et signe.

joli, je ne nie pas mais, si, c'est très symbolique aussi, mais l'implication des Salines de Chaux, je crois que Boullée n'arrive pas à dire ce que Ledoux dit.

Entretien n°3/ Face A / 34 mn / 2 décembre 1978

Le troisième entretien porte sur la tradition romaine en architecture, en particulier dans le *Campidoglio* de Michel-Ange, puis sur la tradition française dans le Château de Chambord.

Ricardo Porro : Le *Campigoglio* de Michel-Ange. Il y a des aspects essentiels à traiter dans ce bâtiment, il y a d'abord l'expression de tout le maniérisme que l'on va voir après et il y a un deuxième aspect qui est pour moi essentiel au point de vue image puissante du bâtiment, c'est l'éternité de Rome, la tradition romaine, quelles sont les … Qu'est-ce qui détermine pour moi cette tradition romaine? Cette tradition romaine, il y a une constante[704], une des constantes, parce qu'il y a beaucoup de constantes dans la tradition romaine, une des constantes les plus importantes, c'est la notion de la dualité unifiée. D'où est-ce que je sors ça? Il y a par exemple la notion du fondateur de Rome. C'est une notion très mythique à Rome, les jumeaux *Romulus et Rémus* allaités par la louve, la façon comme ils forment une espèce d'unité dans la dualité, tout de suite après, un des Dieux les plus populaires dans la tradition romaine , c'est Janus. Le Dieu à double visage, le Dieu de la porte, mais il possède le temps, le passé et l'avenir, deux aspects si on veut c'est la même chose, il regarde vers la passé dans l'un de ses visages et d'un autre, vers l'avenir. Et il porte la clé du temps comme dans un collier sur sa poitrine. Comme au Moyen-Âge, il porte une couronne au Moyen-Âge et aussi une clé. Bon. Le Janus devient un des Dieux les plus importants, il y a dans un m^me corps deux têtes, non? Alors, les autres Dieux très populaires, les frères *Dioscures* (*Castor et Polux*) , fils de Jupiter et de Leda, sauf que l'un était le fils de Leda, direct du spermatozoïde de Leda. Dans ce cas, il y en a un qui devient immortel et l'autre qui ne l'est pas. Il y en a un qui meurt d'un accident, l'autre demande à Jupiter de lui rendre la vie dans un plus profond désespoir. Jupiter décide de les faire passer périodiquement. À chaque série de temps, il y en a un qui devient une étoile, une série de constellations et l'autre qui est vivant, l'autre période de l'année une autre série de constellations. Là, on a si on veut, la même notion de dualité , de dualité unifiée qui est une des constantes de Rome. ça a à voir à Rome avec les expressions , le Temple de Vénus de Rome c'est deux temples qui se touchent par l'autel, par derrière. Vénus et Rome, ça a une signification assez curieuse. Roma, si on fait l'inversion du mot Roma, c'est Amour, *Amor. Roma, Amor.* Cet espèce de double jeu, évidemment ils sont tous les deux unifiés dans la notion de Vénus qui est la déesse de l'amour. Non? qui est la protectrice par excellence, si on veut la mère de Rome. Voilà une première expression de cette dualité. Tout de suite, tu as le temple de *Dioscures,* et des *Dioscures*, tu en as partout. Les deux jeunes hommes égaux, ils sont plus ou moins partout. Bon, tu as ça, tout de suite après, tu as le Temple de Côme et Damien, qui sont des Saints Catholiques qui sont aussi deux amis très unis, qui sont la même chose, Côme et Damien…

Patrice Goulet : Qu'est-ce que c'est Côme ?…C'est une église, c'est quoi?

Ricardo Porro : C'est une des églises de Rome, de la Rome paléochrétienne

Patrice Goulet : Et elle s'appelle Côme?

Ricardo Porro : oui! qui est de Rome.

Patrice Goulet : et elle s'appelle comme ça?

Ricardo Porro : oui! Côme et Damien. Alors, après ça, c'est une tradition qui sans aucun doute se continue (se poursuit?) à Rome et ce qui est étonnant c'est à quel point le *Campidoglio* reprend cette tradition. Le *Campidoglio,* c'est un escalier, un grand escalier sur une colline. Il y a trois bâtiments, deux égaux , l'un en face de l'autre et un autre un peu plus fort qui est l'image qui unifie. Si on lit les détails, on se rend que dans l'un de ces bâtiments, tu as tous les détails de la Rome ancienne et dans l'autre , tu as les détails de la papauté. Des signes de la papauté, des signes de la Rome ancienne. L'entrée, après l'escalier dans le coin, tu as les statues des *Dioscures,* mais l'unification se fait à travers le bâtiment au fond qui a le statut de l'éternelle Rome et aussi l'unification se fait dans la Rome cosmique, qui est la notion de la Urbe, de la ville cosmique. Dans le centre de la place, il y a un cercle avec une étoile à douze pointes et au milieu la statue de l'Empereur philosophe, Marc Aurelle, tu vois. Bon, tu as cette notion cosmique, la cosmicité. Le numéro sept, les sept divisions que tu as dans les deux bâtiments des deux côtés. Notion de la dualité aussi dans la même place en haut, tu as Rémus et Romulus et la louve dans une sculpture qui est un peu à côté. Dans la pente de l'escalier, quand tu es en haut, que tu as la vue de tout Rome. À côté de nouveau du *Campidoglio* qui est au fond, tu as deux escaliers qui t'amènent à deux bâtiments qui te donnent de nouveau la vision de la dualité. Bon. C'est une tradition qui se continue. Et les places, par exemple

---

704 Husserl fait varier mentalement les aspects d'un objet afin de dégager ce qui demeure invariant, l'*eidos* (essence). La phénoménologie cherche toujours les constantes de l'expérience : ce qui reste stable à travers le jeu infini des variations vécues.

la place del Quirinale, tu as la même notion de la dualité par les deux rues, et la rue di Quatro Maggio et la rue de l Quirinale , très violentes de la place et tout d'un coup la place qui sert comme balcon et comme descente tout le reste de Rome. Et dans le centre de la place, les Dioscures, les deux jeunes hommes avec des chevaux. Bon. De la même façon, la vision unifiée, tu l'as dans l'ovale de la plazza des Popolo, les qualités des deux églises qui sont unifiées par l'espace central. La même chose, tu l'as dans la place de St Pierre avec l'ellipse qui est en elle-même deux points ou deux phoques qui sont unifiés par la forme de l'ellipse. Tu l'as dans la notion de deux fontaines dans la place St Pierre et l'obélisque au milieu. Et la forme de l'ellipse dans la colonnade. Si tu veux, ça c'est l'aspect, je reviens de nouveau *Campidoglio*, de la Rome éternelle que tu as dans le *Campidoglio* comme une expression, c'est la Rome éternelle qui est vue comme la dualité unifiée, la notion de la dualité unifiée. Cette notion va ensemble aussi avec le maniérisme de Michel-Ange, c'est-à-dire cet espèce de classicisme qui se superpose avec quelque chose qui a envie d'exploser. Je frais une définition absolument de rigolade pour mes élèves, le maniérisme c'est une fille qui a très envie de faire l'amour et à quoi on met une ceinture de chasteté. C'est-à-dire que chez Michel-Ange, tu as cette vision d'une espèce de structure très forte, et en même temps cette structure est en train de tenir une espèce de débâcle qui essaie de se déclencher et qui ne se déclenche pas. Evidemment, c'est la fin de la Renaissance. C'est le moment où on commence l'ordre du divin, où on commence à perdre cette espèce de foi dans l'homme, et on commence un espèce de mouvement, de réaction à ce libertinage de la Renaissance. C'est-à-dire, il y a la débâcle baroque, entre guillemets parce que le Baroque est génial à tous points de vue, mais il y a ce point de rupture de la Renaissance et un Baroque qui n'a pas encore commencé. Bon, tu as les deux choses ensemble dans ce bâtiment, par exemple la notion de ces deux bâtiments qui ne sont pas tout à fait parallèles qui auraient donné une vision tout à fait Renaissance mais qui s'inclinent légèrement, ce n'est pas comme il faudrait mais qui s'inclinent vers la personne qui arrive. Le point de fuite, ce serait vers la personne qui arrive et pas vers le *Campidoglio* qui est au fond. C'est-à-dire qu'il y a une espèce de tension, de dualité avec la personne qui arrive, une dualité de points déjà, c'est le Maniérisme qui se rattache aussi à la Tradition romaine. Bon, voilà pourquoi je trouve que ce *Campodoglio* est une des choses les plus étonnantes qui existent…

Patrice Goulet : Est-ce qu'ils sont l'expression la plus frappante de ce qu'est Rome? c'est pour ça…

Ricardo Porro : Je ne dirais pas que ce soit la plus frappante parce que, si tu veux, je peux tracer la tradition romaine tout au long de son histoire et je peux parler de la tradition romaine, par exemple la notion du Janus au Panthéon, tu vois. À quel point il existe de références à ce Janus…

Patrice Goulet : Dans le Panthéon?

Ricardo Porro : évidemment…Tu vois. Il y a des choses qui sont dans toute la tradition romaine. Dans le temple de Vénus à Rome dont je viens de te parler, Rome est pleine d'exemples comme ça, pleine de ces images de dualité partout. Mais je crois que la volonté de donner une place qui est la tête de Rome, parce que c'est la mairie…

Patrice Goulet : Oui, la fonction du bâtiment c'est la Mairie, oui, les trois bâtiments…

Ricardo Porro : C'est la Mairie de Rome… La fonction de créer ou la volonté de créer directement une image de Rome, je ne la sens que là. Si, je peux trouver d'autres bâtiments comme par exemple à Split, le Palais de Split, Dioclésien s'est fait construire un Palais qui est une image de Rome avec son *Cardo* et son *Décumanus* (rue Nord-Sud et Est-Ouest des villes romaines) à l'intérieur du Palais.
Patrice Goulet : Est-ce que tu veux dire que toutes les cités que construisent les Romains sont toujours à l'image de Rome?

Ricardo Porro : ah, toujours… Même le *Castrum*, les casernes, tu as la notion de ces deux axes, de ce *cardo* et *Decumanum*. Même Paris. la Rue Saint Jacques, c'était le *Cardo* ou le *Décumanum*. Je ne me rappelle pas lequel des deux. Je crois que c'est le *Cardo*. Toutes les villes, de Rome. *Timgad*, c'est une des images les plus parfaites, en Algérie. *Timgad* devient l'image typique de Rome avec son *Cardo* et son *Decumanus*.

Patrice Goulet : Oui…mais pourquoi l'éllipse est devenue si importante pour les Baroques? parce que c'est important pour Rome, quand tu me cites l'église de Côme et Damien, est-ce que ça a été important pour l'église catholique? Non…

Ricardo Porro: Non.

Patrice Goulet : Alors pourquoi ça s'est réintroduit si fortement au moment du Baroque. iI y a beaucoup d'églises baroques qui sont faites sur… enfin elliptiques…

Ricardo Porro: Je crois qu'il y a des choses qui sont dans une dualité, non, disons dans une ligne de tradition, qui n'ont pas une totale logique, que dans le moment où cette tradition est détruite, comme c'est le cas par exemple de l'Egypte. Il y a une ligne de tradition en Egypte et il y a un moment donné où la tradition de Rome se continue et se continue à tous points de vue, avec une force énorme pendant toute l'architecture baroque.

Patrice Goulet : Oui, c'est ça…C'est vraiment Rome qui est le centre de l'architecture baroque.

Ricardo Porro : Mais oui… elle sort de Rome, la plus stricte tradition romaine mais évidemment il y a d'autres problèmes comme le problème de la contre-réforme, tout ce que cela implique, tout ce que ça comporte, que, une espèce d'attitude d'une église qui n'est plus le calme, la sérénité et la rationalité mais qui est une église qui doit attirer les foules vers l'intérieur par la notion du miracle. Alors le cercle passe à l'image de l'éclipse mais ça, c'est un autre problème, c'est déjà un problème de l'époque. Mais de toute façon, la notion de l'éclipse comme elle est conçue s'insère dans la tradition romaine. Tu vois. En plus de ça, je reviens de nouveau au cas de la dualité qui est étonnante dans le bâtiment parce que cette vision de la dualité est exprimée d'une façon très ambigüe. Par exemple, comme décoration, la coquille, la coquille est un sexe féminin mais en haut du bâtiment, ce sont toujours des athlètes mâles très beaux, nus qui sont des sculptures placées dans le bâtiment. Un des fleuves est placé dans le fond, parce qu'il y a deux fleuves et une fontaine très belle dans le fond, il a comme une espèce de corne et quand tu vois le bâtiment, c'est comme si il prenait son phallus, un phallus de dimension assez démentielle, tu vois. Tu as une espèce de dualité, même dans cette vision mâle qui flotte dans la place du *Campidoglio* et aussi une vision du cycle accompli, du problème cyclique, de ces deux aspects…

Ricardo Porro : Je crois que…

Patrice Goulet : oui, tu en as parlé…

Ricardo Porro : Bon. Par exemple cette division de ce bâtiment… Il y a énormément de subtilités. Chez Michel-Ange, c'était la notion de faire ce bâtiment comme une ossature, comme une image de l'homme, tu vois, image de l'homme qui est très subtile, la façon comme il concevait ses colonnes, la structure du bâtiment avec une notion de chair et os, surtout de squelette, tu vois… tout ça, ce n'était pas comme la Renaissance où les choses étaient plus ou moins appliquées, il y avait un mur, le mur grimpait et on appliquait une façade en marbre dehors tandis que lui, il faisait que tous ses bâtiments, leur structure devait donner comme une espèce d'ossature à son bâtiment qui devait rappeler les os et les muscles d'un être humain. Donc il concevait son bâtiment comme une image de l'homme.

Patrice Goulet : Il y avait une ossature et des remplissages?

Ricardo Porro : Oui. Il y avait une ossature et des remplissages mais une ossature qui était très apparente, très claire et très articulée. Pour lui, ça devait créer le bâtiment à l'homme. C'est une des images des bâtiments de Michel-Ange, une des préoccupations les plus importantes de Michel-Ange, tu vois…

Patrice Goulet : Mais, pourquoi?

Michel-Ange : Par son amour de l'homme. Vas voir au Louvre, descends à la cave du Louvre, vas voir les esclaves de Michel-Ange et tu vas voir la notion de chair et os et le respect qu'il avait…C'était une espèce d'obsession, non? et quelque chose d'essentiel pour lui mais aussi il ya une chose assez curieuse parce qu'il y a l'homme qui est une partie chair et une partie esprit. Il est dual, non, il y a toujours cette espèce de dualité, il est l'homme et c'est une image de l'âme qui se tord, qui a une espèce de torsion, d'angoisse, si tu veux, qui est typiquement « Michel-Angelesque ». Non? Et de l'autre côté, il y a les bâtiments de Michel-Ange, il y a tout le côté du néoplatonisme[705] de Michel-Ange, toute l'importance du côté de l'âme, toute l'importance du rapport corps et âme, tout ça, qui est une constante chez Michel-Ange. Michel-Ange était un homme tout à fait inscrit dans la philosophie néo-platonicienne. Tout ça va se manifester chez Michel-Ange, tu vois. Ce bâtiment dont je te parle, montre des images très puissantes de quelque chose. En plus, ce sont des bâtiments d'une beauté….

[705] Le néoplatonisme et la phénoménologie partagent un souci de l'origine et de l'essence. Cependant, le premier inscrit tout dans une ontologie hiérarchisée et mystique quand la seconde reste sur le terrain de la description du vécu et du donné phénoménal, sans recourir à une transcendance métaphysique.

Ricardo Porro : Elena, s'il te plaît, chérie … (Gabriella, fille adoptive de Ricardo Porro, fait trop de bruit) Ce sont des choses splendides.

Patrice Goulet : Est-ce que Chambord, à ce moment-là c'est l'inverse de …

Ricardo Porro : Ah, Chambord, c'est un bâtiment que je n'ai pas mis dans le panier et que j'aurais du mettre.

Patrice Goulet : J'y suis allé Dimanche, j'étais jamais rentré dedans. J'ai fait l'aller retour pour voir.

Ricardo Porro : Voilà, Chambord, c'est un bâtiment que je voudrais mettre parce que je crois que c'est un des bâtiments de l'architecture mondiale. Je crois que franchement c'est un sommet, un sommet, un sommet donc si tu mets Chambord, ça serait bien.

Patrice Goulet : C'est superbe, j'avais aucune idée de combien c'était beau. Surtout, j'avais entendu beaucoup parlé de cette histoire de toiture mais ….

Ricardo Porro : ça, c'est une première partie, mais que je voudrais approfondir un tout petit peu, sur le néoplatonicisme. Je suis en train de tâtonner en ce moment mais je ne suis pas convaincu. De tout le reste, je suis absolument convaincu. Tu vois. Sur toute la tradition de Rome, je crois que, là, il y a des choses à dire. Tu vois que je suis en train de travailler sur la tradition de Rome…

Patrice Goulet : Je me demande pour un bouquin, si c'est pas mieux de prendre une série de bâtiment, un peu la lecture que tu peux en avoir dedans, pour en arriver à tirer ce que tu expliques dans ton article peut-être. C'est à ça qu'on arriverait finalement, à dire les images que tu peux…Mais c'est plus convaincant si tu veux. Si tu commences à prendre des bâtiments et que tu fais surgir des choses, plutôt que de dire au départ que tu vois une série de lecture dans un bâtiment et que tu appliques cette méthode à ces bâtiments-là. Je trouve que l'inverse est…Je trouve que c'est très convaincant comme ça…

Ricardo Porro : Bon, si tu veux je dirais d'abord que Chambord, il y a deux aspects aussi, qui sont…il y a plusieurs aspects à noter. Le premier aspect, c'est à quel point Chambord est une claire expression de la tradition française. La deuxième chose à dire, c'est qu'est-ce que Chambord implique lui m^me. Bon. La clarté, qui est une des caractéristiques de la tradition française, il faut pas oublier que la notion de la *clarificatio*, dans la scholastique[706], tu connais? la notion de la *clarificatio* et celle de la *manifestatio,* c'est la manifestation de la manifestation, tu vois. La notion de *clarificatio*, c'est comme son nom l'indique la clarification de choses. Comment éclaircir les choses? Tu vois. À quel point cette vision de l'ancienne scolastique se manifeste dans la cathédrale, la vision scolastique comme l'analyse Panofsky d'une façon géniale et comment ça détermine tout ce qui est la grande caractéristique de la France, la grande caractéristique de la tradition française. La notion de la *manifestatio,* tu as deux aspects de fonctions qui se voient clairement dans le bâtiment de Chambord, la partie d'en bas qui est la partie logements et la partie en haut qui, je n'en suis pas convaincu, on dit que ça servait à un centre commercial. Quand les chevaliers des seigneurs partaient à la chasse, et au fond c'est un château qui n'a jamais été habité peut-être, ou qui a été habité très tard après. La chasse, les dames qui restaient, montaient et allaient voir des marchands qui offraient des tapis, des tissus exquis, des parfums, Dieu sait quoi…Et la notion de cette séparation d'une partie inférieure qui a un caractère tout à fait différent de la partie supérieure qui avait le même sens de la clarification que la cathédrale gothique quand elle commence à montrer toute sa construction, par les arc-boutants, par le système d'appuis, de choses qui se déclenchent et répartissent et renvoient les forces dans des tas de colonnes dehors, tout ça montre une clarté absolue qui est une des bases du cartésianisme français. Je le sens comme une image des plus fortes, cette division avec le toit et les pinacles qui sont sur le toit. Alors, en même temps, cette dualité entre la partie d'en haut et celle d'en bas, c'est une chose qui est très curieuse parce que le rationalisme a trouvé son idée directrice dans une série de choses un peu disparates, éparpillantes, a trouvé l'idée unificatrice dans toutes ces choses-là. Quand je vois la notion du bâtiment, il y a une partie en bas, plusieurs étages de logements, qui est une partie extrêmement rationnelle, une partie extrêmement pure avec quelques cylindres insérés d'une façon très rationnelle pour marquer les angles ou les deux aspects de la croix dans lesquels se divisent l'espace interne, tu vois, c'est très rationaliste. Tu as en haut comme une espèce de débâcle qui est tout ces pinacles qui devinent comme une espèce de grande folie mais cette folie est contrôlée par

[706] La scolastique aristotélicienne et la phénoménologie ont des points de convergence par exemple dans la recherche des essences, la rigueur méthodique, la dimension fondatrice mais aussi de grandes divergences: métaphysique vs anti-métaphysique, le rapport à Dieu , laissé de côté par Husserl, le rapport au langage

cette image de la géométrie, de la raison qui est la base de tout. Pour moi, si tu veux, le rationalisme français trouve une des expressions les plus extraordinaires dans le bâtiment de Chambord.

Patrice Goulet : plus que dans la cathédrale gothique?

Ricardo Porro : Différent…la cathédrale gothique

Patrice Goulet : aussi intense…

Ricardo Porro : aussi intense…Ce qui est étonnant , c'est que la cathédrale gothique fait l'image du livre, les chapitres et tout ça. Tu as cet espace central et cet espèce de choses qui descendent et cette idée centrale, qui font comme des émanations de l'idée centrale, tu vois…et tu as l'idée centrale symbolisée par cet espèce de grand rectangle, et des autres choses, comme ces espèces de formes en haut, ces espèces de vibrations énormes en haut, qui devient la partie supérieure du bâtiment et qui implique aussi une clarification de la fonction du bâtiment, c'est-à-dire l'expression du contenu immédiat du bâtiment. Ce que je disais dans l'autre article, c'est que là aussi, tu as une clarification., ça c'est un point. l'autre point, c'est la rationalité par une axialité. C'est à dire que les axes qui à Rome sont pris beaucoup plus comme la notion de la croix qui est la notion de la totalité de la terre et tout ça, en France, les axes prennent la notion d'une rationalité qu'on amène à l'infini. Si tu veux, la notion de jardin qui sont à l'extérieur de Chambord et la notion des axes dans lesquels Chambord est divisé en quatre parties, c'est la notion de la rationalité. Si tu veux, on peut superposer la notion du centre du monde, la notion de la totalité de la création, tout ça, mais je crois que les axes là sont beaucoup plus insérés dans la notion de la rationalité. Dans le centre de ces deux axes, il y a l'escalier, cet escalier magnifique qui fait la notion de l'élévation, la notion de la spirale, comme elle monte cet escalier… On dit que c'est une idée de Leonardo. Il y a des gens qui disent, m^me si je n'y crois pas beaucoup, que tout Chambord avait été conçu par Leonardo. Pour moi, c'est vrai que Leonardo avait fait des dessins d'escaliers de la même façon que Chambord, c'est possible qu'il y a eu une influence d'esprit, je ne crois pas que ça soit l'esprit italien du tout, du tout, du tout. Bon, si tu veux, ce sont des éléments qui sont déjà à Chambord et qui me …que j'admire énormément. Parce que si tu prends la rationalité, que ce soit dans la cathédrale gothique, que ce soit partout, c'est une réalité, une tendance à s'évaporer, à se lancer vers l'infini. Ce qui est curieux, c'est la différence, comme ça change, de la cathédrale gothique à Chambord et à l'image de Paris. À Chambord, la rationalité en bas a la sensation de se fondre, de s'évanouir, de se dématérialiser au fur et à mesure qu'elle monte et la sensation de se lancer vers le ciel. Verticalement. À Paris, la rationalité s'élance vers le ciel plus ou moins en oblique. Je ne sais pas si tu le sens.

Patrice Goulet : Oui, tu veux dire que quand par exemple le rapport entre le Louvre et …

Ricardo Porro : Quand tu te mets dans le pont d'Alexandre III et que tu regardes vers les Invalides, il y a l'esplanade plus le bâtiment qui est déjà une montée plus la coupole que tu as derrière qui ramène en haut, il y a comme une espèce de diagonale qui grimpe et qui se perd vers le ciel, tandis que la notion de Chambord, c'est qu'à partir d'une base rationnelle, il y a une montée verticale, c'est beaucoup plus la notion que tu as dans la cathédrale gothique sauf que déjà à Chambord, il y a une partie en bas que tu n'as pas dans la cathédrale gothique, qui devient presque idée, qui devient toute immatérielle, une partie qui est extrêmement matérielle qui est ce rectangle ou cette base prismatique en bas et tout de suite qui se dématérialise vers le haut, vers le ciel. Tu vois, par tous les pinacles, par toutes les cheminées, tout ça, tu vois, il y a une espèce de vibration, de montée, que je trouve des plus étonnantes. En plus de ça, du plan, c'est une chose qui m'étonne… cette image de la rationalité, de ces deux salles autour de ces cheminées qui prennent presque toutes la hauteur à l'intérieur, le cheminement autour des escaliers, qui grimpe, qui monte et les deux axes qui se coupent en ce point et ces escaliers qui donnent une sensation de montée et de continuer cette vibration vers tout ce qui va se passer dans la toiture, qui va se passer en haut.

Patrice Goulet : Ce qui est étonnant, c'est le fait d'avoir voûté les salles du haut…on sent les autres planchers comme des planchers tout à fait intermédiaires, ce sont vraiment des grandes nefs gigantesques.

Ricardo Porro : Des grandes nefs gigantesques!

Patrice Goulet : Mais pourquoi?

Ricardo Porro : J'ai la sensation que cela joue un peu à la notion de la base du bâtiment. Il y a une base du bâtiment horizontale qui est le rectangle qui est en bas ou le prisme qui est en bas, qui est marqué à l'intérieur par ces deux (inaudible) dans ce point et que c'est juste dans le point où se trouve le hall, le grand hall où il y a ces

deux escaliers qui créent tout un mouvement vertical qui va se continuer dans toutes les tourettes qui sont en haut…

Patrice Goulet: Oui, mais c'est curieux que l'impression de la croix, elle est marquée par ce coulement des deux voûtes… On pourrait presque enlever les planchers et puis imaginer que ce sont des grandes nefs…

Ricardo Porro : Mais je crois que ce n'était pas le cas, dans le sens qu'une chose qui intéressait l'architecte, c'était de donner une sensation en bas et tout à fait par un point qui est le centre, une montée qui va s'évanouir dans le haut, dans toute cette folie… tu vois…et la rationalité en bas et l'irrationalité qui est un peu à l'image de ces espèces de dieux cachés qu'on cherche toujours, de dieux cachés derrière les choses, derrière toutes choses imprévues et tout ça, il y a toujours une image du dieu caché, bon, il y a aussi ça, même en haut, quand on voit et on analyse la façon dont les tourettes sont placées, il y a un ordre caché qui ne se voit pas, il y a un ordre, comment les tourettes qui sont presque en forme de croix et comment elles se placent et quand tu te rends compte, tu dis ça sans avoir l'impression de ce que tu vois mais que tu analyses un peu plus, tu te rends compte qu'il y a un ordre très sévère aussi dans toute cette débâcle qui est en haut. Tu vois, ce qui est le plus étonnant dans ce bâtiment, c'est qu'avec un lyrisme et une poésie inimaginable, l'architecte de Chambord a exprimé cette rationalité qui est la clé de la tradition française.

Patrice Goulet : Ce qui me trouble un peu, c'est que c'est la clé d'une évolution de la pensée française, pourtant Chambord, il diffère essentiellement de toutes les autres maisons royales du fait qu'il est complètement imaginé. Si tu veux, finalement, si on regarde tous les châteaux français, avant Chambord, c'est des châteaux qui sont extrêmement pittoresques, c'est-à-dire faits de sensations accollées les unes aux autres, presque des rajouts qui s'entrechoquent, c'est pas du tout normal dans la construction française, Chambord, c'est tout à fait une exception… Il n'y a aucun château français avant Chambord qui est de cette ordonnance.

Ricardo Porro : À la même époque, si, tu as Chambord, tu parlais de Chambord ou de Chenonceau?

Patrice Goulet : Non, Chambord…

Ricardo Porro : Je croyais que tu parlais de Chenonceau…

Patrice Goulet : Non c'est bien Chambord, Chenonceau, c'est celui qui est sur un pont…

Ricardo Porro : Tu as la même notion de rationalité à Chenonceau, le fleuve et le château qui forment la même notion d'infinité par le fleuve et le château qui s'étend …

Patrice Goulet : Non, mais je pensais plus, si tu veux… ça a un rapport assez évident avec les cathédrales, je suis d'accord mais pas avec l'habitat finalement qui allait avec ses cathédrales, finalement quand on voit les très beaux châteaux avant François 1er, même la Renaissance française avant l'apport italien, c'est extrêmement fait de… une tour, un corps de bâtiment, un autre corps de bâtiment, avec beaucoup de détails très différents, finalement même des formes… Je pense à Fontaine-Henry ou ces choses comme ça, qiui sont des choses, moi je trouve, quand même extraordinaires, c'est fait plein d'impressions télescopées en fait…qui signifient mais qui se télescopent quand même…

Ricardo Porro : Oui, mais là, je te dis, l'évolution du contexte du rationalisme à partir de la cathédrale gothique, mais pas romane, quand elle devient une image de la Raison, où si tu veux une image de la structure de la pensée, la structure logique de la pensée, tu vois que la cathédrale devient ça, une image de la pensée scolastique la plus absolue que j'ai vue de ma vie. Pas moi, que Panofsky a vue, tu vois…Bon. Quand tu vois l'évolution de ça, je crois que le pas suivant, c'est Chambord.

Patrice Goulet : Oui, d'accord mais alors c'est une marque dans une évolution très particulière qui va amener à Paris comme on le voit maintenant, enfin voilà… mais

Ricardo Porro : Ah, mais attention, quand tu vois la ville française typique, tu as une espèce de vision un peu labyrinthique, une culmination dans un point précis, ce point c'est ou cette structuration de la pensée (fin).

Entretien 4 / face B / 43 mn/ 2 décembre 1978

L'entretien porte sur le Capitole de Michel-Ange, sur la philosophie de l'École platonicienne et le monde des archétypes. Élément important, Ricardo Porro y reconnait clairement sa dette envers l'Historien de l'Art Erwin Panofsky.

Ricardo Porro : Le Capitole de Michel-Ange… cet aspect du contenu, cela revenait au problème…à quel point la culture de Rome se reflétait une fois dans le *Campidoglio* et montrait comment cette tradition se continuait… (poursuivait) et venait se greffer là-dedans. Mais, je crois qu'il y a des tas d'autres aspects du contenu qui sont là et qui doivent s'exprimer d'une façon bien nette. Déjà, à la moitié de 1400, vers 1950 à Florence, l'académie platonicienne est un groupe de personnes qui se réunit autour de Médicis pour étudier Platon, la renaissance de toute la pensée platonicienne et la « refaire » dans une nouvelle école philosophique. Tous ces hommes extraordinaires, il faut compter parmi eux Michel-Ange, même si son architecture, le *Campidoglio*, c'est déjà le produit de 1500 et quelques, la formation de l'école platonicienne va avoir une résonance énorme sur tous les artistes de 1500, le néo-platonisme devient quelque chose de fondamental. À partir de là, je dois dire que je m'intéresse énormément aux recherches faites par Panofsky et je commence par reprendre certains aspects de son livre et le reprendre (réinterpréter?) pour faire comprendre certaines recherches sur le Capitole. Le premier point sur le néo-platonisme, c'est une espèce de nouvelle vision de la philosophie. Dans la Scolastique, on dit que Dieu est transcendant et l'univers fini, le Panthéisme, l'univers est fini et Dieu est égal à l'univers, le néoplatonicien par excellence prend une position intermédiaire. Dieu devient la négation de tous les prédicats, la contradiction, la *contradictio*, *oppositorio,* la contradiction apparente et quand même Dieu emplit l'Univers sans être inclus. Et dans l'Univers…

Patrice Goulet : J'ai pas très bien compris ça…

Ricardo Porro : Oui. L'Univers est fini, tu vois…

Patrice Goulet : Et d'abord…

Ricardo Porro : et Dieu est infini… C'est-à-dire que Dieu n'est pas une entité hors de l'Univers mais Dieu emplit l'Univers… sans que l'Univers « l'emplit à lui »… La position panthéiste, c'est Dieu et l'univers comme infini, si tu veux…Ici Dieu quand même l'emplit…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Dans la notion de l'Univers, qui se distingue de l'Être suprême, mais pas séparé de lui, il y a quatre aspects, quatre hiérarchies de perfection, il y a comme nous savons déjà, l'intellect cosmique, qui est le monde qui va plus loin que le ciel, c'est le point où se trouvent les idées et les intelligences… les prototypes de tout ce qui existe…ça c'est ce qu'on appelle l'intellect cosmique. C'est une monde extrêmement parfait, un monde de perfection où se trouve ce qui seraient des idées platoniciennes…

Patrice Goulet : C'est ce qui s'appelle chez Platon, les archétypes, alors…

Ricardo Porro : Les archétypes[707]…c'est le monde des archétypes… Le deuxième, c'est-à-dire que ça c'est le plus haut, l'intellect cosmique, le deuxième c'est l'âme cosmique. L'âme cosmique, c'est translunaire, mais c'est déjà dans le Ciel. C'est la cause première qui se trouvent là. C'est pas les archétypes, c'est la causes première[708]. Il y a un troisième, c'est le règne de la nature qui est l'Univers sublunaire ou sous lunaire ou terrestre qui est corruptible, les autres sont incorruptibles, dont le premier est immuable, parce que ce sont les archétypes, le deuxième est incorruptible et non immuable, et le troisième est corruptible déjà, tu vois. Et c'est où il y a la matière formée, forme et matière ensemble, la Terre. Bon et le quatrième, c'est la matière brute, sans forme et sans vie. Bon, il y a l'intellect cosmique, l'âme cosmique, le règne de la Nature, le règne de la matière. Tu as voilà, entre Dieu et ces quatre perfections, tu vois, entre Dieu et le monde, il y a un espèce de circuit spirituel qui est déterminé. Le problème de l'amour du vin qui descend vers l'homme, par l'amour de l'homme vers Dieu, il y a une montée, c'est-à-dire que s'établit un espèce de puits de Dieu vers l'homme et de l'homme vers Dieu. Bon. Il

---

[707] L'idée d'archétype vient de Platon puis de Jung. Chez Platon, les archétypes sont des idées ou formes, modèles éternels des choses sensibles, chez Jung, ce sont des formes universelles de l'inconscient collectif. Husserl lui parle de structures eidétiques (ce qui est invariant dans l'expérience).

[708] Premier Principe chez Platon.

ya tout ce problème de l'Univers, du macrocosme et aussi ce problème du microcosme qui est très semblable à l'autre. Je prends seulement des aspects, je ne vais pas prendre le règne de la matière et le règne de la nature qui sont deux aspects essentiels de l'homme mais je prends les deux aspects qui sont semblables aux deux premiers aspects de l'univers, c'est dans la conception platonicienne de l'homme, l'anima prima et seconda, l'âme première ce serait l'âme de la Raison qui coordonne les images transmises par l'imagination et l'intellect qui saisit (inaudible) et l'anima seconda, ça c'est la reproduction, la nutrition, la croissance, les cinq sens et la perception interne de l'imagination. C'est la structuration entre l'univers et l'homme, que ce soit dans l'homme ou que ce soit dans l'univers, il existe la même structuration, bon. Dans ce cas, Ficini [709] définissait l'homme comme une âme douée de l'intellect divin et à un corps. Et l'homme devient, que ce soit pour Pico de Mirandola[710] ou Ficini, le centre de l'Univers établissant un lien entre Dieu et le monde. Dans le néoplatonisme, justement, pour cet éloignement de l'homme, du monde, il y a la conception du corps et comme un état constant de malheur.Tu vois, le corps… le corps de l'homme . Parce que l'âme est immortelle et elle a tendance à monter, à aller plus loin dans ce monde de perfection supérieure. Un autre problème qui est assez curieux, c'est la notion de l'amour qui est le moteur de Dieu, non? pour dispenser son essence à l'Univers, c'est-à-dire qu'il y a cette descente à travers l'amour de Dieu qui donne son essence à l'Univers et puis , envers, l'incitation d'une créature à s'unir à lui. Curieusement, je prends le cas de Monteverdi, de *l'incoronazione di poppea*[711], qui devient la justification même du (inaudible) à travers la notion de l'amour. C'est-à-dire qu'il ya une notion de l'amour, comme cette espèce de force, de circuit spirituel qui est essentiel dans toute époque.

Patrice Goulet : Qu'est-ce qui se passe dans le couronnement de Poppée?

Ricardo Porro : Le couronnement de Poppée, c'est l'amour entre Néron et Poppée. Et le crime qu'on peut pas calculer, qui est capable de défaire Néron à cause de l'amour pour Poppée et à la fin il y a le grand triomphe de l'amour et le mariage entre Néron et Poppée!

Patrice Goulet : Et il tue entretemps…

Ricardo Porro : Ah! il a même tué Sénèque, il a « fait » (commis) toutes les horreurs imaginables… Il y a quand même l'amour qui justifie.

Patrice Goulet : C'est-à-dire que toutes les horreurs sont justifiées par l'amour?

Ricardo Porro : Par l'amour! C'est-à-dire que la théorie du néoplatonisme de l'amour comme élément central et spirituel de Dieu qui dispense son essence à l'Univers et qui revient de nouveau à lui, c'est quelque chose d'essentiel et il y a pour ça deux aspects essentiels qui sont les Vénus jumelles, comme deux symboles de cet amour qui est la *Vénus Célestis*, qu'on appelle en grec l'Aphrodite *Ourania* et la *Vénus Vulgaris* qui sont les deux aspects de l'amour, ce qu'il appelle les Vénus jumelles.

Patrice Goulet : Et comment on l'appelle en grec à ce moment-là celle là?
Ricardo Porro : La *Vénus Ourania*, je ne me rappelle pas comment c'est en grec…[712]. Bon, je suis en train de venir à un point assez intéressant pour revenir au *Campidoglio,* je vais comparer une sculpture de Michel-Ange. Je prends les esclaves qui se trouvent au Louvre et je vais prendre l'interprétation qu'en fait Panofsky. On voit une sculpture avec une série de plans en mouvement qui est une espèce de façon torturée de voir le corps. La notion de la *prigione terrestre* , la prison terrestre qui représente le corps de l'homme, l'esclavage de l'homme envers le monde. L'intention de Michel-Ange, c'est la lutte interne de l'âme afin de se libérer de cette prison terrestre et aller rejoindre ce monde supérieur, c'est (inaudible). La notion de matière, là, devient essentielle parce que c'est l'élément qui renferme, l'élément qui empêche. La torsion justement c'est la façon de l'âme de se sortir de … elle devient très importante, comme l'élément qui empêche, il y a une dualité qui s'établit entre les deux, il y a même les singes qui est un symbole dans la sculpture de tous les côtés les plus terrestres, tous les côtés de l'homme, de bassesse, non? de moins sublimé…de bête. Voilà, cette sculpture-là est pour moi le même cas que le *Campidoglio* de Rome. En plus de cet aspect de la tradition dont on parlait, là, je rentre dans le problème du contenu médiat

---

[709] Il s'agit du philosophe humaniste et poète italien de la Renaissance Marcile Ficin.

[710] Jean Pic de la Mirandole, philosophe humaniste italien de la Renaissance.

[711] *Il Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea*,(*Néron, ou Le Couronnement de Poppée* en français) est un opéra en un prologue et trois actes de Claudio Monteverdi en 1642.

[712] C'est la Vénus *Pandemos* (la Vénus vulgaire)

du *Campidoglio* de Rome. C'est un moment tout à fait autre, c'est-à-dire, c'est un moment où il y a en plus le protestantisme, la Réforme protestante qui se fait, la notion de, ce n'est pas l'homme équilibré avec le monde, mais c'est la conscience de l'individu beaucoup plus forte que son rapport torturé avec lui même et son rapport vers Dieu et son élan vers Dieu qui s'établit comme élément essentiel, ce n'est pas l'image de la perfection de la Nature mais c'est une image individuelle beaucoup plus torturée, beaucoup plus forte et tout cela s'exprime dans la notion du Capitole. Premièrement, on a dans les deux bâtiments parallèles la vision d'une structure très dure, très ferme. Michel-Ange lui-même parlait de cette structure comme une image de l'homme en tant que squelette, en tant qu'ossature de l'âtre humain qu'il faisait comme une image de l'homme mais cette ossature qui touche dans ce sens, les esclaves de Michel-Ange sont en train de tenir à la force des éléments d'une violence qui essaie de faire en sorte que cette structure empêche l'éclatement. On voit le panneau central de chacun des deux palais des conservateurs qui sont l'un en face de l'autre, la façon comme ces éléments luttent pour pénétrer, la façon dont il creuse le mur, la structure très apparente et très forte et quand même il y a tout un drame qui s'établit au niveau du mur, toute une tension vraiment contenue par cette structure qui renferme. C'est-à-dire que pour moi, tout ça devient cette espèce de *prigione terrestre (prison terrestre)* la façon comme l'homme est empêché de sortir de lui-même mais qui, quand même, montre une lutte interne qui essaie de sortir de lui-même. Ces deux bâtiments marqueraient la notion de lutte, entre cette structure qui tient très fortement et cette espèce de façon de lutter de tout le mur, la façon comme le mur creuse, avance et empêche l'éclatement baroque. Il y a un mouvement, une force qui est latente, là dedans. Tu vois. Cela, c'est d'un côté, de l'autre , il y a un élément assez significatif, on parlait de Vénus, de ces deux Vénus, là il y a l'élément féminin, la coquille, qui devient un élément essentiel d'ornement. Dans chaque fronton, il y a la coquille, n'est-ce pas, qui est de Vénus. les deux Vénus peut-être pouvaient devenir les deux bâtiments l'un en face de l'autre avec la m^me valeur, que ce soit la Vénus *Ourania* ou la Vénus *Vulgaris*, mais la notion de Vénus implique la notion de l'amour à Dieu, cet espèce d'amour qui représente le circuit spirituel, n'est-ce pas? C'est-à-dire qu'il y a même dans la coquille comme elle est là cette espèce de résonance ou de référence (inaudible) comme élément de l'amour. De l'autre côté, il y aussi quelque chose d'assez curieux dans la façon comme est présent le chiffre 7 impliqué dans le bâtiment, dans les divisions. Il y a sept divisions dans chacun des bâtiments. Quand on fait la somme des attributs de l'*Anima prima* et l'*Anima seconda,* on se rend compte qu'il a sept attributs. l'*Anima seconda* a la reproduction, un, nutrition deux, croissance trois, cinq sens, quatre, perception interne, imagination, cinq, l'*Anima prima ,* raison, ça fait six, et il reste sept… c'est-à-dire qu'en même temps qu'on peut interpréter le sept comme un numéro cyclique, qui joue justement au cycle, Rome classique, église, le sept entre dans ce problème de l'homme, dans l'aspect supérieur de l'homme qui sont les attributs de l'âme. Bon, voilà, ça serait très général, je ne sais pas si j'ai oublié quelque chose, si tu peux me rappeler quelque chose que je n'ai pas dit…

Patrice Goulet : Non, pas grand chose…t'as pas parlé de la présence du singe dans les…

Ricardo Porro : Ah, si, si, si, j'en ai parlé, enfin j'avais dit…le sens , ce n'est pas moi qui l'ai interprété , c'est Panofsky[713]. Le singe est un symbole de tous les appétits les plus bas de l'homme, de tous les côtés les plus mesquins de l'homme. À l'extrême, il y a par exemple des choses de Dürer, je te montre des choses de Dürer qui sont ici, où tu vois le singe qui y est lié et le singe lié devient tout à fait une autre chose, l'image de ces appétits[714]. Ils sont tout à fait sous contrôle. Tu vois, le singe lié à côté de la Sainte Vierge. Ah, je ne t'avais pas parlé la dernière fois de ce rapport avec le sept. Je ne sais pas si je te l'ai dit parce que je trouve que c'est assez important, cette espèce de sept catégories dans l'âme, de sept fonctions de deux âmes ensembles, qui est la totalité de l'âme humaine, c'est curieux que ça soit sept aussi…

Patrice Goulet : Mais le sept, c'est pas l'homme? …

Ricardo Porro : Non, c'est le cinq le chiffre de l'homme, le sept c'est le cycle accompli… l'Homme c'est le cinq, deux mains , deux jambes et la tête… c'est le jeu de l'extrémité de l'homme qui est défini beaucoup plus…

Patrice Goulet : Non, mais le problème que l'on peut toujours se poser dans des explications comme cela, c'est tout de même de savoir si la connaissance des symboliques des nombres par exemple peut… on serait tenté pour construire en architecture alors que simplement ça fait parti d'un langage, vraiment…

Ricardo Porro : Je ne crois pas à la lecture du symbole, brutale et nette mais du symbole dans un contexte…

---

[713] *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer* (1943) est l'un des ouvrages majeurs d'Erwin Panofsky.

[714] Il s'agit de la *Vierge à l'enfant au singe*, une gravure datée de 1498.

Patrice Goulet : Non parce qu'en fait, ce que tu prends là, t'expliques un peu Michel-Ange par rapport à ce que t'appelles un vécu de son époque…

Ricardo Porro : On est en train d'enregistrer? ah bon? c'est ça qui est important, vas-y…

Patrice Goulet : On pourrait prendre dans l'autre sens, c'est-à-dire, c'est ce qu'on avait fait au départ, c'est-à-dire qu'est-ce qui se passe quand on regarde ce bâtiment? C'est un peu ça.. . parce que moi, je pense que c'est plutôt mieux de dire, on regarde ce bâtiment qui est très très important, on y voit une série de choses et ces choses là renvoient à ces explications…

Ricardo Porro : C'est ça qu'on fait…

Patrice Goulet : à ce moment-là, on l'a pas dit comme ça… Je pense que c'est mieux de partir de la vision même du bâtiment pour se référer au contexte si tu veux…

Ricardo Porro : Oui

Patrice Goulet : Enfin, c'est la même chose…

Ricardo Porro : Quand tu as une oeuvre d'art, tu as une chose qui te frappe aux yeux …La première chose que tu vois, c'est sa forme… mais tout de suite après avoir vu la forme, tu te rends compte que cette forme n'est pas là gratuitement. Elle a des implications. Dès l'instant où tu commences à voir les implications, c'est que tu commences à faire la lecture, que tu joues avec les symboles, tu joues avec les autres aspects du contenu, le symbole n'est pas le seul aspect du contenu. Je peux parler d'une image plus abstraite de symbole dans l'application du sept, je peux parler d'une image plus abstraite de symbole dans le bâtiment de Michel-Ange, dans la notion du cercle qu'il y a au milieu avec le douze, c'est-à-dire les douze signes du zodiaque, je peux parler de symbole dans la notion de la dualité, c'est-à-dire ce rapport dialectique entre les deux éléments qui sont toujours là, comme je pourrais parler aussi de la notion du quatre, c'est-à-dire les quatre côtés qui forment cette place, évidemment là ce n'est pas très clair par contre quand les deux bâtiments commencent à se tordre et à se comprimer dans la sensation opposée d'une perspective qui va vers le fond, non? Il y a une espèce de violence qui renvoie de nouveau aux esclaves de Michel-Ange, de la torsion des esclaves de Michel-Ange et de cette espèce de façon de tordre le monde pour échapper à lui. Tu vois?

Patrice Goulet : Oui, parce que c'est à ça tout de même le premier…, y en a plein je suppose… C'est l'inflexion des deux bâtiments…

Ricardo Porro : Mais, oui… L'inflexion des deux bâtiments pour moi, ça ne rentre pas dans le concept de la perfection mais dans le concept de la torsion de l'âme.

Patrice Goulet : Oui, c'est-à-dire que là, ce qui devrait être carré finalement, il introduit une espèce de torsion…

Ricardo Porro: il introduit à l'envers…c'est-à-dire que c'est une perspective à l'envers… comment ça devrait être la perspective quand tu arrives? C'est un peu la même chose qu'il y a dans les marches de la bibliothèque laurentienne. Tu vois, dans le hall d'entrée de la bibliothèque, tu as la sensation que les marches, c'est comme une coulée de plastique, de liquide ou Dieu sait quoi qui dégouline de l'endroit où se trouve la bibliothèque et qui te renvoie dehors. Il ya une contradiction dans le sens que tu arrives et que tu dois monter les escaliers qui eux-même te renvoies dehors… tu vois… par le même esprit de torsion qu'il y a dans les esclaves de Michel-Ange, cette espèce d'ambiguïté, d'anxiété de l'homme qui devient agonie lui-même, qui devient anxiété. Tu te rappelles la phrase que je t'ai lu, ça fait quelques instants je ne sais pas si elle est là, « *anxietas hominis est propia* ».

Patrice Goulet: C'est-à-dire? l'anxiété de l'homme…

Ricardo Porro : L'anxiété est le propre de l'homme, tu vois… C'est une phrase justement de Marcilio Ficini…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Alors là, je fais le rapport avec l'escalier que, quand tu arrives, au lieu de t'accueillir, de te dire de monter, il te renvoie à l'extérieur.

Patrice Goulet : Oui mais est-ce que dans la place, on pourrait pas dire simplement qu'il veut augmenter la présence du bâtiment central.

Ricardo Porro : C'est trop grand, trop fort, c'est un sens… il y a une notion très angoissante quand tu arrives à la place où le point de fuite de la perspective, c'est toi.

Patrice Goulet : Oui, c'est ça qui plus important, oui…

Ricardo Porro : Le point de fuite, c'est toi!

Patrice Goulet : Mais ça tu t'en aperçois que quand tu arrives en haut des marches en fait…

Ricardo Porro : Mais naturellement…

Patrice Goulet : Mais tu le sens pas derrière toi?

Ricardo Porro : Si, si, il est derrière toi mais quand tu arrives, tu sens que les deux bâtiments font un point de fuite vers le point où tu es.

Patrice Goulet : Oui, se referment sur toi…
Ricardo Porro : Se referment sur toi… au lieu de s'ouvrir… vers le derrière… C'est-à-dire qu'il ya une certaine, comment te dire, une angoisse, une contradiction apparente, non? Voilà. Tu vois, il y a une définition de Giulio Carlo Argan que j'aime beaucoup… Il dit en parlant justement de tout ce problème de l'héros, de la vision de l'héros, chez Michel-Ange… il dit que « l'héros n'est pas celui qui réalise une action courageuse mais c'est l'inertie qu'est le rêve de la chair qui affirme son propre être spirituel et se sauve ». C'est-à-dire que c'est justement la notion de la lutte entre la rigueur géométrique et une distorsion de la rigueur géométrique ou une tension produite par cette rigueur et ce qui se passe autour. Tu vois. La place devait être un carré et tout d'un coup, il y a une tension qui produit une anxiété.

Patrice Goulet : Est-ce que c'est pas curieux de représenter le corps de l'homme par une rigidité? Il y a une raison…

Ricardo Porro: C'est la matière en tant que prison mais justement dans le *Campidoglio*, la matière comme structure devient rigide. Le mur, la chair, qui serait la chair que cette matière tient, elle se tord, qui serait la chair que cette ossature tient, elle se tord tu vois, c'est ça qui est intéressant.

Patrice Goulet : Oui, c'est tout de même curieux, on pourrait penser que la chair tend à se trouver une autre forme, elle est bloquée par le squelette…c'est ça…

Ricardo Porro : Mais oui…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que c'est le squelette qui lui impose certaines formes…

Ricardo Porro : Mais oui… et surtout c'est le squelette qui empêche une fuite de la matière, ça devient une *priggione terrestre.*

Patrice Goulet : Oui, ça l'empêche de passer au dessus…

Ricardo Porro : ça devient la *priggione terrestre*…

Patrice Goulet : Mais qu'est-ce que devient la Nature quand l'âme , si l'âme pouvait s'en réchapper?

Ricardo Porro : Écoute, c'est ça le problème, c'est que la tendance de l'homme, c'est aller vers ce monde supérieur des prototypes, des idées pures…

Patrice Goulet : Oui, mais alors les idées pures n'ont pas de matière?…

Ricardo Porro : Écoute, c'est justement la réalité par excellence, la Caverne de Platon[715], qu'est-ce que c'est? C'est que l'homme se trouve dans une caverne…et il voit…il n'est pas en train de regarder vers la porte de la caverne mais où il y a un mur…et à travers la lumière reflétée, il voit les choses qui plus ou moins se reflètent comme des images mouvantes, comme des ombres mouvantes dans le mur du fond et c'est ça ce qu'il voit…et le monde des idées serait derrière ce qui est en train de se passer…

Patrice Goulet : Tu veux dire que ce qu'il voient, c'est la réalité qu'ils regardent?

Ricardo Porro : Ce qu'ils voient au monde serait une caricature…

Patrice Goulet : Des mauvais reflets?

Ricardo Porro : des mauvais reflets de la réalité qui est en haut…

Patrice Goulet : qui est là derrière lui à ce moment-là, qui est dans le jour…
Ricardo Porro : Mais oui…qui est dans le jour qu'il ne voit pas, parce qu'il est empêché d'arriver à cet intellect…

Patrice Goulet : il veut dire par là qu'il est dans le monde, c'est le monde lui-même qui est une caverne à ce moment-là…ce qu'il voit ce sont les reflets d'une autre chose…

Ricardo Porro : Mais oui…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : C'est là la clé de l'homme pour moi, de la compréhension du *Campidoglio* de Michel-Ange…

Patrice Goulet : Bon, on va revenir à toujours la même question, c'est euh…mais pourquoi…c'est si important de manifester[716]?

Ricardo Porro : Mon vieux, parce que l'homme a une petite glande qui s'appelle la glande *Apoétée?* …et cette petite glande lance des hormones et quand elle lance bien les hormones en bonne quantité, tu as le poète qui fait des choses très belles…quand il ya des déficiences hormonales, tu as la plupart des architectures que l'on voit aujourd'hui, ce sont des gens qui ont une déficience hormonale…énorme! et quand ces glandes sont excitées et qu'il ya une coulée d'hormones qui passent dans ton organisme, il se passe des choses comme le *Campidoglio.*

Patrice goulet : Bon, l'autre chose qu'il faut dire, c'est que Michel-Ange, il est content de ce qu'il fait…

Ricardo Porro : Et il le dit constamment dans ses sonnets, ses poèmes, dans les choses qu'il écrit parce qu'il beaucoup écrit…

Patrice Goulet : Mais son langage, il l'a appris où?

Ricardo Porro : Son langage, mon vieux…

Patrice Goulet : Il est pas inconscient….

Ricardo Porro : Non…il a appris dans l'Académie, à Florence, la culture…

Patrice Goulet : C'est sa culture…

Ricardo Porro : et c'est comme tous les créateurs…le créateur qui ne met pas les pieds sur la culture, sur le monde, il n'est pas un créateur…Je ne crois pas au créateur inculte…

---

715 Alors que pour Platon, le monde sensible est fait d'apparences trompeuses, la phénoménologie le considère comme le mode d'apparaître du réel.

716 Chez Husserl, l'objet se manifeste selon des profils , sa manifestation est partielle mais ouvre sur un horizon d'autres perspectives possibles.

Patrice Goulet : *exit* l'écriture automatique…

Ricardo Porro : Tu prends au XXème siècle, les grands créateurs sont des hommes d'une culture énorme… Prends Wright…

Patrice Goulet : Donc, c'est un effort de conscience….

Ricardo Porro : Frank Lloyd Wright! Et Michel-Ange était comme lui, dans le sens de la culture…Il était un homme d'une profonde culture…

Patrice Goulet : Mais qu'est-ce qui s'est passé au XIXème siècle? Comment tu expliques que la culture est complètement euh….
Ricardo Porro : Je crois pas…

Patrice Goulet : Il y a des gens qui ont une culture mais ils ont rien fait d'aussi important…

Ricardo Porro : Tu as Labrouste…

Patrice Goulet : Oui, Labrouste.

Ricardo Porro : Tu as Labrouste, tu as Nash[717] qui a fait des choses très importantes en Angleterre, tu as Garnier, le Garnier de l'Opéra je parle, c'est un homme de grande culture, ce n'est pas n'importe qui et l'Opéra est plein de références culturelles…non? Tu prends Labrouste, et c'est un bâtiment plein de références culturelles…même… bon. moins Baltard, qui a une vision plus terre à terre, puis….on est en train de sauter vers, presque…bon, vers l'école anglaise basée sur *Ruskin*, et c'est une école carrément basée sur toute une pensée. Passons à l'Art Nouveau, et il y avait de la culture dans les gens de l'Art Nouveau et là, ça se ferme et puis tout de suite Frank Lloyd Wright.

Patrice Goulet : Oui, alors qu'est-ce qui s'est passé avec les gens de l'éclectisme alors? tous les gens qui ont construit les bâtiments éclectiques officiels de la France par exemple….

Ricardo Porro : Il y avait des bâtiments qui étaient très beaux…mais c'est une architecture mineure…

Patrice Goulet : Mais est-ce que ça a une signification encore à l'époque de construire La Madeleine, La Bourse, le…c'est-à-dire des temples romains plein la ville…

Ricardo Porro : Si, je crois que c'est moins intéressant…que tout ce que nous avons parlé, dans ce retour en arrière. Je crois qu'il y a une notion de laïcité qui s'est faite dans La Madeleine mais que tout ça rentre dans un rapport de la Ville de Paris complète, pas isolée. Je ne dirais pas que La Madeleine isolée a une résonance, je ne choisirais pas La Madeleine pour faire cet espèce de parcours que nous sommes en train de faire en ce moment, mais…pour moi, La Madeleine, quand on pense à compléter les significations, dans tout le contexte Champs Élysées Concorde Louvre…

Patrice Goulet : Oui, c'est-à-dire dans le cadre de l'urbanisme…

Ricardo Porro : Dans le cadre de l'urbanisme, là, il y a des implications…

Patrice Goulet : En fait, tous les bâtiments de cette époque là, ce sont des bâtiments d'urbanisme, urbanisme qui est devenu architecture, pour Paris… là, c'est plus des pierres…

Ricardo Porro: Mais oui…ce sont des façons de compléter les significations de Paris.

Patrice Goulet : Oui, c'est un complément…

Ricardo Porro: C'est un complément de Paris.

---

[717] John Nash (1752-1835), architecte.

Patrice Goulet : Je suis quand même frappé par Rome. Cette vision de Rome complètement abstraite mais enfin qui est…

Ricardo Porro : *Roma* abstraite?

Patrice Goulet : Non mais là dans Paris, je veux dire…

Ricardo Porro : Non, ce n'est pas Rome…

Patrice Goulet : C'est un rêve de Rome tout de même…

Ricardo Porro : Non, ce n'est pas… Si, c'est un rêve de Rome. Tu as d'un côté, il se fait la Révolution française, là ils sentent qu'ils veulent comme un retour à l'Humanisme ancien de la Grèce, tu as David, tu as Ingres, tu as les grandes batailles de Rome, tu as tout ça, dans la peinture, qui est le Rome de la Tradition française, la Marseillaise…qui retrouve une résonance très mineure, beaucoup plus importante dans la peinture, la peinture est excellente…il faut le dire. Elle est moins importante en architecture.

Patrice Goulet : Moi en ce moment, j'étais (inaudible) d'un architecte, on peut dire que tous les architectes de cette époque là ont passé un temps plus ou moins énorme à Rome, à relever et à restaurer les bâtiments, il y a pratiquement aucun architecte de cette époque là qui n'ait pas restauré ou participer à des restaurations …

Ricardo Porro : à étudier…

Patrice Goulet : à étudier, je veux dire à faire des relevés, d'après des relevés on a restauré, etc…

Ricardo Porro : moi aussi, moi aussi, mon cher…qu'est-ce que tu penses que j'ai fait toute ma vie…Je suis allé me noyer, me plonger dans la Rome …

Patrice Goulet : Oui mais tu les reproduis pas, euh…

Ricardo Porro: Ils ne les reproduisent pas non plus…

Patrice Goulet : Ils font des interprétations, la Bourse, c'est quand même pas très loin de …

Ricardo Porro: Je ne parle pas de la Bourse comme grande architecture…Je te dis, les architectes du XIXème qui ont fait leur voyage à Rome ou qu'on a accusé de ne pas l'avoir fait avec un grand mépris, tu vois, Boullée avait fait son voyage à Rome…mais moi personnellement au XXème siècle, j'ai fait mon voyage à Rome. Et régulièrement j'apprends énormément et je comprends tout à fait parce que l'histoire est essentielle et l'histoire c'est Rome mon vieux…L'histoire pour nous occidentaux…Je ne parle pas pour un chinois. L'histoire pour un chinois c'est autre chose que …Je ne mets pas mon pied en Chine parce que je ne comprends pas du tout…mais pour moi, mon histoire basique, c'est l'Italie. Sans aucun doute.

Patrice Goulet : Pourquoi les architectes américains venaient à Paris et non en Italie, enfin…

Ricardo Porro : Ils venaient à Paris apprendre Rome…parce qu'en Italie ils s'amusaient comme des fous mais à l'époque il y avait une décadence assez grande culturelle en Italie, il n'y avait pas la notion d'avant-garde qu'il y avait à Paris à l'époque…La Révolution française, le commencement de l'époque industrielle, à Londres et à Paris en même temps, ce sont les deux points d'avant-garde. le Paris d'Haussmann c'est l'avant-garde la plus importante qu'il y a au XIXème siècle. Où est-ce qu'ils vont? Où il y a l'avant-garde….c'est Paris.

Patrice Goulet : L'avant-garde en Architecture aussi?

Ricardo Porro : Mon vieux, oui. oui.

Patrice Goulet : Enfin, en urbanisme…

Ricardo Porro : et en architecture….parce que tu as Labrouste, il y a énormément d'architectes à l'époque qui sont fabuleux …

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Paris est une ville où il y a énormément à apprendre… à part ce qui est en train de se faire actuellement… et moi aussi…écoute, c'est la m^me chose pour moi. Pourquoi je suis venu à Paris? Pour moi, ça c'est la culture, c'est Paris et Rome…

Patrice Goulet : Je pense que l'Italie est plus …il y a plus de choses en Italie…

Ricardo Porro : Et l'ordre est détruit au XXème siècle… à sentir le malheur, quelle horreur on est en train de faire à Paris…

Patrice Goulet : Oui mais tu crois qu'on pourrait continuer à construire cet ordre, c'était pas naturel puisque …?

Ricardo Porro : Je crois que Michel-Ange a fait à Rome (inaudible) de tradition…

Patrice Goulet : Oui, c'est ce qui aurait pu se passer ici quoi…

Ricardo Porro : Oui

Patrice Goulet : C'est ce qui s'est passé un peu dans l'Art Nouveau…

Ricardo Porro : Oui, ils auraient pu continuer cette tradition de façon à ne pas l'interrompre. Par contre, l'aboutissement de la Défense, on va parler de Paris la prochaine fois, on va discuter de Paris. Parce que sinon on commence à bâtons rompus à parler de Paris, à parler de Paris… et ça devient affolant…

Patrice Goulet : allez, c'est fini, on est le combien là, le 2 décembre

Entretien n° 5 / 43 mn / 9 décembre 1978

Le cinquième entretien porte sur l'interprétation phénoménologique d'*Hagia Sophia* d'Istanbul.

Ricardo Porro : *Hagia Sofia* d'Istanbul….Je crois que c'est l'un des bâtiments des plus marquants, des plus extraordinaires de l'humanité et justement aussi difficile que ce soit à comprendre, je crois qu'il faudrait commencer par le problème du *contenu médiat* de l'architecture, c'est-à-dire qu'est-ce qui détermine ce qu'elle exprime au point de vue de la société dans laquelle elle se place… Premièrement, il faut comprendre exactement qu'est-ce qu'était Istanbul à l'époque où Rome en morceaux, quand l'Empereur Constantin part pour Istanbul, il va créer dans un endroit où il y avait cette colline, une nouvelle Rome qui devient l'Empire basé sur toute la culture grecque mais qui devient l'Empire oriental. Il faut dire que comme forme de gouvernement, il y avait une espèce de césaropapisme, c'est comme *Henri Hauser* dans son livre, césaropapisme, ça veut dire que l'Empereur devenait un César et en même temps qu'il était l'archiprêtre, c'est-à-dire qu'il avait en même temps le pouvoir temporel. Le pouvoir était tel qu'il avait presque le contrôle de toutes les colonies. Il y avait un monopole d'état. Il était , c'est un peu une rigolade de ça, un peu un Brejniev ou un Staline. L'Empereur avait un contrôle de presque tout les biens, c'était seulement les fonctionnaires de l'Empereur qui avaient une possibilité de contact avec les richesses. L'Empire avait presqu'un pouvoir total dans les entreprises industrielles, commerciales, et les grands profits, c'était pour l'État et pour le Roi. Il y avait énormément de restrictions à (du côté de ?) l'économie privée. Tout cela donnait à la notion de l'empereur un pouvoir extraordinaire qui s'exprime dans l'architecture. C'est-à-dire que si …voilà une des expressions que je trouve de ça, si dans l'architecture paléochrétienne, un peu plus loin Rome, il y a la notion d'un christianisme primitif où l'église devient quelque chose de mauvais, de petit, à l'échelle humaine, ici on se trouve de nouveau à l'échelle de l'ancienne Rome Impériale, la notion de la grandeur, la notion d'une cour puissante, d'une étiquette stricte, très sévère, est une des choses qui marquent le plus avec cette architecture…C'est-à-dire qu'une des expressions qu'on va trouver, c'est l'expression de grandeur, qui se manifeste clairement dans l'architecture de l'*Hagia Sophia*. Le pouvoir temporel est énorme mais aussi la notion d'un état théocratique. C'est-à-dire qu'en même temps qu'il y a fait ce pouvoir temporel qui s'exprimait en architecture, la représentation des personnages était presque la représentation de personnages de cour dans une attitude très hiératique, qui faisait une distanciation de l'attitude courante, de tous les jours, détendue..C'était une attitude vraiment imposée, des personnages qui avaient une séparation constante du reste des gens. Tout ça mêlé à la notion d'un état théocratique avec le problème de la solennité religieuse, de la rigueur religieuse, va créer une atmosphère assez curieuse dans cet esprit de grandeur surhumaine qui se manifeste dans l'architecture… Il y a une espèce inaccessibilité mystique, c'est-à-dire qu'on sent une séparation du Monde, de la Terre, avec le monde de l'au-delà. Il faut dire aussi, enfin on avait parlé du néoplatonisme de la Renaissance , de *Marsilio Ficino,* et on a de *Pico de la Mirandola* tandis qu'ici tu as le néoplatonisme de Plotin, néoplatonisme d'une importance capitale. La néoplatonisme qui se manifeste entre le problème du corps et le problème de l'âme, à quel point le corps est une espèce de prison et d'un aspect qui n'est pas le problème fondamental et l'âme et son élan vers Dieu comme le problème fondamental, le problème clé. Tout ça, le religieux et le philosophique va s'exprimer dans l'architecture d'abord à l'extérieur, sec, net et modeste et l'intérieur et ça c'est très bien signalé dans le livre de *Carlo Giulio Argan*, comme une espèce de dualité âme corps, c'est-à-dire qu'à l'extérieur opaque, à l'intérieur lumineux, au maximum. Justement et aussi j'insiste sur côté là, c'est que c'est une valorisation de l'âme. Non? C'est que la matière est finie, qu'elle est exprimée à l'extérieur comme l'élément qui tient l'âme, le problème de la lumière divine va être fondamental dans toute l'architecture byzantine. La lumière divine inonde l'âme et cette lumière est quelque chose de fondamental qui va s'exprimer dans la notion de l'architecture, tu vois…l'or va donner la sensation d'une architecture qui devient lumière mais une lumière autre, qui n'est pas la lumière du soleil, qui est…il y a eu une discussion des plus notables vis à vis de la lumière qui était la transfiguration de la lumière réelle ou était une lumière autre… tu vois…cette lumière devient quelque chose d'essentiel dans toute l'architecture. Elle va jouer de façon extraordinaire, ça ne veut pas dire que ce soit la clarté parce qu'on ne peut pas dire que les bâtiments byzantins soient d'une clarté absolue, il y a toujours des effets d'ombre et lumière, mais m^me la façon de jouer avec les mosaïques, la façon comme la lumière s'y reflète, la façon comme les arrêtes sont légèrement arrondies, les façons de jouer avec les effets de lumière à l'intérieur, cette sensation est l'une des choses importantes au point de vue expressif de la spiritualité de Byzance. Un des problèmes de toute la chose byzantine, c'était de faire sortir la matière de sa condition d'opacité par la lumière divine et c'est cette lumière divine qui est la constante, c'est-à-dire qu'en même temps qu'il y a l'expression de cette société hiérarchique, d'une hiérarchie absolue, d'un pouvoir absolu, il y a de l'autre côté, le côté césaropapiste, le papisme si tu veux, ce monde qui est toujours une limite, on ne sait pas très bien si c'est une limite entre le monde naturel et un monde autre où sont plongés tous les personnages qui sont représentés. Les personnages sont aussi, si on le voit bien, représentés le plus curieusement, parce que les yeux par exemple sont ouverts dans des tailles gigantesques pour faire noter avec les yeux ce côté spirituel absolu. La chair des personnages disparaît dans des personnages plein de bijoux, qui sont en même temps des aristocrates de la cour, ou le Christ est représenté en

tant qu'Empereur, mais en même temps qui reçoivent cette illumination surnaturelle, constante. C'est-à-dira que cette lumière devient une expression de cet ordre supérieur duquel la lumière divine descend. Bon, c'est-à-dire que la lumière, cette transubstantiation devient l'élément clé de la compréhension de cet espace de Byzance. Là, je suis tout à fait dans du *contenu médiat*[718]de l'architecture. Évidemment, parler des aspects du contenu, c'est curieux parce qu'ils s'enchaînent tous. On ne pas parler d'un aspects du contenu sans parler de l'autre et le rapport entre l'un et l'autre, il y a un *magma,* une totalité, bon. La notion du *contenu immédiat*[719] *,* cette expression dans la forme, c'est un fait dans cette architecture. À quel point la richesse formelle de tout l'extérieure de l'architecture byzantine, je veux dire, n'est pas en train d'exprimer la richesse spatiale de l'intérieur, c'est-à-dire que tout le côté de l'espace interne, qui se passe à l'intérieur de l'église, tout le côté cérémonial, et tout ce côté richissime a trouvé une expression exacte dans la forme extérieure. Cela veut dire que ce que je ne pourrais pas dire par exemple du bâtiment de Michel-Ange, le *contenu immédiat*, Michel-Ange il s'en fiche pas mal du *contenu immédiat* de son bâtiment, ici le *contenu immédiat* d'abord, le temple est une hiérophanie[720], c'est une expression du sacré et on le montre. C'est-à-dire le montre dans sa fonction interne à l'extérieur. Deuxièmement, parce que moi je veux passer à l'autre niveau de signification, Le temple est une signification de la montagne primordiale, du centre du monde. La façon dont le temple se montre ici, et là je rentre en ce moment dans le côté symbolique, le temple, Hagia Sophia devient une montagne. Les gradations, les marches qui vont dans une espèce de centre, la notion de la grande montagne centre du monde devient Hagia Sophia, même au temps de l'islam, ils ont complété cette notion en ajoutant quatre, c'est-à-dire quatre comme notion de la Terre, du Monde créé par Dieu, la perfection du Monde créé par Dieu est une expression claire de Hagia Sophia. Là, je suis dans le domaine si tu veux du symbolisme, un symbolisme qui devient l'expression de la montagne d'une clarté absolue et l'image de la montagne. Hagia Sophia est l'image, est une image de la montagne, c'est-à-dire que voilà des aspects qui sont essentiels… Un autre aspect, c'est son côté apocalyptique, là je rentre de nouveau dans le contexte du *contenu médiat* de l'église. *Contenu médiat* qui vient se mélanger avec les autres choses. La notion de la Jérusalem céleste, la ville carrée, qui descend à la fin des temps, ville qui est pleine de bijoux, qui, dans le centre, n'a pas d'église, il ya le trône où se trouve le seigneur, ville qui a trois portes de chaque côté, et les noms de douze apôtres, il y a un symbolisme numérique très… D'une façon ou d'une autre, Hagia Sophia devient aussi l'image de cette Jérusalem céleste, dans la notion des bijoux qu'elle porte, la même, c'est-à-dire à quel point la ville, le bâtiment lui-même, il le devient par la façon des mosaïques, par la façon comme les mosaïques sont placées sur le mur, une image de cette ville pleine de bijoux qu'est la Jérusalem céleste. C'est-à-dire une image qui se superpose à Hagia Sophia. Un autre aspect du symbolisme d'Hagia Sophia, je vais parler de la notion d'espace. L'espace d'Hagia Sophia donne la sensation d'un espace qui part dans un sens et qui éclate. Regarde le plan. Tu as la sensation quand tu regardes ce plan et c'est le plan de presque toutes les églises byzantines, tu as la sensation qu'à partir d'un point central – ça, c'est l'autre, San Vitale[721] – d'un espace qui fait explosion, qui explose, qui pousse à droite et à gauche. Regarde les éléments comment ils sont poussés à partir d'un centre dans toutes les directions…Tu as la niches, tu as la sensation que cette église explose dans toutes les directions. *Hagia Sophia.* La notion d'émanation, d'émanation divine est une des notions des plus importantes de cette église, non? Pour moi, cet espace devient l'émanation du principe. De la même façon qu'il y a cette lumière supérieure qui émane du principe supérieur, l'espace dans sa façon de partir d'un point central, par une centralité où l'espace ne vient pas aboutir mais justement une centralité de laquelle partent des rayons avec violence et toute force, qui éclate, qui pousse mais à partir de ce point central. Pour moi, c'est l'émanation à partir du principe. Tu as la notion d'un centre dans l'église, regarde le plan. L'espace pousse vers le haut, vers la coupole et la coupelle même devient un élément presque immatériel comme si ça serait quelque chose qui est gonflé d'en bas mais tout est gonflé à droite et à gauche et dans toutes les directions à partir du point central. La notion de centralité devient essentielle dans cette église. Notion qui va tout à fait avec la lumière autre, la lumière divine qui émane de Dieu, tu vois, en m^me temps cette lumière divine va se greffer dans ce centre du monde, dans ce monde du créé, intérieur surtout où il y a le problème de l'âme qui se montre dans toute sa splendeur. Voilà, là, je te dis, je crois qu'il y a…

Patrice Goulet : Sur l'émanation du principe… ce que tu appelles *principe*

Ricardo Porro : Bon, je vais te dire, ce que j'appelle Principe de tout, il y a un symbole pour le principe, c'est ça…c'est un cercle avec un point, c'est le principe..

---

[718] Un des cinq aspects du contenu issu de la théorie de Ricardo Porro : le sens ou les sens (significations).

[719] Un des cinq aspects du contenu de la théorie de Ricardo Porro : ce que l'on voit en premier.

[720] Du grec *hieros*, sacré et *phainein,* manifester, désigne la manifestation du sacré.

[721] *Basilica San Vitale de Ravenne.*

Patrice Goulet : Oui, mais qu'est-ce que t'appelles Principe?

Ricardo Porro: Écoute, le Principe, ça peut être Dieu dans une certaine mesure, le Principe de tout. Le principe, je suis le commencement et la fin de l'Apocalypse. Quand le Christ dit, je suis le commencement, l'*alpha* et l'*omega.*

Patrice Goulet : C'est celui qui contient tout…

Ricardo Porro : qui contient tout… et ce principe tu le sens même dans une représentation qui est très curieuse, qui est ça, c'est-à-dire le cercle avec un point au milieu. À partir de ça, la notion d'une émanation qui part …au point de vue espace, ça devient comme ça… Si tu veux, le principe, c'est le point où tout commence? [722]Dans une certaine mesure, le principe c'est Dieu, toujours… c'est le point. C'est l'infiniment petit, l'infiniment grand.

Patrice Goulet : Oui mais là tu veux dire… cette lumière qui baigne à Hagia Sophia, on aurait pu imaginer qu'elle vienne de l'extérieur.

Ricardo Porro : Non.

Patrice Goulet : Non, elle vient forcément du principe… du centre…

Ricardo Porro : Non, elle donne la sensation de partir et d'émaner, de rayonner…

Patrice Goulet : de rayonner d'un point central…

Ricardo Porro : En plus de ça, on peut parler d'aspect, de numéro, de problème de nombre à l'intérieur d'*Hagia Sophia.* Si tu veux, on passe là bas et je te fais voir des diapositives de *Hagia Sophia*… La façon des rayons de lumière à partir du centre qui est là, tu vois, et la gradation de lumière qui se crée là …Qu'est-ce qu'il y avait dans ce point central dans l'ancienne architecture, enfin dans les temps de Hagia Sophia qui n'a pas été détruite par l'Islam heureusement, Dieu sait, il y avait des choses qui se passaient là dedans qui étaient passionnantes, tu vois… Bon. Tu as cette sensation, regarde le point central et les rayons qui partent de ce point tu le sens… bon. là, dans l'image de la Coupole avec toute clarté. Cela, c'est l'illustration parfaite de ce que je te dis. Regarde l'émanation de ce principe, la façon comme les niches qui sont tout à fait au fond commencent à pousser, c'est-à-dire comment le mur devient un diaphragme très léger, tu vois, et cette notion de pousser à partir d'un point qui pousse tout le mur…tel qui le pousse t m^me qui le dépasse, tu vois. Les différentes notions, tu vois, se voient à l'intérieur, par exemple la notion du quatre, les quatre vivants, les quatre anges de l'Apocalypse. Tu vois les ailes qui sont là, qui sont placés dans les quatre euh je ne sais pas comment ça s'appelle, le passage de la coupole au mur…

Patrice Goulet : les trompes…

Ricardo Porro : Oui, les trompes qui sont là… dans chacune de ces trompes, il y a la notion du quatre qui est la notion du monde du créé au point de vue symbolique. Les autres aspects du nombre , tu as la notion du douze dans les fenêtres qui sont ici. Douze, il ya deux choses, les apôtres mais il y a en même temps un numéro cosmique. Non? Le douze, c'est les douze signes du zodiaque. C'est-à-dire que la cosmicité de l'intérieur de l'église, la notion du quatre comme superposé à la coupole, c'est, comme tout temple, une création, est une image du créé, tu as la notion du quatre superposée à la coupole… tu l'as ici. La notion du douze est dans les fenêtres mais si tu regardes bien les fenêtres d'en haut montrent le cinq où il y a quand même une figuration de l'homme et le sept où il y a la même notion de cycle accompli. Et évidemment l'église, c'est avant la naissance du Christ et après la naissance du Christ, jusqu'à (inaudible). Alors là, tu as là dedans, le symbolisme par exemple du trois comme symbolisme de l'unité, dans les trois niches qui sont dans l'autel, qui sont dans la partie la plus importante de l'église, qui vont se répéter exactement de l'autre côté, c'est le numéro de la perfection de Dieu, n'est-ce pas… le numéro spirituel par excellence… tout ça dans une lumière divine qui est dans le doré et tout dans l'église. De nouveau le sept dans ce balcon qui est ici, tu vois, ça change absolument tout le contexte… le cinq dans la partie d'en bas, c'est-à-dire que le sept dans cette partie en haut va se répéter dans cette partie en bas, c'est-à-dire que le sept comme une inversion vient là et le cinq de nouveau se produit en bas de ça. Les arcades vont donner ça, cette somme numérique. Le cinq de nouveau, la notion d'émanation, regarde ici… les fenêtres deviennent de grande importance au point de vue symbolique. Le trois et le cinq, est-ce qu'il n'y a pas un rapport

[722] Le principe chez Aristote est ce qui est premier dans l'être ou la connaissance.

du Dieu qui se fait Homme? Le sept et le cinq, le cycle accompli et le cinq, numéro de l'Homme mais tout ça dans ce contexte, tu vois… on ne voit pas très clair le matin…l'endroit où se plaçait l'Empereur, le *Basileus*, pour regarder tous les riches…c'est assez étonnant, hein…c'est l'espace le plus étonnant qui existe au monde…aussi d'une certaine irrationalité, qui était la …. Byzance, ce n'est pas le siècle des philosophes…il faut le dire…ce n'est pas le siècle de la Pensée… C'est le siècle où on discute du problème du Sacré. Si la Sainte Vierge avait eu des maux pendant l'accouchement ou si elle n'a pas eu de maux parce que si le Christ devait sortir de là, enfin ce n'était pas logique qu'elle puisse avoir des maux, les autres disaient que si parce que le Christ était homme… « Combien d'anges peuvent tenir sur la pointe d'une aiguille? » ou je ne sais pas… Tu comprends, c'était vraiment des discussions théologiques constantes et des façons d'employer toute l'intelligence pour des problèmes de théologie, de jeu théologique…tout ça montre une explosion émotionnelle qui est dans tous les espaces et qui se manifestent dans tous les espaces de cette église, ce côté mystique absolu. Voilà ce que je te disais dans la représentation, tu vois, d'abord la notion de la lumière des mosaïques où il y a tout un monde doré qui est la limite entre un monde réel et un monde irréel, ça tombe dans un monde irréel où il y a une espèce d'anéantissement de la matière… et la matière ce n'est pas la chose à glorifier, tu vois…Et le Christ, regarde la façon de regarder, les yeux, tout ça, c'est …le Christ en Majesté, en plus… La Sainte Vierge, là, je n'ai rien à te dire…Je ne sais pas s'il y a des autres…ça se voit presque pas…c'est impossible à voir… La richesse des formes expressives de ce monde interne, ce qui se passe à l'intérieur de cette église, une richesse de formes, tout est exprimé à l'extérieur, toute la structure, tous les espaces internes, tout ça se voit, ça …la lecture de l'église est très facile…la lecture de ses fonctions…

Patrice Goulet : Oui, c'est-à-dire que l'extérieur n'est qu'un négatif…

Ricardo Porro : Oui, oui…la notion de montagne, la notion que tu vois là, graduellement, de montée, c'est une notion strictement de montagne… Voilà, regarde la sensation d'émanation qui sort du Christ qui est au milieu, du Christ qui est le *Pantocrator,* qui est le Christ enfermé dans le cercle, l'émanation du Principe dont je te parlais…Possible à Hagia Sophia, il y a la même chose que tu as ici à (inaudible). La vision ace les Minarets qui est assez extraordinaire, renforce la notion du quatre, la notion du monde du créé.

Patrice Goulet : Dans l'optique de Constantinople, tout n'est pas contenu simplement dans Sainte Sophie…

Ricardo Porro : Non.

Patrice Goulet : Qu'est-ce qui se passe dans la ville elle-même? Est-ce que l'Empereur , euh…

Ricardo Porro : Tu es en train d'enregistrer?

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Bon, d'abord c'est une ville qui se fait à l'image de Rome. Ils ont choisi une ville où il y a sept collines et autour de sept collines difficiles d'accès, la ville commence à se développer. Bon. Autour de *Hagia Sophia,* il y a l'Empereur du *Basileus* qui est là, il y a à côté de l'Hagia Sophia (inaudible) et une série de places qui disparaissent…

Patrice Goulet : Il y a aussi Byzance quand même…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : aussi la présence de la Vieille Rome aussi…

Ricardo Porro : Non…Quand il y a eu la séparation, il y a un Empire de l'orient qui s'est créé à Byzance… indépendant de Rome…

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Et Rome va souffrir de toutes les inventions des Barbares et tout ça… Il ya la Nouvelle Rome…

Patrice Goulet : Oui, c'est la nouvelle Rome…

Ricardo Porro : Byzance devient la nouvelle Rome, c'est la ville qui a sept collines. Rome de nouveau. C'est à dire qu'ils vont dans une certaine voie qui existe encore d'ailleurs à Istanbul, qui sort vers les remparts, d'une façon plus ou moins rayonnante à partir de *Hagia Sophia.* Deux millions d'habitants je ne sais plus à l'époque… C'était gigantesque, tu vois… et puis sur les collines, il y avait ce grouillement de maisons, de petites ruelles qui grimpaient et qui se greffaient dans les collines… tout ça planté d'une centaine d'églises byzantines un peu partout… Mais alors ce que je trouve étonnant, ce n'est pas l'urbanisme de Byzance en lui-même qui a conservé certains aspects dans la Turquie, mais postérieure, c'est justement ce qui va se passer dans l'urbanisme d'Istanbul quand les Arabes arrivent à Istanbul. Il se passe une chose assez curieuse. Ils font une espèce de division de quartiers autour des collines, et sur chacune des collines, à l'image, ça devient comme une espèce de, comme un prototype[723], en parlant de Platonisme, Hagia Sophia, type de toutes les mosquées d'Istanbul, ils commencent à faire que chaque colline, le sommet de la colline soit un centre de quartier, c'est-à-dire qu'ils vont concentrer dans tous ces sommets de collines… à l'époque c'était vraiment une révolution… une maison pour tous, la Mosquée, c'est-à-dire que la Mosquée en même temps, c'était un club, un endroit où on venait bavarder, des WC collectifs, collectifs, des hôpitaux, des écoles, des cimetières, des centres commerciaux, des commerces, tout ça, c'est la révolution urbaniste d'Istanbul. À quel point se dégradaient (graduaient?) des maisons du centre, au sommet dans le centre du quartier, des grandes voiries de circulation, et les grands liens d'un centre à l'autre…tu pars du pont de Galata et tu as le bazar égyptien qui va de la Mosquée de la Mère du Chah qui est à côté du pont[724] à *Süleymaniye[725]*, cet espèce de souk , il y a l'espace de l'Université qui relie vers j'oublie son nom et là tu as de nouveau un Souk qui est relié à l'(inaudible), cet espèce de bandeau qui relie ce centre de quartier d'une façon vraiment géniale. Le bandeau de fonction urbaine. C'est-à-dire qu'Istanbul commence à prendre la notion de sept pour lui faire devenir un centre de quartier qui est valorisé dans toute la ville parce qu'il n'y a qu'à voir ça pour se rendre compte à quel point la montagne ou la colline devient colline, elle est dessus. C'est-à-dire que l'image primordiale de centre du monde qui était à Hagia Sophia continue à jouer à la colline et la Mosquée et le centre de quartier devient montagne en même temps, souligné par le Minaret. Il n'y a qu'à voir ça pour se rendre compte à quel point ça a une importance vraiment capitale, non?

Patrice Goulet : Il n'y a plus de mosquée première alors à ce moment-là… il n'y a plus de centralité…

Ricardo Porro : Non. On commence à valoriser des collines où il y a un grouillement vers le centre des quartiers qui est en haut. Tu vois…mais ce centre de quartier s'explicite par la monstration des collines qui se mettent sur la colline… C'est-à-dire que symbole et nature vont ensemble et c'est ça que je trouve essentiel à Istanbul…Non? à quel point…regarde ça…

Patrice Goulet : Oui, oui…

Ricardo Porro : Regarde ça comme une façon de souligner la nature… d'aller dans le sens de la nature, tu vois…

Patrice Goulet : Oui mais c'est beaucoup plus, euh…

Ricardo Porro : Et justement, à quel point le *contenu immédiat* de la ville, à quel point de valoriser les centres de quartiers, de les signaler et de les faire comprendre en urbanisme…C'est une constante à Istanbul… Bon, ça c'est un point qui est assez fort dans la ville d'Istanbul… et aussi, il y a quelque chose d'autre, voilà notre centre là… voilà quelque chose d'autre dont je voulais parler, c'est la naissance de la tradition à Hagia Sophia, c'est-à-dire que d'Hagia Sophia, il ya un point de départ d'une tradition qui va être suivie par le Sultan. Le Sultan veut se mettre à la page. Il appelle un architecte qui s'appelle Sinan qui va prendre …l'architecture byzantine, il faut dire, ne révolutionne pas…elle est assez statique… à partit de ce prototype byzantin tandis que Sinan commence à redresser, à mesurer à partir d'Hagia Sophia. En gardant la notion de montagne, mais une montagne où l'espace devient mesurable. C'est-à-dire, c'est le rationalisme, la mesure de la Renaissance et doucement, il ya une évolution de Sinan aux autres architectes parce que si tu prends *Nurusosmaniye[726]*, c'est le baroque. C'est-à-dire qu'à partir de là, de la notion parallèle d'une tradition, il va commencer à aller « parallèle » à l'évolution de l'architecture occidentale , de l'époque. Le Sultan prend Constantinople juste à la Renaissance…Non? La

---

[723] En phénoménologie, le prototype est un modèle mental qui exprime l'invariant.

[724] Il s'agit de la Mosquée bleue et de la mère du Sultan Mehmed IV.

[725] Organisation urbaine depuis la Mosquée.

[726] Mosquée de style baroque ottoman qui jouxte le grand bazar d'Istanbul.

Renaissance turque…L'architecte de *Nurusosmanyie*, l'architecte du baroque turque, l'architecte du *Topkapi*[727], l'architecte du rococo turque… et comme ça, il y a une continuité, un parallélisme qui est, évidemment quand arrive le XXème siècle, ça s'écroule et on voit les horreurs qu'ils sont en train de faire en Turquie, ils ont tout assassiné, tout bousillé…Ils font de mauvaises interprétations du monde occidental qui donne des gratte-ciels, l'architecture la plus minable qui puisse exister…Une tradition qui a été rompue, qui est terminée mais une tradition qui a eu une force et une richesse extraordinaire…

Patrice Goulet : Qu'est-ce que tu pourrais dire sur le passage de la couleur justement des mosquées? c'est-à-dire le bleu quoi…

Ricardo Porro : Parce qu'il n'y a plus le besoin…

Patrice Goulet : même la pierre, même l'extérieur devient bleu…

Ricardo Porro : Oui, bon. Moi j'ai une interprétation mais ce serait sur les mosquées persanes qui ne tomberaient pas sur les mosquées d'ici, d'Istanbul… Il y a toujours pour moi…Non, c'est pas bleu, les mosquées en général sont blanches…Il y en a une qui est légèrement bleue, la mosquée du Sultan Ahmet,

Patrice Goulet : Si, il y en a une, entièrement en faïence bleue, en bas là, une petite à côté du bazar égyptien…

Ricardo Porro : Je l'ai pas vue…

Patrice Goulet : Il est encore temps de le faire…

Ricardo Porro : Je l'ai pas vue, en général pour les mosquées persanes, c'est un autre chapitre…possible…on aurait pu l'analyser… il y très souvent la couleur de l'infini, le bleu, qui tient la caverne, la figuration de caverne, mais…(fin).

[727] Palais Topkapi.

Entretien n°6 / 38 mn / 9 décembre 1978

Le sixième entretien porte sur une phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine de la ville de Venise.

Ricardo Porro : Je pense en urbanisme, toujours, le modèle d'urbanisme, c'est un urbanisme de communication. Tout ce que j'essaie de faire passer à mes élèves, c'est la notion d'un urbanisme où les gens, par l'usage des bâtiments, par la façon de vivre la ville, se rencontrent. C'est tout. S'écoutent, écoutent leur façon de rire, leur voix, leur odeur, sentent leur odeur, tu vois ? Que cela soit un urbanisme beaucoup plus humanisé. Je ne connais aucun exemple aussi parfait de cet urbanisme que l'urbanisme de Venise[2] . Ne regarde pas cette division que je fais là dans ce plan là parce qu'ils se sont trompés et je n'ai pas trouvé le plan véritable où il y a les divisions que j'avais fait de Venise. Bon. Il y a des aspects de Venise qui sont essentiels. Par exemple, la façon comme il y a une fonctionnalité à Venise extraordinaire. Premier point, Venise, comment elle se forme ? Il y avait tous les gens qui habitaient durant l'invasion des Barbares. Ils se rendent compte qu'en prenant des petites îles qui sont un peu éparpillées et en remplissant de terre des endroits qui étaient marécageux dans une lagune, ils pouvaient parfaitement se protéger des invasions de barbares avec des canaux, des parties plus profondes qu'il y avait dans la lagune, des parties plus basses avec des bouées ; et en enlevant les bouées quand il y avait des gens qui venaient, les gens ne pouvaient pas arriver à Venise, ils avaient en la possibilité d'envoyer des gens à la terre ferme et d'attaquer les autres hors de Venise. Donc, Venise est une ville qui s'est protégée toujours, à merveille, sans être attaquée. Elle avait une façon de se garder par tout ce qu'elle a, l'eau qui la protégeait, et c'est comme cela que Venise commence à se développer, à se développer très souvent en remplissant de terre des endroits qui étaient sous l'eau, c'est-à-dire que c'est une ville créée artificiellement. Bon. De quelle façon Venise se structure ? Je parle en ce moment d'une structuration plus générale. Il y a un grand canal qui devient voie de circulation qui touche toutes les paroisses. La paroisse, c'est l'élément fondamental de l'urbanisme à Venise. C'est l'unité de voisinage de Venise. Ce grand canal où étaient placées les maisons qui avaient au rez-de-chaussée ces entrepôts avec tous les produits qui commerçaient, qui faisaient du commerce avec l'Orient ; et la maison proprement dit, du Palais qui se faisait à partir du premier étage. Tout ce grand canal prend la forme d'un grand « S » qui relie le plus possible, comme une voie de circulation rapide, maritime toutes les unités de voisinage qui sont des paroisses qui sont autour. Première chose qui saute aux yeux, c'est la différenciation de fonctions qu'il y a à Venise. Par exemple, la différenciation entre les piétons et ce qu'on pouvait appeler la voiture qui devient le bateau. Il y a une série de canaux qui permettent d'arriver au point le plus lointain en moins de 50 m, toujours, et à bateau, et une structure parallèle qui ne coïncide pas nécessairement avec la structure - comme à Amsterdam où les deux coïncident - là les deux sont séparées, qui sont pour les piétons qui peuvent arriver en n'importe quel point de Venise facilement. À partir de ce grand canal qui est très large, qui a la forme rapide, des canaux secondaires aussi rapides qui relient Croce par le *Rio Novo,* qui relient les différents aspects de Venise et qui permettent une circulation assez rapide d'un point à l'autre. Ici, *San Trovaso,* il y a quelques canaux bien clairs, plus larges, qui séparent une unité de voisine de l'autre unité de voisinage et qui permettent un accès constant de tout le monde à toutes les unités de voisinage qui sont à l'intérieur. Bon, ça c'est la fonctionnalité de Venise. Le grand canal qui arrive à la partie où se trouve la place de Saint-Marc, qui serait là. De la place de Saint-Marc, un accès direct tous les bateaux qui arrivaient venaient se mettre au canal de *Giudecca.* Le bateau qui arrivait. Et de là ils déchargeaient par des bateaux plats - des fonds plats - pour ramener au grand canal tous les produits qui sortaient de ces bateaux. Évidemment la place de Saint-Marc devient exception. Elle est lien entre Venise et la mer, de la même façon que Venise était le lien entre Orient et Occident. La place de Saint-Marc, c'est la réception de Venise, c'est le centre de la ville. La partie du port de Venise, c'est par principe la *Giudecca.* À la *Darsena Grande* se trouve la fabrication de bateaux qui était une des sources les plus importantes qui est à l'autre extrême. Des espaces pour tout le monde vont sortir de la place de Saint-Marc et vont continuer à travers une série de rues étroites jusqu'au pont de Rialto ; et par là aussi ça va continuellement jusqu'à la gare tout ce qui le commerce destiné à tous les jours - pas tous les jours, les commerces de toute la ville, les commerces importants. Par contre, il y a une structure d'unité de voisinage où il y a toujours - et je prends par exemple la structure que tu as ici de la paroisse de *Frari,* qui est une paroisse des plus intéressantes de Venise - tu as un canal qui entoure - cela peut venir jusqu'à là, c'est ça la paroisse de *Frari* - des boucles de canaux qui rentrent et qui font la possibilité d'un parcours pour arriver surtout à la place centrale où se trouve en général un marché, tu vois ? Des boucles qui vont dans toutes les directions et qui permettent - voilà les autres ici - et qui permettent cette possibilité d'accès à une distance très très plus lointaine du canal. Bon. Les noyaux de la paroisse **:** il y avait une église, qui était l'église de la paroisse, qui était mise en valeur toujours, essentielle. L'espace tournait toujours autour de cette paroisse et la valorisait et la mettait tout à fait en valeur ; c'est à dire que la fonction urbaine était mise en valeur dans la grande place ou la place plus importante qui se plaçait dans la paroisse. Une série d'églises secondaires qui étaient subsidiaires de la paroisse qui avaient de petites placettes moins importantes mais toujours avec un

système de piétons qui est toujours à venir à l'espace de la paroisse. En plus, des points d'eau qui devenaient à une échelon encore plus bas, ce qu'on appelle les *campiello*, tu vois ?

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Où les gens venaient chercher l'eau, qui étaient des espaces qui pouvaient avoir - je ne sais pas 10 sur 20 - des espaces extrêmement petits, de petites placettes minimes où il y avait seulement un point d'eau. C'est à dire que la structure de l'unité de voisinage[728] qu'on voit à Venise est exceptionnelle. Cette structure, si on prend le plan de Venise, je peux te faire des structurations qui ne sont pas ces structurations que l'on voit ici. Il y a l'autre plan mais que je ne trouve pas en ce moment, où tu as une structuration où chaque fois, tu as le noyau central de la paroisse mise en valeur avec une série de points autour, où il y a les *campielli* – les petites placettes – où il y a les églises secondaires subsidiaires de la paroisse et tout cela devient une unité assez cohérente dans le sens que tout le monde arrive à un point central de la paroisse. Regarde par exemple une autre paroisse *San Zaccaria*, tu prends ça , tu vois et ça fait la paroisse *San Zaccaria.* Tu as l'église principale, quelques autres églises autour de cela et les canaux qui rentrent dans une boucle vers l'intérieur, tu vois ? Qui dessert absolument tous les espaces de cette unité de voisinage. Bon. La fonctionnalité de Venise est tout à fait exprimée dans son urbanisme. À quel point l'urbanisme de Venise gère les différentes fonctions urbaines ? La notion de communication à travers la petite église, à travers le puits d'eau, à travers la paroisse, à une échelle plus grande, les marchés, à travers le centre même qui est la place de Saint-Marc, il y a des gradations mais aussi en même temps, il y a des cheminements qui vont d'une chose à l'autre qui font comme un rythme urbain. Tu vois, du passage d'une unité de voisinage à l'autre. Là cela se fait, c'est quelque chose d'assez extraordinaire. C'est à dire que pour moi la notion de contenu immédiat est absolument exprimée dans l'urbanisme de Venise. Ce n'est pas l'urbanisme qui connaît la notion d'un roi duquel partent les rayons, un roi soleil comme le cas de Versailles. C'est un urbanisme où c'est la vie même qui se valorise.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Cela serait la vision générale de tout l'urbanisme de Venise. Quelles sont - et je passe à ce moment à un autre aspect de signification - les images qui se superposent sur l'urbanisme de Venise ? Je dirais premièrement : Venise prend la forme d'un poisson. C'est un hasard, je ne le nie pas. C'est une volonté?. La réalité qui est la notion de Venise, ville aquatique est donnée dans sa forme, forme de poisson. Deuxième image *:* c'est un gros poisson qui est plus ou moins changé par des nouvelles parties comme le *baccino* ou la station maritime qu'on a ajouté mais qui sont des parties absolument nouvelles. Mais à un moment donné, la notion du poisson se voyait bien claire, qui avait sa queue dans les endroits où on fabriquait des bateaux comment cela s'appelle ? Un arsenal.

Patrice Goulet : Un arsenal oui.

Ricardo Porro : Dans l'arsenal, bon. Deuxième image très importante, Venise devient l'image du labyrinthe, et c'est à dire Venise est aussi une ville orientale. En Orient, l'image du labyrinthe est une image assez importante dans la ville. Le labyrinthe, toujours, garde le sacré. Elle garde le sacré dans son cœur qui devient un centre du monde. Comment cela s'exprime à Venise ? C'est la place de Saint-Marc. Dans le centre, la place de Saint-Marc, tu la regardes ici. Le point zéro de la place de Saint-Marc c'est un obélisque ; zéro au point de vue d'équilibre comme si tout l'espace tournait autour. Cela devient une espèce d'obélisque que tu places là, c'est à dire c'est le campanile de Saint-Marc. Cette obélisque a exactement la même image que les obélisques. L'obélisque, c'est une prolongation qui a la même signification que la pyramide. Et c'est vrai, et dans la base et une pyramide en haut ; c'est à dire que le centre de la ville prend la notion du centre du labyrinthe, du centre du monde.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Ce centre du monde évidemment a deux images. L'une, l'image de la justice qui est un des problèmes des commerçants de Venise et l'autre les lions de Saint Marc qui est l'image même de la ville. Ce sont deux …en haut de la tour. C'est à dire que la place de Saint-Marc dans le sens de cette tour devient centre du monde et en plus centre du labyrinthe. Bon. Quelle autre image ?

Patrice Goulet : Elle est tout de même portée *(il se reprend)* elle est pourtant portée à l'extérieur.

---

[728] Concept réinterprété par Ricardo Porro issu de l'école de sociologie de Chicago. Voir Tome II.

Ricardo Porro : Elle est portée à l'extérieur je sais, mais ce n'est pas non plus que la chose soit au milieu. Il y a une image et il y a une vision que Venise dans sa place, dans son centre, devient centre du monde.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Qui était au fond vraie, parce que c'était le point de contact entre l'Orient et l'Occident.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Tu vois ? Il y a de l'Orient. C'est une ville qui est pour moi d'ailleurs la seule ville byzantine au point de vue signification qui existe au monde. Je crois qu'il n'y a aucune ville où la notion de Byzance se voit si claire qu'à Venise. L'autre notion que je voulais signaler de Venise c'est la notion de la Jérusalem céleste qui est partout et je prends en ce moment l'apocalypse selon Saint Jean.

Patrice Goulet : Tu le vois comme une image superposée[729] cela ?

Ricardo Porro : Oui, comme une image. C'est à dire, je suis en train de te dire comme image superposée, le labyrinthe.

Patrice Goulet : Oui, c'est la troisième, alors, d'accord.

Ricardo Porro : Le labyrinthe…

Patrice Goulet : Oui d'accord.

Ricardo Porro : C'est une image superposée. Le labyrinthe c'est un gardien du sacré, comme c'est un symbole de l'âme en même temps. Tu vois ?

Patrice Goulet : D'accord.

Ricardo Porro : Il y a le poisson qui est aussi une image superposée. Je te parlais du contenu immédiat. À ce moment, je vais entrer dans un autre aspect aussi qui est le côté religieux, qui est un des aspects de l'image superposée de Venise aussi mais qui touche de toute façon et toutes sont en train de toucher le contenu immédiat. Ils se greffent tous, ils se mélangent les uns avec les autres. Tu vois que quand je fais la division des différents aspects du contenu ce n'est pas (inaudible, saut de l'enregistrement) d'un bâtiment tu fais cette séparation si stricte de l'un à l'autre, non. Le contenu c'est un, et il y a des aspects de ce contenu pour sa compréhension mais c'est tout. Bon. Alors. Des aspects de l'apocalypse selon Saint Jean. (Il marque une pause) Voilà. D'abord il y a le problème de l'alpha et l'oméga. Dieu qui crie « je suis l'*alpha* et l'*oméga* dit Seigneur Dieu celui qui est, celui qui était, celui qui vient, le tout puissant ». Bon c'est un des problèmes du commencement. Tout de suite, le trône de Dieu et la course avec (saut de l'enregistrement) après celle là - c'est Saint Jean qui parle - je lis : « c'était une porte ouverte dans le ciel et la voix du début que j'avais entendu comme celle d'une trompette tout petite, qui parlait avec moi disait monte ici et je te ferai voir ce qui doit arriver dans la suite. Ralie l'esprit. Et voici qu'un trône était placé dans le ciel et sur ce trône quelqu'un était assis. Celui qui était assis était semblable dans l'aspect à une pierre de jaspe et de sardoine - je commence à parler de bijoux. (Il marque une pause avant de reprendre sa lecture). Autour du trône un arc-en-ciel cerné d'émeraudes - je continue à parler de bijoux. Autour du trône encore vingt-quatre trônes et sur ces trônes vingt-quatre vieillards assis portant des vêtements blancs et sur les têtes des couronnes d'or - encore des bijoux. Du trône sortent des éclairs, tonnerre - des éclairs et des tonnerres, le problème de la lumière. Devant le trône brûlent sept lampes ardentes qui sont les sept esprits de Dieu - voilà une des significations du sept, dont on a parlé là dans la... (il cherche ses mots).

Patrice Goulet : Dans Sainte Sophie…

Ricardo Porro : Oui. Devant le trône c'est comme une mer de verre semblable à du cristal et au milieu du trône et tout autour du trône quatre vivants - voilà je reviens à l'image de *Hagia Sophia*[4]. Les quatre anges de *Hagia Sophia*. Quatre vivants plein d'yeux par devant et par derrière. Le premier vivant est semblable à un lion. Le deuxième vivant est semblable à un jeune taureau. Le troisième visage comme un homme et le quatrième vivant

[729] Un des cinq aspects issu de la théorie de Ricardo Porro qui joue sur un double codage à la fois fonctionnel et signifiant, propre à la postmodernité.

est semblable à un aigle qui vole. Les quatre vivants ont chacun d'eux six ailes - je te rappelle qu'il y avait six ailes dans *Hagia Sophia* . Et sur le pourtour et par devant ils sont plein d'yeux. Bon, je passe un morceau et puis je lis un autre morceau. Attends, j'essaie d'arriver à la Jérusalem céleste. Attends une minute. Parce qu'il y a les quatre chevaliers, cavaliers de l'apocalypse je ne sais pas comment cela se dit. (saut de l'enregistrement) « L'agneau ouvrit le septième sceau ». C'était le livre des sept sceaux qu'on ouvrit. "Et ce fit dans le ciel un silence d'environ une demi heure puis je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu, et il leur fut donné cette trompette. Puis un autre ange vint près de l'hôtel avec un encensoir d'or il lui fit donner beaucoup de parfum pour l'offrir avec les prières de tous les saints sur l'hôtel d'or (il insiste sur le mot « or » en le prononçant plus fortement) qui est devant le trône et la fumée de parfum monta de la main de l'ange avec les prières des saints devant Dieu, puis l'ange saisit l'encensoir et le remplit du (il poursuit directement) et le jeta sur la terre et ce furent des tonnerres, de voir les éclairs et un tremblement de terre. Et les sept anges qui tenaient cette trompette se préparaient à en sonner ». Je passe à quelque chose d'autre parce qu'il y a toute l'apocalypse. « Puis je vis un grand trône blanc et celui qui siégeait, la terre et le ciel. Et celui qui siégeait la terre et le ciel s'enfuyaient devant sa face. Et il ne trouva plus de place pour eux. Puis, j'ai mis les morts devant le trône. Des livres furent ouverts et un autre livre fut ouvert, celui de la vie. Les morts furent jugés (il hésite et se reprend plusieurs fois) d'après leur oeuvre, selon leur (il poursuit directement) La mer rendit les morts qu'elle contenait. La mort et le *Hadès*[730] rendirent les morts qu'ils contenaient et chacun fut jugé selon ses œuvres. Puis la mort et le *Hadès* furent jetés dans l'étang de feu ». C'est la seconde mort, l'étang de feu. "Et quiconque ne fut pas trouvé dans le livre de la vie fut jeté dans l'étang de feu. Puis je vis un ciel nouveau et une terre nouvelle car le premier ciel et la première terre « - c'est là où je viens à la partie importante – avaient disparu, et la mer n'est plus. Et je vis la ville sainte, la Jérusalem nouvelle - Jérusalem céleste, de la Jérusalem nouvelle - « la Jérusalem nouvelle descendre du ciel et auprès de Dieu, prête comme une fiancée parée pour son époux. Et j'entendis maintenant du trône une voix puissante qui disait voici la demeure de Dieu avec les hommes. Il demeurera avec eux et ils seront son peuple et Dieu lui même sera avec eux. Il essuiera toute larme de leurs yeux, des morts il n'y aura plus, de deuils, de cris, de douleurs il n'y en aura plus car les premières choses auront disparu. Celui qui est assis sur le trône dit : voici que j'ai fait toute chose nouvelle. Et il dit : « écris car ses paroles sont sûres, véridiques. Puis il me dit : cela en est fini je suis l'alpha et l'oméga, le principe et la fin. À qui a soif je donnerai moins la source de l'eau de la vie gratuitement. Tel sera l'héritage du vainqueur, je serai son Dieu et lui sera mon fils. Quant aux incrédules, aux lâches, aux incrédules, aux abominables, aux assassins, aux impudiques, aux sorciers, aux idolâtres et à tous les menteurs, leur part sera dans l'étang brûlant de feu et de souffre, c'est la seconde mort. Puis vient un des sept anges qui tenait les sept coupes, sept fléaux, les ultimes, et il parla avec moi en disant : viens que je te montre la fiancée, l'épouse de l'agneau. Et il me transporta l'esprit sur une montagne grande et haute et il me montra la ville sainte »- et là je viens au point. « La ville sainte, Jérusalem, descendrait du ciel d'après Dieu, vient la gloire de Dieu, son éclat est semblable à une pierre très précieuse, comme une pierre de jaspe cristallin, elle avait une muraille grande et haute. Elle avait douze portes et douze anges, des noms s'y trouvaient inscrits qui sont ceux des douze tribus des fils d'Israël. Au levant trois portes, au nord trois portes, au midi trois portes, au couchant trois portes. La muraille de la ville avait douze assises et sur elles douze noms, c'est les douze apôtres de l'agneau. Celui qui parlait avec moi tenait une mesure, un roseau d'or pour mesurer la ville, ses portes et sa muraille ». La ville forme un carré, sa longueur est la même que sa largeur - c'est un peu l'image de *Hagia Sophia* (Il hésite) « La largeur mesure avec le roseau douze mille stalles. Sa longueur, sa largeur et sa hauteur sont égales. Il en mesura la muraille, cent quarante-quatre coudées, mesure d'homme, c'est à dire d'ange. Les matériaux de sa muraille est de jaspe. La ville est d'or pur, semblable à du cristal pur. Les assises de la muraille de la ville se trouvent ornées de toutes sortes de pierres précieuses. La première assise est de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d'émeraude, la cinquième de sardonyx, la sixième de cornaline, la septième de chrysolithe, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, l'onzième de hyacinthe, la douzième d'améthyste. Les douze portes sont douze perles. Chacune des portes était une seule perle. La place de la ville est dans du cristal transparent. Je n'y vis pas de temple car c'est le Seigneur Dieu tout puissant qui est dans son temple assis ainsi que l'agneau. La ville n'a pas besoin du soleil ni de la lune pour l'éclairer car la gloire de Dieu l'illumine - la lumière de nouveau. Les nations marcheront à sa lumière, et les rois de la terre qui apporteront leur gloire. Ses portes ne se fermeront pas le jour car de nuit, là, il n'y en aura pas. On y apportera la gloire et l'honneur des nations. Il n'y rentrera ni celui qui commet abomination et mensonge mais seulement ceux qui se trouvent inscrits dans le livre de l'agneau ». Voilà la notion de la Jérusalem céleste : Venise pleine de bijoux. La notion dans son architecture, tout au long des âges, à n'importe quel moment, la notion d'incrustation de pierres précieuses, c'est un *light motiv* dans tous les palais de Venise, que ce soit le palais gothique, que ce soit l'architecture byzantine, que ce soit l'architecture de la Renaissance, que ce soit l'architecture baroque tu vas voir la notion d'incrustation de bijoux. Tu n'as qu'à bouger de la place de Saint-Marc, autour de l'église de Saint-Marc, pour avoir l'église comme une vision de cette Jérusalem céleste, comme une vision de ville pleine de bijoux. Et rentre par le grand

[730] Dans la mythologie grecque , le Dieu *Hadès* règne sur les Enfers, le royaume des morts.

canal et tu verras la quantité des notions d'incrustation de bijoux faite avec des marbres précieux, c'est à dire qu'une des images de Venise c'est l'image... Bon... (il ne termine pas sa phrase). Troisième image de Venise : la troisième image de Venise qui est une image extrêmement importante qui va justement avec la notion de l'oedipe, c'est la notion du reflet qui monte dans la façade des bâtiments. Si tu prends un bâtiment, et c'est un aspect de la tradition vénitienne, tu as deux parties qui sont deux chambres qui vont au milieu, qui vont d'un extrême à l'autre du bâtiment, qui ont la notion de *(il hésite puis poursuit)* qui sont plein de colonnettes d'une richesse énorme d'ornementation qui se passe au milieu du bâtiment. La sensation que tu as quand tu passes devant le bâtiment et que tu vois la notion de montée des reflets dans l'eau dans l'architecture elle- même c'est extraordinaire. C'est à dire que l'architecture de Venise prend la notion d' immatérialité du reflet. Et elle fait cette architecture qui devient elle même reflet dans l'eau. Il y a un jeu extraordinaire et inexplicable et que je n'ai vu nulle part au monde, c'est le reflet dans l'eau et la continuité de ce reflet dans l'eau dans les éléments d'architecture qui montent. Une des choses que j'estime qui est essentielle de la petite maison de Frank Lloyd Wright à Venise, c'est à quel point il a compris le reflet dans l'eau de Venise. Et il l'a fait une architecture qui correspond à cela, c'est à dire qu'il est train de suivre la tradition vénitienne. Tu vois ?

Patrice Goulet : Oui, oui…

Ricardo Porro : Bon. Je vais continuer par la notion de l'église Saint-Marc qui est aussi *(il hésite)*, qui peut avoir tous les côtés d'explosion, d'émanation à partir *(il poursuit directement)* qui existent à *Hagia Sophia*. Mais il y a aussi une image à l'intérieur c'est la notion de la tente, la notion du voile ; c'est à dire que quand tu regardes les coupolettes, d'abord les coupoles, tu as la sensation que c'est un morceau de tissu qui est gonflé de l'intérieur. Quand tu regardes sur les coupoles, les coupolettes, c'est comme s'il y aurait un mouchoir que tu soutiendrais par certains points et qui est enflé d'en bas. La notion de la tente en tant que telle c'est le temple Prémise qui est à l'image du temple primitif qui était une tente dans un désert où tu trouvais le tabernacle. Tu vois ? L'image de la tente c'est une image qui est propre à (il hésite) Comment il s'appelle ? De Venise, à l'église, à l'église Saint-Marc. L'image du centre du monde avec la forme de croix de l'église de nouveau. En plus de cela, l'image, elle est l'émanation à partir du Principe que tu sens même dans les pans de l'église où il y a des fresques , des fresques ou non des mosaïques, où il y a le Saint Esprit qui est tout à fait en haut et des rayons qui descendent sur la tête des apôtres, par exemple. La notion de la lumière, de la même façon que *Hagia Sophia*. Il y a des choses, de nouveau à la place de Saint-Marc, ce sont les différentes images qui sont données au Palais des Doges dans les sculptures et à quel point dans (inaudible) des Arts Plastiques et surtout la sculpture comme un élément qui apprenait les choses aux gens, qui passait des messages, était important. La notion de la justice qui est la notion du Palais des Doges est exprimée par quatre sculptures dans les quatre coins. Noé, saoul, et ce fils qui le couvre quand il découvre qu'il est saoul et il y a l'autre fils qui se moque et qui est séparé du sérail par Noé. La notion d'Adam et Eve avec l'arbre de vie et la concupiscence, l'arbre de vie et le serpent, c'est à dire que l'être humain est concupiscent, et à l'autre extrême ,le jugement de Salomon qui est justement la justice qui se passe à l'intérieur. Pour la réception, il y a deux symboles de Venise : les colonnes qui sont à l'entrée de la place, de la mer, le lion de Saint Marc et Saint Georges de (inaudible). Mais en plus de cela les passages à la rue commerçante la plus importante au niveau de toute la ville se fait par cette horloge gigantesque et par une différenciation du rythme, de façon que c'est signalé la fonction comme un arc de triomphe, une espèce d'arc de triomphe. Il y a l'horloge dessus. Pour le passage qui se trouve justement là, tu vois ? Qui est le passage à la rue commerçante qui vient là. Tu vois ? C'est-à-dire que à quel point toutes les fonctions urbaines sont exprimées dans la ville. Elles sont partout. Dans la place de Saint-Marc, tu as deux points culminants, tu as l'église de Saint-Marc qui est toute la signification que je viens, dont je viens de parler qui est aussi, il y a tous les côtés reflet dans l'eau mais qui a une importance capitale et puis le reste de la place qui devient comme un rythme soutenu assez curieux, mais un rythme que, la seule chose qu'il fait c'est de souligner ces points plus importants, l'horloge, la grande horloge qui permet le passage à cette rue commerçante. Mais il y a une volonté de jouer avec toutes les significations mais en même temps de valoriser les fonctions urbaines. C'est pour moi un des exemples d'urbanisme le plus parfait qui existe. Je ne connais pas un autre aussi parfait que Venise. Voilà.

Patrice Goulet : Est-ce que tu ne crois que la Rome (il hésite) ou (il hésite à nouveau) aussi est extrêmement bien ?

Ricardo Porro: Pas comme Venise. Tu vois, il y a des aspects que tu as ou bien dans la ville grecque ou dans la ville romaine qui sont extraordinaires, je ne le nie pas. L'acropole, la ville gigantesque, tu vois avec tout ce que cela implique. Rome était New York. En plus de cela, je ne sais pas si tu le le sais, les bâtiments à dix étages avec des rues étroites, avec des problèmes de circulation, et parfois on laissait entrer tous les chars le soir pour qu'ils viennent déposer leur marchandise à Rome, le bruit est épouvantable, la pollution est épouvantable même si c'est une ville moderne avec tous les genres services publics de ce qu'il y a sous la terre, les égouts et tout cela qui était

vraiment de toute première catégorie sans aucun doute et qui étaient beaucoup plus avancés que les villes grecques tu vois ? Mais la notion de communication, d'équilibre des espaces, valoriser selon leur fonction que tu as à Venise et surtout cette notion de créer un cadre poétique à l'action de l'homme[731], je crois qu'à l'urbanisme conçu comme architecture et conçu comme œuvre d'art. Je crois qu'il n'y a très peu de villes comparables. Je crois qu'il y a Sienne. Je dirais, c'est l'autre ville par excellence. Mais Venise c'est pour moi la tête, c'est une des têtes. Sans aucun problème. Une des têtes.

Patrice Goulet : C'est sûr…

Ricardo Porro : On n'arrive pas à voir ces valorisations de fonctions à Istanbul. Istanbul c'est une ville fascinante, mais c'est en même que cette image du labyrinthe mais au fur et à mesure qu'on pénètre le labyrinthe on commence à voir une clarté de conception de la ville à l'intérieur de Venise qui est quelque chose d'étonnant. Cela, c'est un miracle.

Patrice Goulet : De toute façon l'étranger s'y perd complètement alors que le vénitien ne s'y perd pas…

Ricardo Porro : Non, il ne se perd pas.

Patrice Goulet : Forcément.

Ricardo Porro : Je ne me perds pas à Venise. Bon c'est vrai que je connais Venise pas mal du tout.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Je ne me perds pas à Venise. Mais voilà, c'est quelque chose que j'estime pas mal du tout Venise. C'est une des constantes de…

Patrice Goulet : Mais ce qui est tout de même troublant dans l'apocalypse de Saint Jean c'est que c'est une ville extrêmement structurée. Enfin, il semblerait en train de donner des chiffres, enfin des formes extrêmement définies alors que Venise c'est qu'une image très…

Ricardo Porro : C'est une image de sens de la ville pleine de bijoux.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : C'est la ville pleine de bijoux.

Patrice Goulet : Toute la ville entière est pleine de bijoux.

Ricardo Porro : Oui c'est la ville pleine de bijoux, c'est l'aspect de la Jérusalem céleste que je trouve qui il y a une résonance à Venise et qui se continue, qui ne s'arrête pas…

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : La ville pleine de bijoux et cela, c'est une réalité, tu le sens…

Patrice Goulet : Chatoyant.

Ricardo Porro : Tu le sens tout à fait à Venise et surtout à Saint-Marc…

(Fin de l'enregistrement à 38min)

(Reprise de l'enregistrement à environ 40min)

Patrice Goulet s'entretient avec une personne non identifiée au sujet de l'architecture organique et de l'architecture de Dominique Zimbacca, en particulier de la Maison Michard de Corbeil-Essonne.

---

731 Définition personnelle de l'architecture et de l'urbanisme donnée de façon récurrente en cours d'initiation et d'Histoire de l'architecture.

Patrice Goulet : J'ai lu là, je vous l'ai raconté où il exprime que... il exprime cette maison là. Il montre cette maison là et il montre comment elle est formelle.

interlocuteur : Oui.

Patrice Goulet : incroyablement, sur la façade d'entrée et comment dans la rue au contraire, elle est complètement chaotique.

interlocuteur : Oui.

Patrice Goulet : Il montre qu'il y a donc un problème, je dirai depuis le début entre

interlocuteur : qui montre ?

Patrice Goulet : C'est un bouquin là... de… où il exprime que depuis le début il y a un problème de formalité à savoir comment est le rapport de la famille et de la ville *et cætera*.

interlocuteur: Oui.

Patrice Goulet : Et que effectivement, à la ville il montre une façade extrêmement formelle, la salle à manger en particulier, et puis cela c'est vraiment des choses extrêmement formelles alors que le reste des pièces sont beaucoup plus souples, enfin animées. Bon enfin bref. Bon alors ce n"est pas cela le plus important. Bon ça c'est les premières, ce n'est pas encore cela. Bon les voilà. Bon enfin celle là c'est un exemple parfait. Et donc il y a toujours il y a toujours un cœur, un cœur très précis et puis les lancées, bon il envoie ces trucs, il envoie tout.

interlocuteur: Oui d'ailleurs cela se traduit par…

Patrice Goulet : Bon, il envoie dans tous les sens. Je ne sais pas mais il me semble qu'il y a une différenciation très nette entre les deux alors qu'est-ce que qui s'est passé finalement ? Qu'est-ce que l'architecture organique ?

interlocuteur : Non moi je crois que c'est un déroulement avec une rupture. On accumule je crois que c'est comme cela que les choses se produisent naturellement et on évolue rarement en progression continuelle. Il y a, on progresse comme cela.
Patrice Goulet : Oui je suis d'accord mais est-ce que... ?

interlocuteur : On progresse comme cela.

Patrice Goulet : Il faut dire si on veut.

interlocuteur : Comme cela et puis tout d'un coup on progresse beaucoup plus vite. Je veux dire on progresse d'un coup *(il siffle pour mimer une progression)*.

Patrice Goulet : Oui non d'accord, cela je suis d'accord, non mais je veux dire, ce qui me *(il hésite)* la question que je me posais c'est finalement *(il marque une pause)*

interlocuteur : Moi cela me paraît normal d'avoir une rupture, je comprends.

Patrice Goulet : Oui.

interlocuteur : On est pressé puis on est dans un train, surtout lui, il était appelé par l'extérieur et puis il a fallu qu'il voit pas mal de choses, qu'il réalise, moi je vois très bien maintenant par exemple que la maison Michard. la maison Michard de ce sera mon anthétique de ce que je voudrais faire c'est à dire que je crois que je peux travailler si tu veux à l'envers de la maison Michard et découvrir ce que je veux faire exactement. Tu vois ?

Patrice Goulet : Oui

interlocuteur : Parce que c'est un objet qui est faussement explosé. Tu vois ? Il n'y a pas *(il hésite)* on n'aboutit pas à une (*il hésiteà nouveau)* si tu veux les explosions n'ont pas un prolongement réel.

Entretiens n° 7 et n°8 / 43 mn et n° 8 / 43mn / 14 décembre 1978

Les septième et huitième entretiens portent sur l'Acropole d'Athènes. Ricardo Porro analyse ce monument et entame une « phénoménologie de la conscience architecturale » grecque depuis la mythologie et la philosophie grecques.

Ricardo Porro : Le problème du Parthénon. Pour commencer à parler du problème de L'Acropole, il faut parler d'abord du rapport entre le sens d'une Acropole et le sens de la ville grecque. Tu as en général, en principe, la ville grecque placée dans la partie d'en bas des collines ou des montagnes, très souvent près de la mer et avec un système très régulier, très orthogonal de rues et une innovation dans la notion de la ville qui est extrêmement caractéristique, c'est la notion de l'*Agora,* où les gens pouvaient se réunir, pouvaient se regrouper et démocratiquement pouvaient décider le destin de la ville état qui était la ville grecque. Dans l'*Agora,* une des choses les plus importantes, c'était un bâtiment sans aucune fonction spéciale, tout simplement pour y placer des commerces ou n'importe quoi, c'était une espèce d'arcades ou de colonnades avec un toit où les gens se baladaient d'un extrême à l'autre qui s'appelait la *Stoa* (portique) qui contribuait dans cet esprit d'union, à cette façon de créer une cohésion sociale. Mais entre la ville que tu peux voir , l'Athènes ancienne, je ne sais pas si tu peux en voir une image dans ce livre, c'est un très bon livre… on a plus d'une image… Entre la ville et le temple et l'Acropole, il y avait une totale différence, la différence c'était que, la ville était, surtout en bas, centrée sur la réunion des individus et l'Acropole placée sur une certaine hauteur en général, était l'endroit sacré, l'endroit sacré par excellence, très souvent le signal d'un point sacré dans le paysage. En plus d'être la demeure de Dieu, qui était une des fonctions les plus importantes de l'Acropole, le temple de l'Acropole signalait un point. Il y a un des livres les plus importants, je ne me souviens pas de l'auteur américain, c'est pas Venturi c'est euh… qui a fait…je me le rappellerai dans dix minutes…il a constaté qu'il y avait une notion de paysage que signalait le temple qui était plus ou moins comme ça… C'est-à-dire la notion de deux collines qui marquaient comme deux espèces de cornes, un symbole si tu veux presque comme les cornes de taureau, de fertilité et un élément féminin, une forme conique derrière qui devenait comme une estataire?[732] …Il disait que toujours ce temple signalait le paysage comme ça… mon expérience me dit, à moi particulièrement que plus qu'un paysage comme ça que c'est vrai qu'ils le signalaient très souvent, c'était un point sacré en rapport direct avec les Dieux, rapport direct par exemple quand on voit le temple justement de…ce temple là…à Delphes, tu te rends compte qu'il y a un jeu dans ce temple d'Apollon qui va jouer carrément avec le principe du soleil. Comme quand tu vois le temple de Sounion à Poséidon[733], il ya une façon de voir aussi les deux cornes mais au milieu de ça il y a la mer, c'est-à-dire que Sounion, le temple de Poséidon qui est dans une colline, quand il regarde entre les deux collines, c'est la mer qui est son règne, son royaume… tu vois. Je me rends compte qu'il y avait dan l'Acropole la notion de signaler un fait qui était en rapport …, un fait sacré dans le paysage qui avait une correspondance avec la notion du temple. C'est-à-dire que le Temple, pas en lui même tellement, le point sacré par excellence mais comme un signe dans le paysage qui signalait un point précis. À l'estrême si tu vois le plan de l'Acropole, tu vas te rendre compte que le Parthénon qui est là et l'Erechteion qui est là et l'entrée qui est là, ils sont presque entrain de coïncider dans un point de l'infini…il y a un axe que tous les deux sont en train de former qui te dirige….qui est signalé par le Propylée. Tu vois. Il y a d'autres versions qui avancent que c'est le Parthénon qui signale un point et que c'est l'Erechteion qui signale un autre point. Tous les deux sont possibles, tous les trois sont possibles c'est un problème qui reste actuellement assez confus mais pour moi, c'est sûr ou presque sûr qu'il y avait quelque chose dans le paysage ou une réminiscence aux Dieux ou quelque chose qui signalait. Regarde dans le Temple, comment il s'appelle, au Sud de L'italie, de *Paestum*, tu as un temple de Poséidon qui signalait vers la mer et l'autre qui avait…c'est-à-dire une entrée…c'est-à-dire une direction vers la mer et l'autre qui était dans une direction opposée, vers la montagne…C'est-à-dire qu'il y avait un jeu qui s'établissait, directionnel de la notion du Temple, c'est-à-dire que l'Acropole en elle-même c'était une façon…comme le Temple n'était pas l'endroit précis pour accueillir les fidèles mais c'était la demeure de Dieu, c'était une façon de signaler. Bon. Cela c'est le premier point que je voulais parler de la fonction de l'Acropole. La fonction de l'Acropole implique aussi la fonction de maisons, d'habitat, et l'Acropole, les Temples qui sont à l'Acropole sont supposés être des demeures de Dieu? À l'extrême que quand les Erynies[734] sont en train de poursuivre Oreste, et il arrive entre Apollon, Athénes et les Erynies , ils font un accord, que Athéna le juge… une des choses qu'Atténua propose aux Erynies, c'est de leur donner une caverne à Athènes où elles pourront habiter et recevoir des offrandes…c'est-à-dire que la notion du site, de l'habitat, c'est quelque chose de capital dont on parlera, et je vais me référer tout de suite après quand on

---

[732] Sans doute de l'italien *Estate,* itinéraire en collines.

[733] Temple grec dédié à Poséidon au Cap Sounion.

[734] Dans la mythologie grecque, déesses persécutrices .Voir à ce sujet *Les Euménides* d' Eschyle.

parlera de la notion de signification, cette notion d'habitation qui est le Temple grec. Le Temple grec est une maison. Premier point. Bon. Tout de suite après de parler de cette fonction… des essences, cette signification du Temple, je voudrais commencer par parler du problème des significations de….qu'est-ce que le Temple en tant que *contenu médiat*? qu'est-ce qu'il exprime? D'abord, il faut se rendre compte du monde grec …On a la civilisation égyptienne qui est une civilisation centrée sur le mystère, une civilisation théologique, une civilisation qui est …c'est le rapport avec les forces de la nature qui sont déifiées, tu vois, et qui est la chose capitale pour eux…tandis qu'il y a en Grèce…parce qu'il ya tout un système économique différent, un contexte tout à fait différent… il y a un retour à la matière. Un retour, sans aucun doute une vraie valorisation du monde matériel. Pourquoi ça se produit? Il ya une revalorisation de l'homme et du monde d'en bas et tout est centré à revaloriser et à mettre au point le monde d'en bas. La notion de la formation… Déjà commence à montrer ça…Si on prend le livre de…qu'on ne trouve plus en France et que je n'ai plus parce que je l'ai laissé à Cuba…*Le Paideia* de Werner Jaeger[735]. Quand il fait l'analyse de l'Iliade et l'Odyssée, le poème d'Homère, un des problèmes les plus importants de l'Odyssée, c'est que l'Odyssée est un chant à l'intelligence de l'homme, c'est à un chant à l'intelligence, la ruse d'Ulysse…À quel point Ulysse est capable avec son intelligence de vaincre les difficultés les plus atroces et de vaincre , homme qui est matière par sa force, son intelligence. C'est-à-dire qu'il y a un éloge du corps en même temps qu'il ya un éloge de l'intelligence. De l'autre côté, L'Iliade, c'est un livre où tu te rends compte qu'il ya des Dieux qui s'apparentent de plus en plus aux hommes et qui ont tous ses vices, toutes ses vertus, toutes ses formes. C'est-à-dire que le monde que nous commençons à voir à partir de là, de L'Iliade et l'Odyssée, l'idéal de formation, c'est la première fois qu'une oeuvre d'art va servir à quelque chose hors de la contemplation. Tu vois. Elle va servir à former des générations et des générations où la notion de l'héros, de cet homme en pleine force, en pleine beauté, qui est l'héros de l'Iliade et l'Odyssée, va former toute la génération suivante des grecs pendant le temps…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que le héros, c'est un homme qui est devenu accompli… L'Égypte alors?

Ricardo Porro : C'est pas ça…L'Egypte, tout le problème, c'est comment contrôler les forces de la nature… magiquement…

Patrice Goulet : Oui, c'est ça…

Ricardo Porro : Tu vois. Et le Temple est une machine à contrôler la nature, tu vois, et le pharaon est un descendant de l'*Amora*? et tout ce que tu veux…tandis que les Dieux grecs descendent de leur piedestal et ils ont les vices et les vertus des êtres humains. Jupiter, il décide…

Patrice Goulet : Mais par quelles force alors… Ils ont utilisé…

Ricardo Porro : C'est vrai qu'ils sont plus forts mais par la ruse, par l'intelligence… Jupiter, ou Zeus, parce que c'est le Dieu grec, c'est pas Jupiter, il tombe amoureux d'une femme très belle qui s'appelait Europe et bon, il devient Taureau. Il fait le rapt d'Europe qui est très bien gardée et qui est dans un endroit très idyllique et il se fait très beau, il s'approche… et tous les autres gens, les autres filles qui sont avec Europe commencent à approcher du taureau, à lui mettre des guirlandes et des choses comme ça et quand il est à côté d'Europe, il la prend, il la met sur lui et il l'emmène. Il devient le violeur d'Europe par la ruse. Et il ya une autre fille qu'on a mise dans une tour pour qu'il ne la touche pas et la fille s'endort avec les jambes ouvertes, il profite de l'occasion et devient une pluie d'or… il rentre par le sexe de la fille. Et des petits vices, comme par exemple, à un moment donné, il y avait un très beau garçon, il s'appelait Galimède, et Jupiter qui était un peu ambivalent comme euh avec… ça n'ira pas dans l'article mais bon, il devient un aigle et il prend ces beaux garçons et il les ramène au Parnasse là haut … Il essaye d'être mortel si tu veux, il était au Parnasse et il avait simplement comme travail de servir le nectar aux Dieux. Mais enfin, et une bonne femme qu'il avait *Era*, qui était jalouse comme tout et qui persécutait à droite et à gauche pour qu'il ne couche pas avec une autre qu'avec elle. Tu avais un monde d'humanisme où les Dieux étaient des…cette phrase je ne me rappelle pas de qui… « si Dieu a créé l'homme, l'homme le lui a bien rendu »…il n'y a rien de mieux rendu que la notion de divinité grecque…parce qu'ils sont des hommes de chair et os sauf qu'ils sont des Dieux, tu vois et … le titan[736] qui se révolte contre le Dieu principal, c'est le triomphe de la chair, si tu veux, non? Un titan qui se révolte et qui vole le feu pour le donner aux hommes, qui est Prométhée, qu'est-ce que c'est? c'est le triomphe aussi de la chair, c'est le triomphe de l'homme, non? Donc tu as un monde qui, grâce à un triomphe de l'individualité, un triomphe justement

---

[735] Werner Jaeger, *Paideia. La formation de l'homme grec* (1933-1947) ; trad. André et Simone Devyver, Paris, Gallimard, 1964.

[736] Il s'agit de Prométhée.

mythique, le premier essai véritable de démocratie, tu as ce triomphe de l'individualisme et en même temps ce triomphe de l'homme total, l'homme pleinement beau physiquement et intelligent… Cela prend une force qu'il n'y avait pas en Egypte qui était plus ou moins une figuration de force de la nature, de principe. Ici, ce sont de chair et d'os. Évidemment devant nous, une véritable figuration de cette totalité qui est l'homme… Bon. Évidemment, le Parthénon et l'Acropole, c'est, si tu veux, la matière en totalité, c'est la matière, que tu sens, que tu touches. Les colonnes du Parthénon ont une masse, le Parthénon est fait de matière, de matière extrêmement raffinée, tout ce que tu veux, mais de matière…La matière sans aucun doute est là. Il faut dire que toute cette vision de l'art dont on est en train de parler, c'est juste quand on commence à s'approcher du 5ème siècle, tu vois…Il y a près du 5ème siècle tous les courants philosophiques qui commencent à se profiler et à se lancer. Il y a de l'autre côté la démocratie qui est déjà sur place et c'est le grand moment de la Grèce, de cet essor individuel… Dans la sculpture, doucement on abandonne les positions hiératiques qui aurait été la position aristocratique, des gens habillés, « il n'y a rien, comme disait Lange[737], de plus démocratique qu'un homme nu ». Et le nu commence à prendre une force extraordinaire. C'est le triomphe de l'athlète qui a son corps en équilibre et de la même façon qu'il y a la masse de son corps qui est tout à fait en équilibre et de pleine beauté, tu as dans le Parthénon cette sensation de masse, cette sensation de matière …ça, évidemment, on est passé par la cour de trans de 700 avant Jésus, par les guerres où il y a eu l'Iliade et l'Odyssée, comment elle s'appelle, la guerre de Troie, tu vois…on est passé par tout ça…Évidemment, une des choses les plus importantes qui se développent justement pour cet esprit grec, c'est ce qu'on appelle la *kalokagathia ,* c'est le beau et le bon. Kalo, c'est le beau, kagathia c'est le bon. Cet équilibre entre le beau et le bon, l'équilibre corps/esprit qui est une caractéristique de tout, de l'art grec, les qualités physiques et morales qui s'équilibrent, ça, c'est un des principes qui sort de cette mentalité et de cet esprit qui va se montrer dans le Parthénon. Un autre principe, c'est l'*Euphrosine*, c'est le contrôle de soi, la discipline, l'essence de la mesure qui est une chose essentielle, d'avoir rien en trop, d'arriver juste au milieu, le point où il y a un véritable équilibre et le point et le point où il n'y a pas d'excès. Évidemment, ça tombe naturellement dans le classicisme grec, cette notion de l'équilibre, cette notion de la perfection, de n'avoir rien de trop… cette géométrie qui s'impose à la Grèce dans toute sa tête pour trouver le juste point exact, le pythagorisme, le nombre d'or, tout ça qui est vraiment cet esprit de contrôle, de ne pas aller trop loin, de donner la juste mesure dans toutes les choses. Donc, on va voir la notion de matière et la notion d'équilibre, de juste équilibre, la notion de spiritualité. Cette notion de juste équilibre, tu l'as dans tous les mythes…l'horreur à l'excès…par exemple, le mythe de Dédale et d'Icare. Dédale, c'est le dernier magicien, si tu veux. parce qu'il y a en ce moment, on fait une parenthèse, il y a le poète qui n'est plus le magicien mais qui représente, et l'art devient représentation, tu vois. Il ya une séparation entre art et magie, complète. Dédale construit le labyrinthe pour mettre le minotaure dedans. Mais, lui, ce père, lui, l'architecte du labyrinthe, il se perd à l'intérieur du labyrinthe et ne trouve pas la sortie de ce monde fermé qu'il a créé.

Patrice Goulet : C'est pas ça…

Ricardo Porro : Si…

Patrice Goulet : Il est enfermé dans le labyrinthe et il n'arrive pas à en sortir… on l'a enfermé dedans…

Ricardo Porro : Bon. Il n'arrive pas à en sortir et il y a un moment où il crée des ailes de cire qu'il met dans les épaules d'Icare pour qu'il sorte du labyrinthe et il trouve la sortie. Alors, Ii conseille seulement de ne pas s'approcher trop du soleil. Icare commence à voler, mais par son sens de l'excès, il monte trop haut, les ailes sont fondues et il tome et il meurt. C'est-à-dire que c'est justement la notion de l'excès qui est là dedans…

Patrice Goulet : Oui, et Dédale était avec oui et Dédale n'est pas monté trop haut, il traverse le haut et il atterit et il redevient l'architecte de…

Ricardo Porro : Mais Icare meurt…Icare meurt, pas Dédale…mais Icare surtout, je m'intéresse au cas d'Icare…parce que Icare va à l'excès…

Patrice Goulet : Il va trop loin…

Ricardo Porro : Il va trop loin…Et voilà qu'Icare….Bon, tu as des tas d'autres cas…

Patrice Goulet : est-ce que tu…de Dédale on dit … Enfin, une des histoires qu'on raconte toujours sur Dédale, c'est qu'il fallait enchaîner ses statues…

---

[737] Il s'agit de l'historien et philosophe allemand Friedrich Albert Lange (1828-1875).

Ricardo Porro : Ah ça, je savais pas…

Patrice Goulet : Sans ça, elles seraient parties…

Ricardo Porro : ça, c'est beau…j e connaissais pas…tue me fais quelque chose… tu me gais quelque chose, tu me donnes quelque chose d'extraordinaire là dedans… tu as des tas de mythes de ce genre, le mythe de ,comment il s'appelle, de Prométhée, non? Quand il dépasse la notion de la loi, tu vois, il reçoit une punition énorme, être enchainé et avoir le vautour qui lui ronge le foie…tu vois?

Patrice Goulet : Qu'est-ce que ça veut dire? Pourquoi avoir le vautour qui lui mange le foie?

Ricardo Porro : Parce que, parce que il a donné le feu aux hommes…

Patrice Goulet : Parce qu'il a donné le feu… quelle est la signification…

Ricardo Porro : C'est la culture…

Patrice Goulet : Du vautour, pourquoi le vautour?

Ricardo Porro : C'est…pour moi, c'est une espèce de punition, à sa façon de revivre, de rompre la loi.

Patrice Goulet : C'est-à-dire que lui est puni, il est devenu une nourriture…

Ricardo Porro : Il est devenu une nourriture, mais il sera libéré après mais quand même… il est une nourriture. Et comme ça, tu as des tas de… Midas par exemple, tout ce qu'il touche devient de l'or et il se tue lui-m^me en touchant des choses qui devient de l'or…parce que c'est l'excès…tu vois? ça devient l'excès…tout ce qu'il touche devient de l'or donc…il ne peut plus vivre…La mythologie grecque, c'est justement cette horreur à l'excès sert au juste point, au juste équilibre. Je vais revenir à ça tout de suite dans le problème du Parthénon. La naissance de la *kalokagathia* … De *l'Euphrosine* et de la *kalokagathia*…ça veut dire que le Parthénon, c'est l'équilibre parfait, c'est le juste point., le juste milieu où il n'y a rien de trop, ce n'est pas trop haut, ce n'est pas trop long, ce n'est pas trop large, c'est la proportion par excellence…la perfection ….Il faut dire à quel point c'est une image de la perfection car le Parthénon n'est rien, à tout point de vue…le Parthénon, c'est simplement une colonnade, un espace fermé dedans, un fronton et une base…rien d'autre…cette notion…justement les deux aspects, l'aspect matière et l'aspect esprit, se manifestent d'une façon extraordinaire quand on va lire les philosophes…La première question que se pose la Philosophie, c'es t: de quelle matière c'est le monde? De quoi est fait le monde? Comment il est construit? et tu as des philosophes comme de Thalès de Milet qui décident que la matière primordiale c'est l'eau et que l'âme du monde, que c'est l'âme motrice, que tout est animé par l'eau qui est en toutes choses et l'eau devient une matière, bon. Anaximandre parle plutôt de comment la terre est conçue… comment le cosme est conçu, comment la terre est une colonne, avec des proportions très précises…trois et un. Comment les éléments, comme des disques qui flottent dans l'air et qui tournent autour de la terre ….bon? Tout ç c'est une façon de se demander (questionner?) sur la question du cosmos…mais la matière originaire, c'est l'infini, ça, c'est quelque chose d'extraordinaire. Quand tu vas chez Anaximène, c'est l'air…et si tu vas un peu plus loin chez Pythagore, ou Pythagoras[738], je ne sais pas…

Patrice Goulet : Pythagore…

Ricardo Porro : Tu as un point où tu as le côté de l'intelligence et le côté de la raison qui va avec plus de force et il dit que tout au monde, c'est le nombre. C'est-à-dire qu'à travers des relations numériques, le monde (inaudible). Alors, là déjà, il y a quelque chose d'une glorification de la raison, de l'intelligence. Même s'il y avait des tas de côtés magiques chez lui, des tas de …des sectes…ou chez lui ou chez les gens qui le suivaient…deux choses aussi épatantes…Héraclite…non? qui parle des opposés! de la dialectique (inaudible) en occident, le monde des opposés, cc'est-à-dire que c'est aussi un signe de l'intelligence. Quand il parle de la notion du principe de la discorde et qu'il dit que le moteur de toute chose, c'est le feu. Non? et le principe de la discorde et l'identité des contraires…même à partir de ça ou parallèle à ça, il y a avait Philolaos[739] qui était un des pythagoriciens qui essayait de définir un des problèmes des plus importants, la notion de l'harmonie…et il disait que l'harmonie,

---

[738] en ancien grec, Pythagoras effectivement.

[739] Philolaos de Crotone, philosophe, astronome (470-390 avt JC)

c'était « l'accord du discordant » et aussi l'unification du multiple et composé. C'est-à-dire que cette notion d'harmonie est un besoin d'absolu, c'est-à-dire d'opposer des choses, de mettre des choses même opposées et de trouver le juste milieu, le point où l'harmonie existe. Tu prends par exemple le discobole de Myron, le discobole de Myron, si tu as le temps, il est (inaudible)à en ce moment, sinon je la cherche dans le livre…

Patrice Goulet : Non, je vois très bien…

Ricardo Porro : Bon. Le discobole de Myron, il prend le disque et il le ramène derrière jusqu'au point où il y a la fin du mouvement et le mouvement de retour, tu vois…pour lancer le disque. C'est-à-dire que c'est le juste point, le moment prégnant. Cette notion de l'harmonie est une des choses essentielles dans toute l'architecture grecque ou dans le Parthénon, bon. Cette notion continue chez les philosophes de l'être comme c'est le cas de Parménide qui commence à philosopher sur l'être, c'est-à-dire que la notion que être et pensée, c'est la même chose. C'est le triomphe quand même de l'intelligence, non? dans le cas de Parménide…et le point le plus , enfin y a Démocrite qui dit que c'est l'atome, que tout au monde construit des atomes, qui sont des particules qu'on peut pas couper, la notion *atomo,* c'est un mot qui vient du grec, non? tout ça ce sont des notions fantastiques qui te donnent un rapport entre matière et intelligence. Tout de suite, il dit qu'il y a des philosophes comme le cas de Socrate qui commencent à parler du problème de l'homme, Protagoras, Socrate, Platon, Protagoras quand il dit que l'homme est la mesure de toute chose, qu'il commence à faire un espèce d'univers anthropocentrique , l'homme comme mesure de toutes choses… et l'autre cas, c'est Socrate quand il livre toute sa pensée, c'est le problème de la vertu de l'homme et de placer l'homme au centre de la pensée et le dernier et le plus important de tous c'est Platon parce que c'est lui qui crée dans le monde des idées la notion philosophique par excellence qui va déterminer toute l'architecture. Mais c'était dans l'air. Et l'architecture est en train de l'exprimer. L'Architecture que les philosophes de la matière expriment cette notion de matière en plénitude, les philosophes qui opposent comme le cas d'Héraclite, c'est-à-dire, ou de Philolaos, de trouver ce juste équilibre, ce juste milieu d'opposés. Elle exprime ça, l'Architecture…et quand elle devient (inaudible), elle est anthropocentrique, et en plus de ça, elle devient prototype …C'est-à-dire que dans ce monde des idées platonicien, l'architecture devient dans une certaine mesure prototype. Un rapport de pensée, intelligence, le classicisme est un rapport avec l'intelligence, le rationalisme grec est un rapport avec l'intelligence, tout cela tu le vois dans le *contenu médiat* du Parthénon. Bon.

Patrice Goulet : Tu disais Platon, quoi? Qu'est-ce qu'il exprime exactement?

Ricardo Porro : Platon commence à te parler de la notion de prototypes qui sont…

Patrice Goulet : C'est ça dont il fait la clé de sa pensée alors…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : En fait y a le monde des idées, un prototype des idées…

Ricardo Porro : Oui et les choses d'en bas ressemblent, tu vois?…

Patrice Goulet : Ressemblent… c'est ce que tu parlais l'autre jour de la caverne, là…

Ricardo Porro : Oui. Justement. Alors, la sculpture d'un homme dans la sculpture grecque, ce n'est pas le portrait d'un homme…le portrait s'est fait déjà à la décadence mais à cette époque-là, c'est le prototype d'un homme… à quel point l'homme est idéalisé, à quel point on arrive à une perfection, à un monde supérieur… cette statue n'est pas l'homme de tous les jours, c'est l'humanité…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Tu vois…c'est l'homme en état de perfection…

Patrice Goulet : Il y a une certaine différence entre dire un prototype ou l'idéal tout de même…

Ricardo Porro : Je te dis le prototype dans le sens que ce sont les idées qui forment l'image supérieure à laquelle tous les autres aspirent à arriver…c'est pour ça que je prenais le terme prototype…il y a cette notion de l'idée supérieure…

Patrice Goulet : Non, ce que je veux dire, le mot prototype est peut être pas…

Ricardo Porro : Oui, c'est peut-être pas le plus juste…

Patrice Goulet : L'archétype, c'était mieux…

Ricardo Porro : archétype, disons plus que prototype, archétype…

Patrice Goulet : Parce que prototype, on a l'impression d'une chose pas accomplie…par rapport à

Ricardo Porro : Disons des archétypes, non?

Patrice Goulet : Oui, c'est plus clair comme ça…

Ricardo Porro: Le monde supérieur comme les statues grecques, les hommes nus grecs qui sont proportionnés, je ne sais pas, le nombre de têtes dans la proportion du corps humain… que ce soit Lysippe, que ce soit Myron…

Patrice Goulet : Que ce soit vraiment un idéal quoi…

Ricardo Porro : C'est-à-dire qu'il cherche à exprimer dans la sculpture un idéal…l'idéal d'homme…

Patrice Goulet : C'est pas réaliste du tout…

Ricardo Porro : Non! c'est l'idéal d'homme…mais le côté spirituel et physique comme dans la *Kalokagathia* se montrent tous les deux en plénitude.

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Alors voilà, nous sommes en train de parler de tous ces aspects là pour arriver au Parthénon. Comment voir tout ce dont on est en train de parler dans le Parthénon? Et là, je prends l'image du Parthénon qui est ici. Comment voir ça dans le Parthénon? La première chose dont on a parlé, la notion de prototype, c'est le prototype par excellence de la maison grecque. L'image du Parthénon, c'est la maison grecque. La maison grecque qui était quelque chose du genre…que j'avais dessiné, je vais te donner des dessins plus précis de ça. Il y avait une cour et là au milieu de la cour, tu as un élément plus haut avec deux colonnes avec un fronton qui faisait ça, qui était le grand espace central de la maison, qui faisait ça, tu vois, tu vois…ça c'était la typique maison grecque. La maison grecque, la notion de cet espace, qui étaient quelques colonnes possiblement en bois, avec le toit qui est une dérivation de la typique maison campagnarde qui est à deux pentes avec quelques troncs d'arbres autour, non? Il y a une façon de la faire arriver à un monde des idées platoniciennes et de créer l'image de la perfection dans le monde des idées pures et regarde, l'image de cette perfection, c'est ça. C'est-à-dire que, ce qu'on disait, que le temple c'était la maison du Dieu, effectivement, l'image qui donne le temple, c'est l'image maison. La notion, et là, je suis en train de d'amener des aspects de signification, parce que je suis en train de faire entrer la notion d'image mais en même temps la notion d'image est en train de signaler cette notion du monde des idées, cette métaphysique grecque… en train de jouer…Bon. De l'autre côté, la notion dont je venais de parler, ces deux aspects qui étaient la *Kalokagathia* et *l'Euphrosyne*. La *kalokagathia,* cet équilibre corps/esprit, c'est justement cet équilibre que tu sens dans le Parthénon entre matière et vide. Il ya très peu de bâtiments, où la notion d'équilibre corps/esprit se sent avec plus de clarté que dans le Parthénon. La notion de n'avoir rien de trop, qui est ce contrôle de soi, cette notion de discipline, de mesure qu'est l'*Euphrosyne,* tu l'as exactement au Parthénon, qui est une caractéristique de la pensée grecque, une caractéristique de l'homme grec. La notion de n'avoir rien de trop et de juste milieu, comment peut-on la voir quand on…la colonne dorique. Une colonne dorique, si tu la vois bien, il y a, et la colonne dorique du Parthénon surtout, il y a une base plus large en bas, et des (inaudible) qui montent, qui deviennent plus étroits en haut. Il y a comme un petit coussin qui s'appuie là-dessus et une planchette de bois pour tenir le poids. Si tu regardes l'image qui est comme ça avec cette planchette et cet élément, tu as la sensation qu'il y a un grand poids qui vient du fronton, qui est là, mais ce poids par un mouvement opposé d'équilibre qui vient d'en bas, plus bas, plus fort en bas et plus étroit en haut, tu as la sensation qu'il y a un point au milieu où la force qui vient d'en bas et celle d'en haut trouvent un juste point d'équilibre, un juste point zéro comme le moment prégnant de la sculpture du discobole de Myron. Cela veut dire, le sens des opposés en équilibre de toute la philosophie, cette notion de Philolaos de la… de l'harmonie. Quand il disait que c'était l'accord du discordant, ou l'unification des opposés…cette notion de l'équilibre, cette notion de ne pas avoir de trop, d'arriver au juste milieu et la notion du poids et la notion de support arrivent à un point juste où ils se touchent et ils s'équilibrent et il y a un anéantissement du temple. Une cathédrale gothique, il

y a une résultante. Dans le Parthénon, il n'y a pas de résultante, il y a l'équilibre des forces. La cathédrale gothique, c'est une résultante d'une force qui va de la terre à en haut…dans le Parthénon, du poids et la notion du support qui se touchent et qui s'équilibrent parfaitement bien.

Patrice Goulet : Dans la croisée de voûte gothique, il y a quand même un point d'équilibre…

Ricardo Porro : Il ya une flèche, si tu prends une église gothique, il y a une tension vers le haut, une tension presque infinie tu as la sensation d'une sensation qui se perd vers l'infini, en haut, c'est-à-dire qu'il y a une tension résultante tandis que (inaudible) c'est l'équilibre des forces…et justement cette notion de la juste mesure, tu la trouves, je parlais d'Eschyle, Eschyle tue son père, non, Oreste tue son père, les Érinyes qui doivent venger ce crime pareil sont en train de …..

Fin de l'enregistrement./ Suite de l'enregistrement (35 mn)

Ricardo Porro: « Sauve moi de ces déesses qui sont en train de me torturer » et à ce moment, Apollon cherche Athéna pour être le juge et la phrase d'Athéna à ce moment c'est que l'équilibre doit régner de nouveau et que doit s'établir le juste milieu, la notion du juste milieu. Et c'est Athena la déesse de l'intelligence, et le rationalisme grec est un fait…non? C'est la déesse de l'intelligence qui rétablit le juste milieu qui est une des caractéristiques de la pensée et de tout l'art grec. D'Héraclite…

Patrice Goulet : Alors comment elle fait dans ce cas là avec Oreste?

Ricardo Porro : Ah , elle commence à marchander avec les Érinyes et Oreste, elle commence à convaincre les Érinyes que les coupables …Les Érynies se plaignent qu'Apollon, c'est un Dieu nouveau et qu'elles sont des très vieilles déesses d'une aristocratie des Dieux, et quand même le marchandage commence. Elles sont invitées parce qu'elles sont détestées de tous, d'avoir une place et alors on leur donne une caverne où elles pourront recevoir des offrandes, tout le reste du temps. Et par l'offrande d'Athena, son royaume avec les Érinyes, se rétablit l'ordre. Et les Érynies quittent (cessent) le supplice, la poursuite d'Oreste et l'ordre est rétabli. Bon. Alors voilà la notion de l'ordre rétabli que tu as dans le Parthénon. Et pour moi, tu as, bon si tu veux dans le *contenu médiat*, cette société grecque avec sa démocratie, sa valeur de l'individu, le rapport corps/esprit, le juste milieu, la valorisation de la matière mais sans oublier l'esprit, le juste point entre esprit et matière, que tu as, exprimé d'une façon extraordinaire. En tant qu'image, le Parthénon, c'est l'image de la maison. S'il y a une fonction et qu'il exprime sa fonction, c'est la signalisation. Elle exprime le sens du temple en tant que maison du Dieu et la signalisation d'un point sacré, qui a un certain rapport, un point sacré de la nature, qui a très souvent un rapport direct avec les Dieu, c'est-à-dire que le *contenu immédiat,*…

Patrice goulet : Oui, elle fait référence à…

Ricardo Porro *:* Il y a une ambiguïté, parce que c'est une maison, c'est un temple qui ressemble à une maison mais en plus c'est la maison du Dieu. Donc, il y a un rapport entre les fonctions et formes…

Patrice Goulet : Oui, mais c'est-à-dire elle aurait pu… le temple aurait pu donner l'image de la puissance, enfin de ce qu'était Dieu…

Ricardo Porro : Oui mais là…

Patrice Goulet : Elle ne le fait pas…

Ricardo Porro : Elle ne le fait pas…

Patrice Goulet : C'est cette direction qui renvoie…

Ricardo Porro : qui renvoie au …parce que les dieux sont humanisés, les dieux sont presque de chair et os…

Patrice Goulet : Donc ils habitent forcément une maison, enfin l'expression d'une maison…

Ricardo Porro : Mais oui…alors voilà tu as..

Patrice Goulet : chaque personne a une maison comme les autres…

Ricardo Porro : alors je ne crois pas que tu as une notion de *persuasion* de quoi que ce soit….parce qu'il n'essaie pas de persuader…ce sont des choses qui sont dans la colline, qui sont en haut et qui ont leur monde à eux mais ils n'essaient pas de persuader de quoi ou de …

Patrice Goulet : Tu ne crois pas que les gens ont envie d'avoir une maison comme les Dieux alors à ce moment là…

Ricardo Porro: Non, non, du tout…qui ressemblent quand m^me à cette idéalisation de la maison qui est en haut….tu vois c'est-à-dire qu'il ya un point de contact. Voilà. ça c'est les tout le groupe des significations du Parthénon. Il y a des choses dans la notion du Parthénon, parce que tu as aussi quelque chose qui est assez curieux qui va, très souvent je suis en train de sortir du discours du Parthénon et … c'est la notion des ordres grecs. Et des significations des ordres grecs que je trouve assez passionnants. Parce que l'ordre dorique, si tu veux, c'est la notion d'équilibre, la notion de juste milieu, la notion de matière, en rapport avec l'homme, la notion de matière et la notion de matière en équilibre, elle est donnée par l'ordre dorique. Mais dans l'ordre ionique qui est assez curieux, il y en a d'autres qui se posent qui sont assez intéressantes. Tu as la spirale, tu as la même notion de la colonne qui monte et qui arrive à un point plus faible et en plus, il y a la spirale, la spirale logarithmique, qui est un motif ouvert, qui a des tas de symbolismes, émanation, extension, développement cyclique, cyclique parce que c'est cyclique, tu vois, continuité, ça a un rapport avec la lune, les grands cycles de vie, tu vois… mais c'est, si tu veux, les spirales logarithmiques, c'est dans le dictionnaire des symboles, c'est l'ordre de l'être au sein du changement, qui est la sensation de permanence de l'être dans tout changement… c'est-à-dire que la colonne dorique est en train de jouer dans ce problème philosophique comme quelque chose d'essentiel. Et l'autre qui est passionnante, c'est le troisième ordre…

Patrice Goulet : Mais pourquoi l'avoir mis là alors la spirale?

Ricardo Porro : Justement parce que pour moi c'est un symbole…

Patrice Goulet : Oui mais pourquoi l'avoir mis juste au point d'équilibre?

Ricardo Porro : Parce que ça va avec la notion d'équilibre…ça va ensemble…c'est le juste point!

Patrice Goulet : oui, la spirale, c'est ce qui donne l'équilibre au mouvement, enfin…

Ricardo Porro: Oui. Bon, alors tu as ça. Dans la colonne corinthienne, tu as plusieurs choses, je vais essayer d'avoir tout de suite une colonne corinthienne quelque part, non pas là, mais ici tu peux la trouver la colonne corinthienne, les livres qui ne sont pas parfois des livres d'histoire de l'architecture sont beaucoup plus clairs et plus intéressants et disent beaucoup plus de chose sur l'histoire de l'architecture…tu as la spirale dans la colonne corinthienne, des deux côtés mais tu as en plus des feuilles d'acanthe, des plantes qui piquaient, quand on faisait une offrande à un héros mort, on la faisait en feuilles d'acanthe. Pourquoi en feuilles d'acanthe? parce que ce sont les difficultés à vaincre de l'héros…il faut penser que la notion de l'héros est quelque chose d'essentiel en Grèce, ça veut dire que l'héros qui est l'homme via le juste milieu, l'intelligence même, le juste point d'équilibre, c'est toujours le héros grec qui est intelligent par excellence ou chez lui on voit la permanence de l'être au sens du changement, c'est-à-dire que lui c'est une espèce de représentation de l'homme supérieur, de tout ce qu'il y a de plus haut …tu as la notion de la feuille d'acanthe qui rappelle que la colonne a une espèce de répercussion avec cet homme supérieur ou cet homme qui devient comme un archétype qui est l'héros…et la colonne a toujours un rapport avec le corps, avec le corps humain même dans sa massivité, il devient un espèce d'arbre, un arbre de vie qui était toujours une des significations de la colonne mais moi je vois, plus que la notion de signification de la colonne en tant qu'arbre dans le temple grec, comme une référence de l'ordre corinthien, l'héros, tu vois? c'est-à-dire que tu as là trois ordres grecs les plus typiques…remarque une chose…je reviens en ce moment à l'Acropole et je reviens au temple qu'est l'Érechtheyion, tu regardes cette notion d'équilibre qui va avoir une répercussion dans la colonne d'en face du Parthénon qu' a fait Ictinos, les colonnes que tu trouves dans l'Erechtheyion, ce sont des femmes qui sont dans une position, qui avancent une jambe mais les hanches, il y en a une qui est plus haute que l'autre, c'est-à-dire que c'est une position un peu de se laisser aller comme la personne qui n'a pas énorme sur elle, c'est-à-dire que seulement comme si ça serait de très belles filles pleines de vie, en plénitude de leurs formes, qui apportent des offrandes, ou des fleurs ou des fruits sur la tête. C'est-à-dire que la colonne, tu as une équivalence dans les caryatides d'en face, de l'Erechtheyion, qui te donne justement la sensation de cet être en équilibre, de cette notion de l'équilibre mais en abstraction qui est la colonne du Parthénon. C'est-à-dire que les deux temples, l'un d'un côté et l'autre de l'autre, sont en train d'accomplir le même sens. L'Erechtheyon, sans qu'on sache exactement les divinités parce que c'étaient plusieurs temples

mélangés dans un seul bâtiment, possiblement un des temples d'une perfection la plus absolue, le Parthénon avec une échelle plus grande que l'Erechtheyion, le Parthénon, on sait que le dernier architecte parce qu'avant c'était Calicrates , le dernier c'était Ictine, et c'est Ictine qui la conçu avec toutes les sculptures magnifiques de Philéas qui ornent tout le temple et qui sont dans le musée de Londres actuellement malheureusement. Ils ont tout volé. Mais à quel point cette notion de juste milieu d'horreur à l'excès, d'anéantissement d'une force, d'anéantissement de deux opposés, d'unification de deux opposés…Plus, si tu veux, plus claire et plus figurative dans l'Erechthéyion et plus abstraite dans la colonne dorique du Parthénon mais je crois que la signification entre les caryatides de l'Erechtheyion et la colonne dorique du Parthénon sont les mêmes. Elles sont dans la même onde…

Patrice Goulet : Est-ce que ça n'exprime pas une impossibilité à l'évolution, enfin, tout de même? puisqu'il y a l'archétype qui est une image extrêmement parfaite, on peut pas aller plus loin…

Ricardo Porro : C'est le monde des grecs, c'est ça… C'est le monde des grecs, c'est ça! Dans le monde des grecs aussi, il ya une décadence…

Patrice Goulet : C'est assez contradictoire avec la spirale justement qui elle…

Ricardo Porro : Mais la spirale, c'est la permanence de l'être au sein du changement…la permanence!

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Il y a une évolution si tu veux mais n'oublie pas que dans une spirale tu passes par une ligne droite…

Patrice Goulet : Oui, oui, d'accord, c'est toujours… c'est suivant un code précis.

Ricardo Porro : Et c'est un code très précis…

Patrice Goulet : C'est à dire que tout de même ça renvoie à l'idée d'un schéma, enfin, d'une direction et ça se divise suivant un schéma qui n'a plus de liberté en lui-même…

Ricardo Porro : Tu as…

Patrice Goulet : L'idée, c'est immanquablement, immuablement….il y a plus de possibilité de création à elle…

Ricardo Porro : Tu sais…justement, c'est une image du classicisme…Le classicisme, quand tu arrives à ce jeu de prototypes, d'archétypes ….

Patrice Goulet : Oui, ça renvoie à une image originelle, mais c'est tout…

Ricardo Porro : ça renvoie à une image originelle mais justement il y a une évolution, comme le monde n'est jamais statique, le monde change d'idées…

Patrice Goulet : Oui, mais est-ce qu'on peut pas changer la situation? on peut pas se poser la question, est-ce qu'il vaut mieux pas participer et utiliser le changement au lieu d'essayer de redire…

Ricardo Porro : ça, c'est un autre problème, mon vieux… tu renvoies à un problème à toi, très vingtième siècle où nous avons une idée de relativité, une idée de changement comme une idée à nous qui est une idée centrale… surtout du dix-neuvième et du vingtième. Mais les absolus qui sont créés en Grèce influençaient le reste de l'humanité pendant des siècles et des siècles et des siècles… presque toute la façon de penser au dix-neuvième siècle a été une façon de renvoyer tout à Platon ou à Aristote, à la logique aristotélicienne ou au monde des archétypes platoniciens. Et tous les penseurs ont été dans un petit jeu entre Platon et Aristote, entre les deux, ou Héraclite! jusqu'à Karl Marx!…

Patrice Goulet : Oui, d'accord…

Ricardo Porro : Encore! Héraclite est en train de …ils se réclament tous de la dialectique, évidemment il n'y a rien de moins dialectique qu'un pays communiste mais…où il y a le plus de communisme…

Patrice Goulet : Est-ce qu'il y a pas déjà cette opposition? cette opposition très forte avec le gothique par exemple?

Ricardo Porro : Le gothique…

Patrice Goulet : Est-ce que vraiment une construction gothique…

Ricardo Porro : Mon vieux…

Patrice Goulet : renvoie à… Pourquoi Aristote renvoie à une image d'un monde…

Ricardo Porro : La notion d'Aristote, que l'homme est en partie corps et en partie âme et qu'il y a un équilibre, c'est la Sainte Vierge de Reims qui est à la porte de Reims, tu as une sensation que … qu'il y a un corps plein de spiritualité mais qu'il n'y a pas une négation de matière, que l'homme est corps …tu vois…mais enfin, tu sais, c'est un monde de relativité, que, tout de suite, même en Grèce, c'est une chose qui va durer très peu de temps… tu vas voir une chute sur certains aspects de Rome, mais Rome va évolutionner ça et va sortir de ça…et même, elle va employer les mêmes ordres ou très semblables aux ordres grecs en enlevant absolument tous ces signes grecs, ces ordres comme toute l'architecture qui vient après…où l'ordre devient, l'ordre avec lequel on joue, devient…il n'a plus le jeu de significations qu'avait l'ordre en Grèce…c'est comme ça que je le vois.Et puis évidemment, tout classicisme implique des archétypes. Toute notion de classicisme et la Grèce est d'un classicisme incroyable…tu vas avoir des petites variations, que ça soit dans le temple du Parthénon ou que ce soit dans le temple, comment il s'appelle, l'autre temple qu'a fait Ictinos, bon, je me rappellerai, un autre temple d'Apollon qu'il y a d'Ictine, qui est magnifique aussi….il y a des petites variations, tu vois…des nuances, des subtilités mais la base, c'est ces espèces d'archétypes…

Patrice Goulet : Mais qu'est-ce que tu penses à ce moment-là alors par rapport à l'histoire d'un temple grec, copie d'un temple en bois? donc, finalement complètement artificiel…

Ricardo Porro: Je vois beaucoup plus la notion de l'image de la maison parce que l'image…si, la maison pouvait être en bois. C'est-à-dire que la première chose qu'on dit qu'Adam a fait quand il est sorti du Paradis, c'est de se mettre les mains comme ça sur la tête de façon que l'eau glisse par les deux mains. L'image la plus prototype si tu veux, non, la plus spontanée, la première image d'une maison et la première maison d'un campagnard, c'est quatre poteaux avec un toit à deux pentes. Ce n'est qu'une représentation. Toute oeuvre d'art est une représentation. Ce n'est pas une présentation. C'est une représentation. On peut dire aussi que Frank Lloyd Wright avec du bois, de la pierre ou de la brique, il fait l'image d'une montagne. Une première montagne. Lui avec la pierre, ils font l'image d'une maison qui est en bois. La moralité, tu sais, moi je m'en fiche pas mal. Je ne crois pas à ce genre de moralité. Pour moi, ce n'est pas mon problème…

Patrice Goulet : ça a été une telle discussion sur le temple grec…

Ricardo Porro: Il y a un petit côté pragmatique si tu veux là derrière quand même, que Frank Lloyd Wright accusait que c'était le bois que ce n'était pas l'autre matière..mais ça c'est un moralisme que je ne crois que ça mène nulle part parce qu'il faisait une représentation. Toute oeuvre d'art est une représentation et faire une chose à l'image de … Frank Lloyd Wright l'a fait, tout le monde l'a fait.

Patrice Goulet : Il a tout de même utilisé des choses dans leur sens, quoi…

Ricardo Porro : Mais quel sens? qu'est-ce qui s'est proposé?

Patrice Goulet : Ben si, tout de même, je veux dire, il y a, enfin c'est pas la peine d'enregistrer ça…

Ricardo Porro : La vérité, mon cher, c'est une chose qui est à la bordure.

Coupure de l'enregistrement.

Ricardo Porro : Comme image de toute la maison, de la grande salle commune, et créer la glorification de ça… c'était d'une simplicité énorme une maison grecque… Il n'y avait rien. Non, c'est pas ça. Ils signalaient des montagnes qui étaient loin, il n'y avait que trois bâtiments, imagine toi…(inaudible) c'est sublime. Ces deux volumes en haut vus d'en bas, c'est la même chose que …tu peux pas savoir la puissance, la perfection de tout ça,

hein. Tu avais (inaudible)…et Athènes, l'ancienne Athènes, qui se plaçait en bas, à ce niveau où il y a les chemins de fer. Là, c'était l'*Agora.*

Patrice Goulet : Oui, je vois…

Ricardo Porro: Tu vois, l'arcade là…

Patrice Goulet : Oui, oui…

Ricardo Porro : La *Stoa* venait là et tout d'un coup il y avait les rochers qui signalaient, qui renvoyaient tout vers le paysage… Les Propylées, la montée se fait par ici, tu vois… l'escalier est là, tu arrives et tu as l'Erechtheyion qui te renvoie tout vers ce grand espace en face… Je suis en train d'arriver. Là, c'est l'ordre ionique. La Victoire qui est à l'entrée. La ville est la chose divine, c'est-à-dire que ce n'est pas ce qu'on voit dans la Renaissance et dans le gothique, le Moyen-Âge où les choses se mélangent. (inaudible) Ça c'est l'entrée. Très peu de fois aussi forte , aussi belle, dans une telle image de la perfection … Je m'intéresse à l'Art, je m'intéresse à la grande qualité et je m'intéresse aux problèmes de signification et au problème de la poésie…dans l'oeuvre d'art. Il y a des choses qui sont dans la poésie qui sont très différentes des miennes, je n'ai pas besoin d'aller dans la même poésie que les Grecs. Mais regarde par exemple l'inclinaison du Parthénon par rapport à l'axe central …

Patrice Goulet : Je veux dire par exemple, tous les artistes ont eu des haines et des…

Ricardo Porro : Si, j'ai eu des haines assez particulières…quand tu me parles du *Bauhaus,* ça me met les poils comme les chats qui sont furieux, qu'ils griffent, qu'ils mettent tous les poils comme ça….

Patrice Goulet : Peut-être que demain le *Bauhaus* va être beaucoup admiré….peut-être que demain on va trouver beaucoup de *Bauhaus*…

Ricardo Porro : Il y a des significations dans les oeuvres du *Bauhaus*… Je les trouve idiotes, c'est tout…Et je trouve qu'ils ont fait un mal épouvantable…

Patrice Goulet : Dans les architectures anciennes, il n'y a pas d'architectures que tu trouves aussi ignobles?

Ricardo Porro : Ecoute, dans toute architecture, il y a de la bonne architecture ou de la mauvaise…tu as des choses néoclassiques qui n'ont aucun intérêt sauf un intérêt mélancolique…Qu'est-ce que tu veux…je m'intéresse à tous les autres mouvements….Il y a des oeuvres gothiques, des oeuvres qu'on voit partout que je passe à côté et je dis…ah, c'est curieux, c'est pittoresque…mais je ne m'intéresse pas pareil quand je passe devant la cathédrale de Reims…

Patrice Goulet : Tu ne crois pas qu'il y a des artistes qui n'ont pas pu s'exprimer dans des grandes oeuvres et qui se sont exprimées dans des petites oeuvres…

Ricardo Porro : Évidemment, il y en a mais le problème c'est de savoir qu'une petite oeuvre peut devenir quelque chose de sublime…ça, c'est l'Acropole en haut, c'est une autre société, une autre civilisation, tu vois…

Patrice Goulet : Oui, je sais bien…

Ricardo Porro : C'est des autres mythes qui n'ont rien à voir avec ça…qu'est-ce que tu veux…il faut le prendre comme ça, comme ils sont…ça, c'est sublime…c'est nous créer nous-m^me des archétypes…parce que là, dans le dogmatisme absolu…je ne crois pas qu'on peut être dogmatique…

Patrice Goulet : Celle là, elle est très belle comme photo, superbe…

Ricardo Porro : ça, c'est l'intérieur du Parthénon…un axe et l'Erechtheyion qui fait plus un axe là, tu vois…et qui renvoie tout à l'axe de ça….Ce sont des raffinements fabuleux…qui me dérangent toujours un peu…regarde ça, c'est splendide comme équilibre, comme image de perfection, de ….tu vois…ce qui est épouvantable, c'est la m^me chose qui se passe actuellement, quand tu vois tous les Huet et compagnie, qui essaient de faire le retour en arrière Montès[740] ou des gens comme ça…tu te rends compte que ça, c'est faux! c'est aussi faux…c'est

[740] Fernando Montès, architecte et ancien collègue de Ricardo Porro à Strasbourg et UP6 (1971-1976).

vraiment honteux et je me révolte contre ça, comme Viollet Le Duc pouvait se révolter contre ça…mais ce n'est pas contre je me révolte, je me révolte contre les imitations parce que c'est honteux, à tout point de vue…

Patrice Goulet : Non mais c'est contre ça qu'il se battait Viollet Le Duc sauf que pour lui le monde gothique était, avait pressenti ce qui arrivait… Finalement, toute l'histoire de Viollet Le Duc…

Ricardo Porro : C'est un pressentiment… mais chacun a ses pressentiments personnels, il faut le prendre en tant que tel…on peut pas dire que c'est comme ça que …

Patrice Goulet : Non, c'est à dire que…

Ricardo Porro : que raconte toute cette histoire de l'Histoire de l'Architecture…C'est le même problème que quand ils font le modèle entre le monde du dix-neuvième et le notre…je refuse! en ce moment, le monde c'est le dix-neuvième siècle…

Patrice Goulet : Oui, non, c'est pas possible… il faut avoir une vision globale de…

Ricardo Porro: Il faut avoir une vision globale! on est en train de tourner en rond sur le dix-neuvième, sur le dix-neuvième… non, non, non, non, non. Je ne tourne pas en rond là dessus…moi j'essaie de voir tout…J'ai appris beaucoup de ces gens là que du dix neuvième siècle…en toute franchise… Si, le dix neuvième siècle m'a appris pas mal de choses… Horta, des gens comme ça mais très à la fin du dix neuvième hein…mais je ne suis pas en train de te dire en ce moment que je nie le dix neuvième siècle …Tu vois, la vision dans le Propylée où on avait les deux axes, tu voyais les deux bâtiments inclinés, là…on entrait pas directement, on faisait le tour…et l'entrée, c'était par derrière…

Patrice Goulet: On y rentrait dedans?

Ricardo Porro : On pouvait rentrer mais… ce n'était pas la chose qu'on cherchait… ils ouvraient pour des rites à un certain moment ou quelque chose… mais en général les gens restaient dehors tu vois…c'était pas des endroits qu'on visitait régulièrement…pas une église catholique…ça, c'est sublime à tous points de vue. L'échelle parfaite, l'échelle était plus grande que l'échelle humaine…Regarde les hommes, regarde les marches…et tu vas te rendre compte que c'est pas « humaine ». Il ne voulait pas faire l'échelle humaine. Zévi qui dit que c'est pas de l'architecture parce que on entrait pas dedans. C'est pas possible… Que c'était de la sculpture…cette espèce de courbe, tu vois, il y avait des bâtiments pour donner cette sensation de ligne droite si parfaite. Et regarde la hauteur des marches, hein!

Patrice Goulet : Oui ….

Ricardo Porro : Zévi dit que c'est la proportion, si tu veux, l'échelle humaine parfaite…mon oeil , échelle humaine! C'est plus grand que l'échelle de l'homme, regarde l'homme à côté des colonnes!

Patrice Goulet : enfin l'équilibre…

Ricardo Porro : C'est d'une perfection, c'est d'une beauté… mais vraiment…

Patrice Goulet : Il y a beaucoup de choses justement…

Ricardo Porro : Il y a cette chose à faire ou à dire tu vois, là tu as une image qui n'est pas symétrique mais quand même qui est merveilleuse…

Patrice Goulet : C'est incroyable que ça soit arrivé jusqu'à nous, quand même…

Ricardo Porro : Regarde la notion du chapiteau… tu vois, la colonne en tant qu'être humain… un être humain détendu ou qui ne tient pas une force énorme…ce sont des filles, épanouies, détendues, qui ne sont pas des atlas qui sont en train de tenir le monde entier sur les épaules… Commencer à détester les romains ou à détester les grecs ou à détester le gothique, ou n'importe qui…non, idiot!

Patrice Goulet : Ben, on peut détester la signification que ça représente tout de même…

Ricardo Porro : C'est plus complexe que ça…

Patrice Goulet : Tu ne crois pas qu'on peut refuser…je ne sais pas…les Romantiques ont toujours refusé le classicisme en ayant eu horreur de tout ce qui était….

Ricardo Porro : Oui, c'est une erreur… c'est une erreur…

Patrice Goulet : Oui mais ils n'auraient pas pu créer s'ils avaient pas détesté, s'ils avaient pas…

Ricardo Porro : Écoute, on peut permettre ça aux gens, aux créateurs…en tant que créateur, mais je trouve qu'il y a des gens…quand tu regardes les choses froidement comme on est en train de faire et d'essayer de les comprendre, je crois que même les créateurs quand ils ne font pas des manifestes, mais quand ils voient ces diapositives chez eux calmement, ils doivent comprendre qu'il y a des choses qui ne sont pas comme ils disent … Je ne sais pas si tu es d'accord avec moi…

Patrice Goulet : Oui, ben bien sûr, je crois…

Ricardo Porro : C'est sublime, ça…

Patrice Goulet : C'est curieux, Je regardais tout à l'heure, c'est drôle à…

Ricardo Porro: c'est très joli ce chapiteau…

Patrice Goulet : C'est une sacrée irrégularité, tout de même, hein…il y a que les chapiteaux d'angle qui sont comme ça je suppose et là, y a des bases… c'est vrai qu'en ionique…

Ricardo Porro : Oui. C'est vrai que la base de ces colonnes…la porte qui est là, c'est d'un raffinement… cette porte, c'est quelque chose…Non, le problème de l'Acropole, c'est que quand on monte, y a toujours une foule, y a jamais un instant où il n'y a pas de foule…Regarde ce que je t'ai dit du temple de Poséidon au Cap Sounion. Tu vois les deux collines qui sont là comme deux taureaux, deux cornes de taureau, mais au milieu, au lieu d'avoir la forme conique, si enfin, on pourrait dire que ça, c'est une forme conique…je crois pas…l'important c'est l'axe, entre ces deux formes là, se trouve la mer qui est son règne à lui, qui est son sacré…

Patrice Goulet : Et celui d'Athéna à Athènes, vers quoi est-il dirigé?

Ricardo Porro : Vers l'infini, vers les montagnes qui sont en face… je peux pas te dire exactement…il y a le livre de , sur les significations dans le paysage grec signalé par le temple, là tu as tout…Je crois que c'est un peu tiré par les cheveux…

Patrice Goulet : J'aime pas, enfin…

Ricardo Porro : (inaudible) ça, c'est quelque chose de fou…

Patrice Goulet : et rond pour quoi, tu m'expliques?

Ricardo Porro : Parce que il y avait le Tholos, qui avait comme signification l'hommage aux Dieux souterrains, dans le Tholos, on mettait des ordures qu'on lançait au centre de la terre, dans un puits. Et des (inaudibles), des liquides, des choses comme ça, c'était un hommage aux Dieux Chtonienx. Et le Tholos va dériver au Dieu iranien. C'est-à-dire qu'il y a une transition entre les Dieu Chtoniens et les Dieux Ouraniens, le Tholos qui est plat et le Tholos avec la coupole, le Panthéon.

Fin de l'enregistrement.

Entretien n° 9/ 41 mn/ 18 décembre 1978

L'entretien porte sur le temple de Hatchepsout à Deir el-Bahari et le temple d'Edfou.

Ricardo Porro : Tous les deux, je crois qu'ils sont des prototypes de deux visions assez différentes. Bon, pour commencer à parler de problèmes de signification dans ces temple-là, je crois qu'il nous faut commencer à voir une certaine évolution dans la mentalité de l'être humain à partir du paléolithique jusqu'au moment de l'Egypte. La période paléolithique, l'homme, il est dans une nature, il ya un rapport entre lui et la nature très primitive, il est chasseur. La grande révolution, si on veut, c'est le contrôle du feu qui empêche le froid, la possibilité d'employer quelques os pour une prolongation de la main, mais au fond la grande révolution, c'est le contrôle du feu. Si on veut, Den[741] va créer un art qui est absolument fonctionnel, une espèce de répétition de ce qui va se produire, d'une façon de *propicier* la chasse d'une façon logique, c'est-à-dire qu'il va représenter des scènes de chasse comme s'il pouvait reproduire le fait même de la chasse. C'est un art qui a des implications rituelles, des implications utilitaires. Le problème que l'on se pose en ce moment et qui est vraiment sa grande révolution métaphysique, c'est l'incompréhension de la mort, c'est-à-dire que pour lui la mort devient quelque chose d'inexplicable et terrible et le mystère de cette mort qui va être une des constantes, qui va voir un épanouissement énorme en Égypte. À l'extrême, avec l'enterrement des morts, on commence à se préoccuper de comment continuer ce qu'ils trouvent qui est essentiel dans l'être humain quand il est vivant, c'est la chaleur. Comment s'enterraient les morts dans les cavernes? près de la chaleur du feu de façon à créer comme un espèce de préservation de cette vie… Ils placent parfois la nourriture et les outils du mort comme si en faisant cela il y aurait une prolongation de la vie. C'est-à-dire qu'il ya une véritable relation chaleur/vie. La caverne, c'est leur protection, c'est là où ils mettaient le feu pour se chauffer et justement près de ça, il y a un enterrement. Très souvent, on les trouve enterrés dans les cavernes…

Patrice Goulet : Oui mais c'est pas relié à un feu central à la terre…

Ricardo Porro : Non, c'est relié à la chaleur. De toute façon, la caverne, c'est un point de protection. Il sont protégés à l'intérieur. Non? donc….après ça il y a la deuxième révolution néolithique. Le paléolithique, l'homme prend ce qui s'offre à lui. À la révolution néolithique, l'homme devient cultivateur et il a des animaux domestiques. À l'extrême, il y a une (inaudible) à établir et des points de repère autour des grands fleuves et surtout autour du Nil, tu vois…Évidemment, il y a une nouvelle forme d'économie. On sème, on enterre les grains qui produisent les plantes et la notion de village commence à s'établir surtout dans la vallée du Nil et dans le fleuve qu'on connait et alors il y a des nouvelles choses qui se font. Il ya des nouvelles découvertes, le lin, la filature, la céramique mais il ya déjà quelque chose qui commence à avancer un peu plus. Je veux dire dans le sens de la mentalité et de la métaphysique. L'opération de cultiver est pleine de magie et il y a une dimension logique de la culture. Tout ça, c'est aussi un acte de planter la terre qui devient un coït avec la terre-mère qui devient quelque chose qui a des répercussions religieuses. De la même façon, on commence la notion de cimetière et le culte des esprits ancestraux, ça, cet esprit animiste, aussi la matière chargée de forces surnaturelles, c'est la grande révolution mentale, c'est-à-dire le passage à la découverte de cet esprit, de ces forces surnaturelles, c'est un passage énorme qui va en (inaudible) ces cultures au bord de la terre, c'est-à-dire que c'est la culture plus stable déjà, tu vois… et aussi on commence avec le culte de déesse-mère, tu vois. La terre peut devenir une femme féconde, tu vois et la terre est une déesse et l'acte de planter c'est un mariage sacré , c'est une façon de planter les grains, de produire et la résurrection tu vois… c'est-à-dire que tout ça, il y a une (inaudible) du sol et aussi, on commence à regarder certains éléments naturels qui peuvent régler la nature comme par exemple les étapes du soleil, le soleil qui sort, le soleil qui disparaît. L'homme commence à regarder ça mais la grande chose à tous points de vue, ou bien la déesse mère, ou bien la notion d'animisme, les esprits ancestraux, tu vois, voilà les points qui sont essentiels dans le néolithique.

Patrice Goulet : Les esprits ancestraux, c'est quoi? c' est ceux qui sont morts?

Ricardo Porro : L'âme des ancêtres ,de ceux qui sont morts.… du père, de la mère, de tout le monde… Il faut entretenir, il faut faire des offrandes, toutes ces choses-là…

Patrice Goulet : Il faut se concilier avec eux…

Ricardo Porro : Il faut se concilier avec eux. Je crois que ça, c'est la grande révolution au point de vue mental de la période néolithique, c'est ça. Évidemment, là, il y aussi un autre aspect essentiel, c'est l'invention de St Paul. Le

[741] Le pharaon Den.

néolithique est un art naturaliste, l'art paléolithique est un art pictographique. C'est-à-dire que l'être humain commence à créer des substitutions de choses naturelles par des choses symboliques assez complexes. L'homme a commencé déjà à dominer le hasard. Il commence à substituer doucement la magie par le culte, certains rites, certains actes de culte mais de toute façon il ya un monde plein d'esprits invisibles, tu vois et la notion de l'âme évidemment elle est là. La troisième révolution se place entre l'année 6000 avant Jésus et l'année 3000 avant Jésus. On a évidemment toute la transformation de villages en villes, l'invention de la charrue, la roue, la (inaudible) à voile, les métaux, ce qui va faire quelque chose d'extraordinaire mais la grande chose qu'on produit dans cette période, c'est le calendrier, le calendrier solaire qui va produire évidemment tous les schémas vers l'écriture. Là on se trouve juste avant 3000, c'est juste avant qu'il commence ou juste avec le commencement de la grande civilisation égyptienne. Les choses les plus anciennes égyptiennes comme le temple du Roi Djéser qui va se trouver dans l'année 3000. C'est une période déjà où il y a un établissement dans la vallée du Nil. Il y a le passage de ces forces naturelles à une vision cosmique, à ordonner le rythme de la nature, à rationaliser le rythme de la nature et là, il y a le point de commencement justement de l'écriture et de la grande civilisation égyptienne qui va se produire dans l'année 4000 avant Jésus Christ avec cette révolution urbaine. Évidemment là, on commence une organisation de l'état avec des princes, des rois, des prêtres, des scribes, des hauts fonctionnaires, des artisans, des soldats et tout ça…il ya un passage d'une économie naturelle à une économie domestique et puis à une économie d'échange qui est lmc grande révolution économique qui va se faire en Égypte. Des prêtres sorciers on passe aux prêtres proprement dit, tu vois? C'est-à-dire qu'en ce moment les prêtres organisent et inventent des cérémonies très précises et des rites très précis qui vont agir sur les forces naturelles et ça, c'est la chose extraordinaire.

Patrice Goulet : Les prêtres sorciers n'essayaient pas d'agir sur les forces naturelles?

Ricardo Porro : Oui mais à une échelle plus petite que la façon comme déjà il s'établit la civilisation de calendrier, tu vois? Une civilisation de calendrier, c'est une façon d'ordonner les forces de la nature et de les individualiser, tu vois? Alors là, il se produit vraiment une révolution gigantesque, bon. La grande révolution de cette époque, c'est la révolution qui va être produite par Hermès qui est l'unificateur en Égypte, qui va unir la partie d'en haut, la partie d'en bas et qui va commencer les grands développements de l'Égypte. Il faut commencer à parler du Nil parce que le Nil implique la notion de crue, la façon comme les crues du Nil provoquent cette fertilité, c'est-à-dire que c'est un terrain étroit, les falaises et puis derrière les falaises le désert, le désert de Lybie ou l'autre qui est de l'autre côté qui va vers la mer rouge et cette frange de terrain plutôt longue du Nil va développer une culture des plus extraordinaires qui ont jamais existé. Justement la grande chose qui va se produire à cette époque, c'est pour moi l'invention d'une cosmogonie, l'invention d'un panthéon, d'un rationalisme, d'une poésie et d'une grandeur telle que ça crée les bases pour toutes les religions de l'être humain, tu vois… Les grandes notions que nous avons que ce soit de la morte et de la résurrection, que ça soit la spiritualité des Dieux, tout ça est justement donné par l'Égypte. Comment la mythologie d'Heliopolis où il y a un océan primordial, par l'acte volonté, il ya une force qui se matérialise par l'acte volonté, qui se crée elle-même. Noun qui est l'océan primordial, il y a Atoum qui sort, Atoum par sa propre masturbation, il crée des jumeaux, Shou et Tefnout. C'est le Dieu supérieur. Shou et Tefnout, c'est un, devient l'espace et Tefnout l'ordre cosmique. Shou et Tefnout disparaissent, l'océan primordial arrache un oeil à Atoum et l'envoie chercher les jumeaux. Après Shou et Tefnout, il y a Geb, la terre et le ciel qui sont nés, Geb et Nout sont séparés, c'est curieux parce que le ciel c'est une femelle, c'est une chose assez symbolisée plus tard par la vache, le ciel nourricier et la terre c'est un mâle. En général, c'est l'inverse, non? et la terre, c'est un mal. Shou, le Dieu de l'espace, il se préoccupe (inaudible) cette population entre la terre et le ciel parce que sinon il serait tout le temps entrain de copuler et lui au milieu il les sépare tous les deux. L'espace sépare la terre du ciel. Bon. Deux. Il va y avoir une autre série de dieux qui vont naître comme c'est le cas d'Osiris, Isis, Nepftys et Seth. Ces quatre dieux forment déjà un deuxième plan qui va ouvrir tout à l'occident, c'est-à-dire Osiris est mort et ressuscité tué par Seth, dépecé par Seth. Dans ce dépècement magique, elle reconstruit mais en même temps après cette reconstruction elle essaie de forniquer avec moi même si il lui manque le pénis et là, si, si, elle formique quand même avec lui, elle fait l'amour, elle copule avec lui et (inaudible) qui est né de cette (inaudible) et qui va faire la grande lutte entre Horus et Seth qui est la force du mal. On a tout ce contexte de lutte, de mort, de résurrection et tout ça et un des aspects des plus passionnants de toute la pensée occidentale, la notion du dieu malade du dieu qui souffre, du dieu qui meurt et du dieu qui ressuscite. La naissance par un Dieu qui ne peut pas faire l'amour, c'est-à-dire une naissance un peu magique, un peu…pas trop claire . En même temps cette mentalité qui est venue de l'ancien, cette préoccupation pour la continuité de la vie, la notion de la vie après la mort, du passage d'une chose à l'autre s'est continuée en Égypte avec une force telle que c'est la clé d'une mentalité qui va tout produire à travers cette mentalité et toute la pensée de l'Égypte et toute la force de l'Égypte va devoir un contrôle de cette vie après la mort, que ce soit la momification qui commence depuis qu'on s'établit, que les villes commencent à avancer, la momification qui va devenir une façon de préserver le corps, de préserver surtout le Ka qui est la force vitale de

chaque individu après la mort, tu vois. Alors pour comprendre l'Égypte, en plus qu'il y a cette (inaudible) qui souffre, qui explose et qui va donner la base pour toutes les religions, que ça soit les juifs, que ça soit la religion occidentale, tu as en plus cette force énorme, cette onde de l'haut-delà de la vie et de la mort et de vaincre la mort, c'est-à-dire que la même préoccupation que tu vais dans la chose préhistorique, on sent qu'il y a une continuité, il ya déjà une culmination, une apothéose, une pensée de la vie qui se produit, qu'on pensait en Égypte. Bon. Cette apothéose de cette pensée va évidemment produire dans cette société théocratique, le pharaon, il est aussi un fils du Dieu et il est aussi Dieu et participe de la déification, il va produire toute une société théologique de prêtres, de scribes et tout ça sue ces pouvoirs de lien entre le monde de l'haut-delà et d'en deça, tout ça par des rites, très mystérieux où le peuple ne participait pas mais qui devenait une chose plus ou moins du domaine du roi et des prêtres. Voilà. Le temple d'Edfou. Évidemment, un temple grec va se faire comme une espèce de machine de forces, de contre-partie à la nature de façon de préserver ces rites, cette vie du monde et de préserver des rois et de tout ce que ça implique c'est-à-dire de préserver la force vitale surtout, n'est-ce pas? Et le premier point du temple évidemment avec cette préoccupation pour la métaphysique que nous venons de parler c'est que tout temple a une série de significations. La première chose à faire et à voir, c'est la structure même du temple. On a une série de salles hypostyles mais le tout ordonné au long d'un axe mais d'une façon télescopique, le toit qui descend vers le fond où se trouve la fonction du temple. La fonction du temple c'était tous les jours des cérémonies de processions qui entraient, qui lavaient le Dieu, qui les faisaient sortir, on leur faisait faire la promenade. Il y avait toute une cérémonie de préserver la vie du Dieu qui se trouvait à l'intérieur du temple. La notion de centralité, la notion d'errance, la notion de schéma tel qui va à partir de la porte jusqu'au sacré, sa forme va créer la structure centrale du temple et ça se voit tout à fait dans sa forme, c'est-à-dire qu'elle va decrescendo qui part du pilon de l'entrée que tu vois ici jusqu'au point où se trouve le sacré avec une série de chapelles tout autour du sacré et le point le plus bas, le plus petit. À ce qui serait une église chrétienne qui donnerait au sacré le point le plus exaltant et le plus haut, ici c'est le contraire c'est le point le plus sombre, le plus petit. La notion de ce temps c'est justement l'expression de ce monde, de liens entre le monde de l'actuel et le monde de l'haut-delà, un constant lien entre les deux. Le prototype ou la notion que tout temple est une image de la nature, ça, c'est aussi une invention égyptienne, on commence à le sortir avec une force extraordinaire en Égypte. La notion des deux pilons qui a de chaque côté de l'entrée pourrait s'apparenter à la notion de deux falaises qu'il y a des deux côtés du Nil, la sortie du soleil au milieu et l'axe central qu'on voit ici dans le plan comme une figuration du Nil. Évidemment, autour de cet axe central, les colonnes dans les salles hypostyles vont donner la notion de la forêt autour du Nil et le ciel, et le plafond est très souvent peint en noir ou en bleu avec des étoiles comme une vision du ciel et les colonnes légèrement séparées de ce ciel qui donnent l'impression de flotter sur l'espace d'en bas, sur le sol, c'est-à-dire que c'est carrément une figuration du ciel. Évidemment, tout ça va produire l'effet grandiose de ce temple. D'abord on a les deux pilons qui sont les deux falaises, on continue le chemin processionnel, on se trouve au beau milieu des colonnes, on continue que ce soit les colonnades comme c'est le cas de Karnac qui sont de véritables forêts où il y a comme un anéantissement de l'espace, une illumination dans le chemin processionnel du milieu qui serait le Nil et par contre d'un côté et de l'autre, ont la sensation que toussa, c'est une forêt pas très claire, plutôt bien sombre qui va se perdre à l'infini des deux côtés, c'est-à-dire qu'il y a un espace qui n'essaye pas trop de représenter les deux murs qui seraient aux deux extrêmes de la salle hypostyle mais la salle hypostyle (inaudible) comme des plantes qui se perdent. La vision du monde, de la terre, donnée par le temple, c'est logique parce que c'est la vision de l'Égypte. Pour l'Égyptien, c'est le Nil, les deux falaises qui sont autour et c'est les plantes qui sont autour du Nil justement. Le temple est en train de devenir une vision claire de ce monde qui est l'Égypte. Une deuxième interprétation qu'on fait au point de vue de l'image, là, on est en train de parler déjà, on est passé du contenu médiat au problème de l'image proprement dit du temple dont j'estime que c'est une image du monde grec mais il y a aussi un autre problème c'est qu'il paraît qu'il y avait des références à la notion de forteresse aussi, la possibilité de pénétration de ça comme une forteresse qui défend le sacré qui se trouve dedans. Il y a une impénétrabilité. Les deux pilons donnent un peu la sensation de forteresse. Il y a d'autres auteurs qui parlent des deux pilons, les deux soeurs d'Osiris, Isis et Nepftys, peu-être beaucoup moins clair que l'autre vision du Nil. Je propose en ce moment un autre aspect que je trouve assez intéressant. J'en viens à un symbole assez curieux, cette préoccupation pour la vie qui est essentielle et la survivance, c'est le symbole du Ka, deux bras seulement. Le Ka serait justement la transmission du pouvoir de vie, de Dieu aux hommes, tu vois? Chacun a son Ka individuel et il y avait une façon de trinquer qui disait adonka. C'est une façon de passer cette force de vue du Dieu à l'homme. À l'extrême que cet élément le ka a la même façon de se prononcer que taureau en Egypte, le même pictogramme. Le taureau devient une force vitale par excellence masculine. Le ka devient aussi une image de cette force masculine qui est introduite ou qui est dérivée du père. Regarde l'image des deux éléments du ka, c'est-à-dire que c'est deux bras qui sont parfois représentés sur la tête des Dieux et je me pose la question si au lieu d'être les deux soeurs Nepftys et Isis, il n'y a pas une référence surtout que très souvent le ka va recevoir des représentations assez curieuses comme la représentation dans la tête de la déesse Athor qui a deux cornes, elle est une vache avec un soleil au milieu. Je reviens à l'interprétation qu'on a fait, ou est-ce qu'on a mis l'autre livre?

Patrice Goulet : De l'autre côté….

Ricardo Porro : Ah, il est là . Je viens à l'interprétation du temple. Voilà, par exemple, regarde ici. Tu vois, les deux cornes avec le soleil. Tu as les deux éléments verticaux avec le soleil au milieu mais il y a des choses assez curieuses qui se créent là dedans en tant que tradition. Les deux éléments de force vitale masculine, les deux cornes, quand tu regardes ce qu'on parlait de la chose grecque et avec un élément féminin, tu vois. Si tu veux, l'élément féminin, tu le substitues par le soleil et tu as plus ou moins cette même notion-là, mais il ya des choses curieuses c'est-à-dire que là je commence à penser un tout petit peu à l'évolution de certains principes qui vont se voir dans l'architecture grecque. Je ne suis pas sur de ça, je constate simplement. Cet élément long avec le soleil qui vient là, si on continue l'évolution de l'architecture et on arrive à l'architecture gothique, tu as les deux éléments de nouveau mais beaucoup plus élancés pour que la rosace au milieu qui peut devenir aussi un symbole solaire et tu as la cathédrale gothique. Peut-être je suis en train de m'avancer un peu trop, mais la notion du *Ka*, force vitale du ciel qu'il fallait entretenir à n'importe quel prix, évidemment ça a une importance capitale dans la construction du temple et dans la notion du temple et dans tous les rites qui se font pour entretenir le Dieu content. Lui aussi il est la force vitale qui la passe aux hommes donc je répète, si plus que les deux soeurs, ici c'est Nepftys, ces deux pilons n'ont pas un rapport avec (inaudible), bon évidemment d'autres symboles vont se greffer à l'intérieur du temple, l'un c'est le sphinx qui est une proie, qui est le symbole de la vie, un symbole que nous allons voir constamment dans les frises du temple ou partout, le symbole de la stabilité qui est un pilier à quatre éléments comme ça qui s'appelle le Djed et le symbole de la continuité, c'est le symbole de la prospérité qui est un symbole comme ça. Tu vois? Tu as tous ces symboles ici et qui vont avoir une importance dans toutes les frises, dans toute la décoration égyptienne et dans tous les bas-reliefs qu'on va voir à l'intérieur du temple parce que ce sont des éléments essentiels, on va les voir absolument partout, n'est-ce pas? Voilà à mon point de vue l'interprétation de ce temple-là, le contenu médiat, à quel point ce temple est en fonction de ce monde qui a découvert les grandes forces de la nature et qui pour la première fois fait un temple à l'image du monde, du créé, tu vois? À l'intérieur de ça, tous les dieux, le rite processionnel, tout ce qu'on veut et tout cela exprimé d'une façon très claire dans le temple et aussi temple et aussi mystérieux et la notion qui se crée à l'intérieur, regarde cet espace télescopique. Si tu prends la coupe de ce temple-là, la fonction qui va se passer, cet espèce de passage de passage jusqu'à l'extrême, tout à fait à l'extrême, avec toute la descente du toit jusqu'au point final, la notion de la fonction interne, du temple, difficilement, ça s'est mieux exprimé et ça s'est mieux éclairci avec ce temple égyptien. La notion de persuasion, c'est plutôt la persuasion vers les Dieux pour entretenir cette énergie vitale qui doit passer, qui doit continuer à être entretenue et qui va donner la vie à la terre, non? C'est-à-dire que la persuasion qui doit faire ce temple avec tous les rites, avec toutes les reproductions et tout ça, c'est une persuasion envers les dieux, pas une persuasion des hommes qui s'approchent des dieux, une persuasion rituelle envers les Dieux. Tradition, évidemment, c'est une tradition qui va durer presque trois mille ans. C'est-à-dire, à partir du temple de Djéser qui n'est pas (inaudible) mais à partir de là, c'est une tradition qui va s'établir et qui va durer jusqu'au christianisme, presque tu vois parce que encore, le grecs quand ils étaient là, ils ont réalisé justement ce temple que nous sommes en train d'analyser, c'est-à-dire qu'il y a une espèce de stabilité, d'égalité qui s'établit à l'intérieur de l'Egypte et qui va prolonger cette tradition des temples comme représentation du Tout et qui va continuer au long du temps, qui va durer jusqu'à la naissance du christianisme et là évidemment ça va s'arrêter. Quand il y a eu l'irruption des romains qui ont construit des temples à la façon romaine, évidemment il y a eu une rupture mais au fond Rome n'avait pas rompu. Il n'avait pas empêché les égyptiens de continuer leurs anciens rites. C'est justement le copte chrétien qui arrête carrément avec ça et ils rompent définitivement avec cette définition richissime.

Patrice Goulet : Mais je voudrais que tu expliques un peu. Le fait qu'on va vers une petite salle, qu'est-ce que ça signifie?

Ricardo Porro : Que tu vas vers le sacré….

Patrice Goulet : Oui mais pourquoi avoir le sacré justement dans un rétrécissement…enfin dans une condensation?

Ricardo Porro : C'est quelque chose de télescopique vers un point où se trouve la barque sacrée et où se trouve le point essentiel du Dieu, la statue du Dieu est un élément fermé , mystérieux et pas à la portée du (inaudible), c'est-à-dire c'est l'endroit le plus tabou du temple.

Patrice Goulet : oui, le plus difficile à atteindre…

Ricardo Porro : Le plus difficile à atteindre du temple et dans le reste, il y a des cérémonies qui peuvent avoir

lieu mais quelques élus peuvent seulement y arriver, qui est le point culminant, tu vois? qui se trouve à l'intérieur…

Patrice Goulet : Ils auraient pu faire du point culminant une salle immense…

Ricardo Porro : Ils n'ont pas voulu. Ils ont voulu donner la représentation du Dieu, un Dieu qu'il fallait amadouer, qu'il fallait choyer et qu'il fallait laver, lui faire une nourriture rituelle assez spéciale, tu vois? et qui était caché dans ce point c'est-à-dire que même pour eux, la représentation d'un corps comme la représentation de la chasse paléolithique pouvait produire l'acte de la chasse, encore la représentation du Dieu et l'image de la vérité du Dieu de l'autre côté trés serré comme la représentation du mort, la statue qui représentait physiquement le mort avait un rapport avec sa continuité de vie, tu vois? c'est-à-dire que ces statues qui étaient là, ce n'était pas une figuration, c'était quelque chose qui avait beaucoup plus qu'une figuration et qui avait un pouvoir autre que la simple figuration, c'est-à-dire que voilà la notion de tous ces temples, je fais un peu le parcours des détails qui m'échappent. Évidemment tout partout il ya des bas-reliefs qui sont dans tous les murs du temple et qui vont répéter, qui vont parler de rites, qui vont parler de l'ornithologie comme tout véritable temple, il y a une véritable figuration de tout ce qui est en référence au Dieu qui va être placé à l'intérieur.

Patrice Goulet : Il me semble que comme le temples grec est à l'image de la maison des Dieux, les temples égyptiens c'étaient des machines vis à vis de la nature. Qu'est-ce que tu veux dire par là? Tu peux l'exprimer ça?

Ricardo Porro : Si tu veux, l'expression qui est tout à fait à moi, c'est une expression qui est de ce livre là qui est tout à fait au commencement. Ils disaient que un temple grec devenait comme une espèce de machine, dans le sens de produire, par la façon de faire le temple, qui se produit à l'intérieur du temple, le sens de récolte, le sens de la prolongation de la vie, le sens de la prospérité du pays, tu vois? c'est-à-dire que le temple devenait un espèce de machine pour produire ça, tu vois?

Patrice Goulet : Le temps égyptien alors que le temple grec c'est pas du tout ça…

Ricardo Porro : Non, le temple grec c'est pas ça du tout, du tout, du tout… Il faut dire aussi une chose, voilà ici il le dit dans l'introduction, de même que pour Le Corbusier par exemple un immeuble est une machine à habiter, le temple égyptien est une machine à entretenir et développer l'énergie divine. Au lieu de chercher à donner directement à l'homme plus de confort de liberté et de joie , ils ont cherché à donner à l'action divine la plus grande efficacité possible, ça c'est du livre Architecture universelle, le tome qui est….

Entretien n°10/ Face B/ 34 mn/ 18 décembre 1978/

Ricardo Porro : C'est la même chose pour une série de temples comme celui de Karnac, celui de Louxor, de Kom Ombo ou celui de l'île de Philae, c'est-à-dire qu'il ya un certain aspect, ils rentrent tous dans cette conception dont je suis en train de parler. Le temple d'Edfou plus petit, le temple de Karnac le plus magnifique de tous mais qui est tout à fait en ruines, c'est pour cela que j'ai préféré prendre Edfou qui est complet et dont on peut faire la lecture beaucoup plus facilement mais de toute façon cette conception va aller d'une façon globale à presque tous les temples égyptiens de cet aspect-là. Par contre, il y a un autre aspect bien différent que les temples qui est le tombeau qui serait beaucoup plus une préservation de la vie, n'est-ce pas? Le tombeau c'est la manifestation la plus ancienne d'architecture qu'on puisse trouver. La grande chose que l'on puisse parler, c'est le tombeau de Djéser à Saqqarat qui est un des plus curieux et des plus splendides et l'exemple le plus ancien d'architecture où tu as la notion de la pyramide déjà, la *mastaba* qui est une pyramide en degrés c'est-à-dire que tu vas voir une série de degrès, un, deux, trois, quatre, cinq, six degrès-là et qui va créer déjà une tradition, la tradition de la pyramide. Quelles sont les significations de la pyramide? Si on prend le dictionnaire des symboles, on pouvait dire une pyramide, c'est le tertre dont on couvrait le corps du défunt. Le tertre est en train d'évoquer la naissance de la terre et représente pourtant l'existence, serait ce morceau de terre premier qui est sorti de l'océan primordial et qui devient pourtant comme c'est le commencement de la terre, le centre du monde. En tant que tel, il représente aussi dans une certaine mesure pour être la naissance de la terre, il représente (inaudible). Le roi qui meurt ou celui qui va être enterré là, c'est le roi toujours, il s'identifie à Râ qui est le soleil. La pyramide en étant une montagne est le point le plus proche entre la terre dans son sommet et le soleil, c'est-à-dire que c'est un symbole ascensionnel et il ya une façon de rétablir le lien avec la barque solaire et avec tout ce que ça implique. C'est naturellement un lieu de rencontres entre deux mondes pour sa forme qui rétablit une dialectique entre la terre et le ciel. Elle participe de la notion du centre du monde et en même temps par la façon

comme on place à l'intérieur le tombeau, elle participe aussi de la grotte et du fond de la terre, c'est-à-dire que tu as un dialogue tertiel, tu as un dialogue centre de la terre, tu as le problème du centre du monde et de préservation de l'existence qui est représenté justement, qui devient symbole de l'existence qui est donné justement par la pyramide elle-même mais cette pyramide comme nous l'avons vue à Djéser va avoir une simplification, un degré d'abstraction beaucoup plus grand comme les pyramides de Mykérinos à côté du Caire où la notion de simplicité devient de plus en plus nette. Il va y avoir par contre, ça serait pour moi une deuxième ligne d'architecture qui arrive au temple de Hatchepsout à Deir el-Bahari — je le cherche, tu attends une minute, excuse-moi – le temple l'un à côté de l'autre, le temple de Montouhotep d'un côté, très détruit, qui ne se voit presque pas et le temple de Hatchepsout… quel est l'apport du temple de Hatchepsout? La chose la plus intéressante, c'est de créer la notion du sacré dans le centre d'une montagne qui est elle-même une montagne au lieu de faire la pyramide en tant que telle, c'est une façon à travers un chemin processionnel d'arriver au centre de la terre et d'impliquer ce centre de la terre au monde infernal comme monde souterrain, par un chemin processionnel qui répète dans une certaine mesure par son axialité la même notion axiale qu'on avait chez les égyptiens, c'est-à-dire qu'il fait un mélange, le temple de Deir el-Bahari entre le temple que nous venons de voir, la vision d'Edfou, la vision de Karnak, la vision de Louxor et la vision pyramide, c'est-à-dire qu'il y a deux aspects qui vont se mêler, l'un la notion de passage, de schéma processionnel, d'axe central qui est plus ou moins bien souligné et qui va aller jusqu'au centre de la terre, qui va pénétrer la terre de la montagne elle-même et le (inaudible). Évidemment, qu'est-ce que ça produit? ça produit une des architectures où la notion de l'intégration de l'architecture et nature est plus efficace parce que elle-même est conçue comme un élément d'architecture, c'est-à-dire que la seule chose c'est de faire devant ces montagnes une espèce d'axe, comme un cheminement pour pénétrer la montagne et ce cheminement, évidemment, par la notion de la montagne elle-même c'est-à-dire que la montagne dans une certaine mesure ou dans toutes les mesures du monde, elle devient une partie essentielle de l'architecture. Le même schéma processionnel par une série de rampes qui (inaudible), c'est-à-dire le niveau le plus bas à une espèce de salle hypostyle d'un côté et de l'autre extrêmement simplifié mais de toute façon la même notion de linéarité et d'axialité va en profondeur, d'axialité horizontale qui va donner la sensation vraiment de pénétrer dans le centre de la terre. En tant que déesse solaire, parce que c'est un temple dédié à Hathôr, plein de chapiteaux hathoriques, c'est-à-dire que la reine Hachepsout se prend elle-même pour la déesse Hathôr qui est la déesse du ciel qui est une vache mais dans la notion de la déesse Hathôr ce qui est curieux et qui commence à se voir, c'est la notion de douze heures, par les douze portes d'un côté à l'autre qui se répètent trois fois et au fur et à mesure qu'on grimpe, un cycle qui est le cycle de la journée, répété trois fois avec le sens de trinité qui s'établissait déjà depuis l'Égypte, un certain sens d'ordre cosmique, la notion du temps donnée par le soleil, la notion du temps qui se reflète dans le ciel, parce que la déesse accouche le soleil par son sexe et elle le fait rentrer le soir par la bouche, c'est-à-dire que les cycles des heures c'est une des représentations de la déesse. Regarde dans cette représentation une vision de la déesse au milieu qui est le soleil. Tu vois? Alors tu as cette référence aux cycles de la journée, au cycle du trajet solaire qui s'établit dans le première base, dans le deuxième base et dans la troisième base. Nous pouvons les regarder si tu veux dans les diapositives. De l'autre côté des chapiteaux très simplifiés qui se voient ici, l'abstraction très poussée dans ce temple, ce n'est pas des chapiteaux qui rappellent la forêt, ils n'essaient pas de rappeler la forêt dans ce sens mais plutôt le cycle du temps, du parcours solaire dans le ciel qui était (inaudible) dans la déesse Hathôr et la pénétration justement au centre de la terre et la montagne comme un élément essentiel. C'est-à-dire que ce qui est étonnant c'est que si la pyramide devient une figuration de montagne, la montagne ici qui est une chose naturelle, elle perd sa « contexture » des choses naturelles spécifiques et elle devient une figuration d'elle-même, essentielle dans ce temple-là.

Patrice Goulet : Est-ce qu'il y a d'autres temples du même type?

Ricardo Porro : Oui. Il y a un autre temple du même type à Abou Simbel.

Patrice Goulet : Ah oui, c'est ça…

Ricardo Porro : Tu vois, à Abou Simbel, tu as la même notion … attends une minute, je vais chercher… Je te fais remarquer que dans le point le plus profond du temple, ça veut dire là, dans cette voûte-là, tu as la représentation du ciel avec les étoiles, à l'extrême le soleil qui donne le cycle du temps, les éléments du symbole de vie représentés plus ou moins partout, le lotus comme symbole de vie de nouveau, c'est-à-dire qu'il ya tout pour cette énergie vitale qui doit partir d'en haut et de la préservation de cette énergie vitale et le temple qui devient une image que ce soit du monde par le cycle des heures, dans le représentation du ciel. De toute façon, dans le cas de l'évolution de la pyramide comme dans le cas du temple d'Edfou, dans les deux cas, il y a une représentation cosmique. À Abou Simbel, tu as la même notion de profiter de la nature. Il n'y a pas de formes protubérantes qui sortent de la nature et qui donnent la notion du temple comme c'est le cas d'Hatchepsout, c'est simplement des bas-reliefs qui se posent au niveau des rochers qui sont là, au bord du Nil.

Patrice Goulet : Oui, c'est plus des portes à ce moment-là… l

Ricardo Porro : Oui, là, tu as la même notion de profondeur. Tu as le même schéma processionnel, la même notion télescopique, un rio sacré qui se trouve tout à fait au au fond, tu vois? et la même vision de partir de plus haut au plus bas, au plus réduit et le même schéma à l'intérieur de la nature, c'est-à-dire que les deux visions du temple qu'on a se réunissent ici. Le tombeau et le temple forment une espèce d'unité et les pyramides et le temple. Voilà. Là on met un point final à l'Égypte. Qu'est-ce que tu en penses?

(inaudible)

Ricardo Porro : La notion de frontalité, ce qui donne la définition d'un homme la plus forte, soit avec plus de force chez lui, c'est-à-dire le profil dans son visage, l'oeil en face, l'épaule, le torse en face, les jambes, l'une devant, l'autre de profil, tout ça superposé, tu as une vision de l'homme qui est extrêmement violente, extrêmement forte, tu vois? Vision de l'homme ou vision de Dieu…parce que les représentations en général se font…

Patrice Goulet : Il y a une torsion tout de même…sur le côté, puis de face, sur le côté, puis de face…

Ricardo Porro : Oui! par exemple, il ya un seul sein, il y a pas deux seins…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Un exemple particulier qui est capable de provoquer un cataclysme, je veux dire une révolution…. non? d'accord… Mais il y a une chose qui est l'architecture quotidienne, qui peut former des espaces urbains qui ont une signification et qui sont extraordinaires mais chaque bâtiment en lui-même n'est pas la chose exceptionnelle, à faire tout un discours comme nous sommes en train de faire.

Patrice Goulet : oui, moi je crois que c'est ça qui est important…

Ricardo Porro : Une école d'architecture, moi, mon vieux, j'essaie personnellement de créer des créateurs… Mon but, dans la mesure du possible…

Patrice Goulet : Dans la mesure où tu dis que le créateur, c'est celui qui s'occupe de ces …enfin de…

Ricardo Porro : Mon but c'est de faire des créateurs et qui les fait vibrer…

Patrice Goulet : Non, mais je crois que c'est une question d'ambition de conscience quoi, enfin…

Ricardo Porro : Mon but c'est de faire des créateurs c'est-à-dire comment je peux lancer à créer les étudiants et à devenir des personnalités, pas des grands Porro, c'est-à-dire des personnalités aussi fortes que Porro, ça c'est mon but.

Patrice Goulet : Oui mais c'est-à-dire que tu penses qu'il ya qu'une seule voix d'arriver à cette ambition-là, c'est d'étudier les bâtiments les plus forts, enfin les bâtiments qui sont…

Ricardo Porro : Non, attention, il y a beaucoup de voies, il ya une voie qui est la théorie, il ya une voie qui est la praxis. Les deux doivent aller ensemble, ça c'est un fait. Une culture profonde qui débouche dans le domaine de l'architecture. Tu dois faire en même temps des projets où tu t'imposes la règle du jeu pour faire un bâtiment exceptionnel, l'organisation de la vie interne et tout ça et créer un cadre à ça et tu dos avoir une technique extrêmement posée qui te permette de construire ce que tu es en train de penser. Qui doivent marcher parallèles! C'est à dire que je vois un niveau qui est une histoire de la civilisation, une histoire de l'architecture pour déboucher à l'histoire de l'art, à l'histoire de la pensée, à l'histoire des mouvements modernes et tout ce que tu veux…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Non? Et comme je vois une branche comme ça horizontale de constructions très poussées comme je vois une branche horizontale de création très poussée, où on va de l'urbanisme à l'architecture, de l'architecture à l'urbanisme, aux meubles pardon.… Un de mes élèves commence à faire des meubles en ce

moment…

Patrice Goulet : Non ce que je voulais dire, c'était un peu différent, c'était que effectivement, à accepter ce que tu dis là dans la mesure où on détermine des grands traits d'urbanisme. C'est vrai, bon, Paris est déterminé suivant un schéma qui est en rapport avec ce qu'on vient de dire dont on pourra parler mais cette détermination n'a pas oblitéré, n'a pas gêné finalement une liberté d'expression à plus ou à moins grande échelle, si tu veux. Il y a tout de même deux…est-ce qu'il n'y a pas deux plans tout de même de travails architecturaux. Finalement…

Ricardo Porro : Il y a beaucoup de plans…

Patrice Goulet : C'est-à-dire faut-il mettre toujours autant d'images et de réflexion, c'est ça que je veux dire…

Ricardo Porro : Ah moi je mets toujours…

Patrice Goulet : Il faudrait bien t'expliquer là dessus parce que moi je crois que c'est fondamental, je crois que c'est une réalité pour toi, c'est pratiquement inévitable dans la mesure où finalement ça donne un plan de conscience absolument plus fort, je vois pas sur quoi on peut se baser autrement pour faire …

Ricardo Porro : Je vois pas…

Patrice Goulet : Mais est-ce que ça demande pas tout de même qu'il y ait un certain consensus…

Ricardo Porro : général ?

Patrice Goulet : Oui enfin, je pense qu'en ce moment ça peut pas exister… donc je comprends que l'on soit dans une position comme la tienne maintenant … mais est-ce que ce qui n'explique pas la civilisation n'a pas une cohérence plus forte?

Ricardo Porro : Qui n'explique pas?

Patrice Goulet : Non, est-ce que ça explique justement le fait que…

Ricardo Porro : Non, je pense que tu a s une cohérence très forte actuellement. Tu as des bâtiments qui expliquent très bien notre monde actuel et que, malheureusement très peu, à cause de la bêtise des architectes et à cause de la prostitution des architectes, c'est tout…il y a une prostitution de la part des architectes, le *Bauhaus* et Le Corbusier ont créé une mentalité de prostitution comme jamais cela a existé dans l'humanité jusqu'à présent…

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Ils ont prostitué, ils ont descendu le niveau à la vente la plus brutale de l'utilitarisme, (inaudible) le plus terre à terre… et comment produire ça par milliers…. mais est-ce qu'il n'y aurait pas eu, s'il y avait eu une autre ligne, je vois les fonderies du dix-neuvième siècle qui fondaient tous les détails de Horta et compagnie, qui se faisait si tu veux, ou artisanalement ou en industrie mais il ya fait une façon de faire ça différente… Je ne nie pas le besoin d'une typification, le besoin d'une massification de la construction, je ne le nie pas…mais est-ce que c'est la massification qu'on a fait bête et méchante qu'on voit un peu partout, je dis non. Je dis non simplement, je refuse ça!

Patrice Goulet : oui, le machinisme n'implique pas la pauvreté…

Ricardo Porro : La machine n'implique pas la pauvreté.

Patrice Goulet : Bien au contraire…

Ricardo Porro : Bien au contraire, la machine permet de reproduire des éléments d'une richesse d'imagination suivant certaines règles du jeu, massivement, et de les mettre pour former une partie du bâtiment. Je dis, la maison de Los Angeles de Wright avec la décoration, avec quelques…

Patrice Goulet : Avec presque rien…

Ricardo Porro : avec quelques pièces de béton, de parpaing, qui sont préfabriquées, qui sont faites dans une usine…

Patrice Goulet : Non mais il a montré là qu'on pouvait…enfin…

Ricardo Porro : Et on va pas me dire que faire ces pièces-là ça va ruiner qui que ce soit. Je ne crois pas.

Patrice Goulet : Non mais c'est sûr que la maison de Wright exprime beaucoup plus l'utilisation des moyens mécaniques que n'importe quelle maison faite par les architectes modernistes… parce que lui il les a conçues pour ça.

Ricardo Porro : Oui, non mais voilà le problème, si tu veux ma révolte au monde actuel c'est ça…

Patrice Goulet : On a vraiment l'impression que la….on pourrait faire l'histoire de la mauvaise bifurcation finalement… de quelle manière ça s'est mis dans une voie, on pourrait dire qui a emmené dans cette voie-là… dans cette voie de garage, enfin dans cette voie d'erreur alors que tout n'était pas joué…

Ricardo Porro : Non.

Patrice Goulet : C'était pas joué du tout, vraiment….

Ricardo Porro : Mais enfin c'est pénible, surtout qu'ils ont fait une propagande…. pour l'abstraction en architecture et ça c'est une évidence, tu prends Le Corbusier, Aalto et …Aalto non mais Le Corbusier, Mies Van der Rohe et Gropius…. et il y a (inaudible) sur l'abstraction, sur la non-expressivité. Le Corbusier après fait un cri lorsqu'il fait Ronchamp mais il fait son chef d'oeuvre, il fait une église très belle à Ronchamp, ah si, si, si… C'est une église très belle et très forte sans aucun doute. Tu l'as vue, Patrice, non? On peut pas être dogmatique à ce point-là, on va aller ensemble la voir… Non, non, non, tu ne l'as pas vue, je regrette, c'est le chef d'oeuvre de Le Corbusier….

Patrice Goulet : Il n'y a que Ronchamp que je n'ai pas vu, alors….

Ricardo Porro : La seule fois où j'ai dit que Le Corbusier est architecte, c'est quand j'ai vu Ronchamp…

Patrice Goulet : Oui mais c'est un peu triste que ça arrive si tard…

Ricardo Porro : Non…je regrette, un architecte peut s'exprimer tardivement et un architecte où il y a énormément de choses à dire de Le Corbusier, c'est Ronchamp… Mais écoute, il faut que tu la voies. Il faut que tu la voies, c'est nécessaire…

Patrice Goulet : J'ai d'autres choses à faire…

Ricardo Porro : Non, non, non, non… je te dis, un jour, on va faire un voyage à….

Patrice Goulet : Je préfère aller voir Steiner et ton musée….

Ricardo Porro : Oui mais c'est le chemin, mais c'est le chemin obligatoire pour aller à mon musée. Je sais pas si tu le sais, non? ah si, si, si c'est le chemin obligatoire ….

Patrice Goulet : Rires…tu vas faire un détour…

Ricardo Porro : Mais non mais c'est le chemin obligatoire!

Patrice Goulet : Je ne sais pas si j'arriverai à être convaincu…. rires…

Ricardo Porro : Écoute non, je regrette de te dire que Le Corbusier n'est pas quelqu'un de très sympathique pour moi mais cette architecture sans aucun doute est de la très bonne architecture sans aucun doute… plein de défauts, hein…plein de défauts, mais le nombre de significations qu'il y a à Ronchamp, c'est quelque chose d'incroyable, hein…

Patrice Goulet : Mouai…. (pas convaincu)

Ricardo Porro : Il y a des choses à dire…Je ne peux pas te dire…. la maison Cook c'est du caca, le pavillon brésilien c'est du caca, il y a énormément de choses qui sont du caca mais pas Ronchamp…. Ronchamp c'est pas du caca…

Patrice Goulet : Non mais il aurait pas été le polémiste qu'il a été, ça aurait été moins grave…

Ricardo Porro : Je te dis, il a fait un mal fou, par la propagande, la vision qu'il a donné aux choses, il a pourri l'architecture…il a contribué avec l'infect Loos et l'infect Gropius à pourrir, à la dégradation absolue de tous les mouvements architecturaux actuels.

Patrice Goulet : Tout le monde dira que c'était inévitable, que c'était simplement l'expression de la…

Ricardo Porro : Non, non, non…Ce n'était pas inévitable… il y a eu des gens qui ont fait une lutte pour ça, vendue aux promoteurs… Pessac de Le Corbusier c'est une des choses les plus infectes qu'on puisse imaginer.

Patrice Goulet : Oui mais enfin justement, ce sont ces gens-là qui se sont donnés l'allure de gens tellement innocents et tellement gentils, tellement pour le peuple et tellement pour…

Ricardo Porro : Et compagnie, tout ça…c'était la pourriture….

Patrice Goulet : La prochaine exposition au CCI….

Ricardo Porro : De qui?

Patrice Goulet : Niemeyer, je parle pas d'Alex Meyer mais de Niemeyer… ça me fait penser à ça…

Ricardo Porro : Ou ça?

Patrice Goulet : Au CCI, à Beaubourg… Heureusement qu'il a pas gagné le concours des Nations Unis Le Corbusier (rires)… ça a été le dernier…(rires)

Ricardo Porro : Mais tu sais que les Nations Unis, c'est infecte… les Nations Unis qu'ils ont fait est très mauvais…

Patrice Goulet : Non mais je ne parle pas de celui…

Ricardo Porro : Ah bon mais non il était pas beau non plus celui qu'ils ont fait mais celui de Le Corbusier pour Genève était infecte….

Patrice Goulet : Oui …

Ricardo Porro : Très mauvais, très laid…

Patrice Goulet : Bien…

Ricardo Porro : Bon, ça avance? il nous manque beaucoup?

Patrice Goulet : Il nous manque beaucoup? non, il ne nous manque pas beaucoup…

Ricardo Porro : Il nous manque Rome…

Patrice Goulet : Il manque…. (coupure)

Ricardo Porro : Pour continuer avec moi….

Patrice Goulet : Il faut que Je voudrais trouver des gens qui pourraient peut-être s'occuper de ça en fait, la cathédrale de Strasbourg, trouver des architectes qui te répondent déjà…

Ricardo Porro : Ah, je trouve des gens…

Patrice Goulet : ça ferait la différence…

Ricardo Porro : Il faudrait que tu trouves des gens qui te feraient un travail pour ça…

Patrice Goulet : Oui, on va trouver un peu d'argent….

Ricardo Porro : Mais oui… Jean Robein et François Dechoux…Jean Robein, c'est un personnage hein…C'est un des personnages …c'est un personnage mais vraiment un personnage, hein…. C'était quelqu'un….

Patrice Goulet : Tu vois c'est un peu ça que je voudrais, peut-être on mettra pas Strasbourg là, on fera un autre livre sur Strasbourg , c'est plus facile finalement de comprendre si on rentre par des portes par exemple…

Ricardo Porro : Tu me pousses comme ça pour que je parle…Très souvent je m'arrête et je ne sais plus quoi dire….Enfin….je peux parler pendant des heures et des heures et des heures…

Patrice Goulet : Après quand on traite les angles, on ne prend que les parties intéressantes…., on ne prend pas tout….

Ricardo Porro : Tu as lu l'article que je t'avais donné?

Patrice Goulet : J'ai pas eu le temps, je n'ai (inaudible) parce qu'il m'est revenu du secrétariat en disant « Incapable de lire, corrigez-le d'abord »… rires , alors j'ai dit bon… J'ai pas le temps en ce moment de le corriger….

Ricardo Porro : Non c'était une partie que j'avais faite sur le fonctionnalisme….

Patrice Goulet : Non mais ça fait rien, ils me l'ont renvoyé parce que les fautes d'orthographe (rires)…

Helena : T'es pas capable de réécrire?

Ricardo Porro : Mais l'orthographe, écoute, j'arriverai pas … Je m'excuse de dire que même si on pense qu'il est terminé, le fonctionnalisme n'est pas terminé et il va y avoir un fonctionnalisme en France, je ne dis pas dans le reste du monde, en France parce qu'on en a marre, mais le jour où les promoteurs et les fonctionnaires du ministère décident que l'autre chose coûte un tout petit peu plus cher, je crois que rien n'est assez pour aller contre ça. Faut être assez fort pour aller contre ça…

Patrice Goulet : Non mais de toute façon c'est même pas un problème. Je vois pas pourquoi on en fait un tel problème.

Ricardo Porro : Je ne parle pas du fonctionnalisme dans le sens où un bâtiment soit fonctionnel ou pas, je parle du fonctionnalisme dans le sens de laisser tout ce mouvement de boites un peu partout, de boîte à pain…

Patrice Goulet : Non mais y a une conclusion qui dit que les italiens ont pris un meilleur terme, Rossi a pris un meilleur terme, il appelle ça l'architecture rationaliste…

Ricardo Porro : Zévi….Zévi et tous les italiens l'ont dit …Je vais te dire, mon architecture est une architecture rationaliste et Frank Lloyd Wright est une architecture rationaliste et je ne vois pas mettre cette architecture qui est d'une irrationalité absolue parce que c'est la négation de l'être humain comme architecture rationaliste. C'est un terme que je n'aime pas. Moi j'employais ce terme là plus souvent…

Patrice Goulet : Tu crois pas que quand ils veulent dire architecture rationaliste, c'est pensé parce qu'elle n'est plus rationnelle. Pour eux, l'architecture rationaliste c'est parce qu'elle n'est plus rationnelle.

Ricardo Porro : Non. Il y a un terme qui est beaucoup mieux, c'est l'architecture fonctionnaliste parce qu'au fond, toute la théorie, toute la philosophie de cette architecture qui s'est appuyée dessus, c'est sur la notion de fonction. Fonctionnalisme de la structure, fonctionnalisme de la construction, fonctionnalisme de la forme du bâtiment. Enlever tout ce qui ne soit pas dans la construction du bâtiment, spécifiquement parlant, c'est ça le

fonctionnalisme et il ya toute une théorie qui est basée là dessus. La notion de Loos, ce qu'il disait qui devait être un bâtiment et tout ça, c'est ça le fonctionnalisme…tu vois…plus que le rationalisme…le rationalisme, c'est une notion tout à fait formaliste dans un contexte géométrique très précis et très classique. Mais ce n'est pas ça, moi je n'aime pas le terme de rationalisme.

Entretiens n°11 et n°12 /41 mn/ 21 mn/ 27 décembre 1978

Cet entretien porte sur la *Capella Pazzi.* Ricardo Porro entame une phénoménologie de la conscience architecturale de la Renaissance depuis la mythologie, la philosophie grecque, le théâtre.

Ricardo Porro : La *Capella Pazzi* de Brunelleschi, une des oeuvres pour moi les plus importantes de la Renaissance….la *Capella Pazzi*, c'est un bâtiment assez petit, dans la cour de (inaudible) à Florence, un bâtiment, enfin une église minime mais une des chapelles qui est une des oeuvres de la Renaissance qui a pour moi le plus de beauté possible. Pour moi c'est le chef d'oeuvre de la Renaissance. Pour commencer à parler de la *Capella Pazzi* qui est simplement un plan, une arcade, c'est un portable, un rectangle plus un carré, je voudrais commencer à parler du contenu médiat de cette église. Pour parler du contenu médiat de cette église, il faut toucher certains thèmes, le premier serait….cette église exprime l'individu en tant que tel, le problème de l'individu de la Renaissance. Pour arriver à là, parlons un peu de la Renaissance et pourquoi s'est créé cet individualisme à cette époque. La Renaissance, c'est vraiment une des grandes révolutions de l'histoire parce que ce commencement de la floraison du capitalisme tel que nous le comprenons aujourd'hui, par des astuces, par la pure intelligence et les florentins par des coups d'individus, par la force de l'individualité, ils vont créer avec un esprit commercial d'une intelligence exceptionnelle, la notion de la banque qui va avoir une importance dans le reste du monde et qui va changer carrément la structure économique mondiale. Les florentins avec le capital commercial d'une façon tout à fait nouvelle commencent à changer la notion des artisans groupés, artisanats groupés, comment ça s'appelle?

Patrice Goulet : Les corporations….

Ricardo Porro : corporatifs dans la notion de l'industrie manufacturière et la notion de la banque et avec ce principe-là commence absolument la notion de cet individu relié à la terre et par la notion des dieux et tout ça, ils commencent à donner une sensation et une force et un essor extraordinaire. C'est deux individus qu'il faut mettre comme deux exemples, deux prototypes de la Renaissance , l'un c'est le banquier qui par une astuce digne d'Ulysse dans l'Odyssée change la structure économique du monde et le deuxième c'est le condottiere, tous les deux c'est l'oraison de l'individualité, ou l'un ou l'autre. Les Condottieri, parce que c'est l'homme qui par sa force physique et son intelligence est capable de conquérir des royaumes, ce n'est plus l'époque de la vieille noblesse italienne qui meurt doucement, c'est l'époque qui avec un coup de génie et un coup d'intelligence prend le pouvoir comme c'était le cas des Visconti, le cas de tellement de familles qui sont devenues après les grandes familles de l'Italie et ou c'est les condottieri ou c'est les banquiers comme c'est le cas des Médicis. Cette époque, je pourrais la définir comme le triomphe de l'*Homo Faber,* c'est-à-dire l'homme qui fait, l'homme qui produit et justement une des choses qui intéressent c'est la glorification de l'homme qui est capable de créer le monde. Il y a une phrase d'Alberti qui dit « L'homme est créé pour agir, l'utilité est sa destinée ». C'est une phrase d'un architecte qui est un des plus grands architectes de la Renaissance qui a compris tout à fait cet esprit d'individualité et cet esprit d'*Homo Faber,* l'esprit de l'homme qui travaille, de l'homme qui fait. Le travail pourtant est glorifié, on transforme l'utilité, c'est une des caractéristiques de l'époque et justement ce génie individuel qui passait plus ou moins inaperçu au Moyen-âge commence même avec le triomphe des érudits de savoir exactement le nom des architectes des cathédrales gothiques qui étaient des merveilles quand même! Par contre, c'est l'époque où le génie individuel commence à fleurir et le nom du génie individuel rassemble toutes les oeuvres qu'il était capable de produire à la Renaissance. Ce n'est pas drôle, il y a certains changements dans les arts de la Renaissance d'ordre physique. Le coeur a cappella change et se met moins d'importance pour donner importance à la voix d'une personne qui prend le chant « *canto privo* », la voix chantante d'une personne. Aussi, une chose sérieuse, je reviens à ça, c'est la naissance de la Prima donna. Le *primo uomo,* la naissance de la voix par excellence qui prend le chant. Une invention qui est assez curieuse à l'époque, c'est l'invention du violon qui est un produit de la Renaissance, le violon.… et qui va changer absolument l'invention de toute la musique de l'époque. Il faut écouter par exemple l'importance que prend la voix, le solo qui se chante et l'importance que prend le violon qui est aussi au lieu de la prima donna, si tu veux la prima donna des instruments, c'est le violon. Au théâtre, je dirai que le personnage le plus typique de la Renaissance c'est le *Hamlet* de Shakespeare. Ce personnage, ce soliloque où il dit « être ou ne pas être » et il met son existence d'individu en jeu et il se met devant lui-même en tant que tel, en tant qu'individu, il se met en crise, ça c'est carrément le personnage, le héros de la Renaissance, c'est-à-dire que pour moi ce qui est étonnant dans la Renaissance c'est la notion de l'héros, de l'héros en plénitude et c'est une notion qui va être d'une force telle qu'on va la sentir dans tous les domaines de la notion de l'héros, la notion de l'héros pas en tant que vol vers un autre monde mais l'héros en chair et os qui s'implante, qui se tient debout dans le monde et qui respire, qui agit, qui fait des choses et l'héros en pleine beauté physique. Il ya des choses dans le domaine de la pensée qui vont refléter cet esprit de la Renaissance, d'abord *la Mirandola.* Pic de la Mirandole, je crois en français, 1463-1494, en pleine Renaissance. Il parlait de

l'homme et toute sa philosophie, une façon de mettre l'homme, c'est une philosophie anthropocentrique. Il met l'homme au centre du monde, au centre de l'univers et il disait que l'homme prend conscience de son autonomie et il devient le centre du monde, non? par cette autonomie… En plus, il disait que l'homme n'est pas étrange au monde, c'est-à-dire que le monde est la chair, du sang de l'homme et le monde tel qu'il le voit, c'est le monde où il y a les éphébes nus de toute beauté, qui s'élèvent, qui hausse ses bras vers le soleil et qui se montre dans toute sa beauté mais dans un rapport entre lui et le monde, de réconciliation et d'équilibre. Voilà, ça c'est pour moi un des penseurs qui expriment le plus cette notion de l'homme sur la terre et l'homme en tant que tel. Si on veut, la notion d'humanisme, c'est la préoccupation de l'homme, de mettre l'homme en tant qu'homme, comme culture, c'est justement la pensée de *Pico della Mirandola* et toute la pensée de la Renaissance. Un autre penseur, on avance un peu plus, 1508 à 1588, mais quand même qui exprime tout ce monde de la Renaissance, c'était Télésion. Il va aller dans le même sens que cet homme qui se place dans le monde et il va plutôt s'appuyer sur Empédocle parce que tous ces philosophes le font parce qu'Émpédocle c'est quelqu'un dans l'ancien monde grec. Il va dire que « toute recherche doit s'appuyer sur l'expériences des sens », que l'homme s'appuie sur les données sensibles, chose qui est assez extraordinaire parce qu'on a toujours eu une tendance à, une métaphysique de vérités révélées tandis que là c'est une vision de l'homme qui a une confiance en ce qu'il est capable de voir. Il y a une phrase justement d'Alberti qui est un des théoriciens par excellence de la Renaissance qui dit « l'artiste s'occupe seulement de ce qu'il voit et pas de ce qu'il s'entrevoit à travers les ressemblances»,c'est-à-dire qu'il ya un rapport directe entre l'homme et le monde. Évidemment, tout cet aspect-là, tout individualisme, cette notion de la force de l'individu, ce n'est pas l'individu n'importe comment, là nous tombons dans le problème de son intelligence. C'est l'intellect surtout qui s'impose, c'est l'homme qui s'impose avec son intellect, c'est l'homme physique et l'homme intellectuel. Le rapport de la Renaissance avec la Grèce c'est qu'il y a des points de contact dans la pensée qui sont extraordinaires. Cette valorisation de l'intellect va conduire à un rationalisme à outrance dans la Renaissance. Le monde va être rationalisé, les choses vont être pensées et c'est justement le rationalisme de l'Ulysse dans l'Odyssée. Ulysse par sa ruse, par son intelligence est capable de sortir des situations les plus difficiles mais justement parce qu'il est l'intelligence même et l'Odyssée, le commencement est l'éloge de cette intelligence. C'est quand m^me le retour qu'on voit à la Renaissance, c'est l'homme en tant qu'être pensant et l'homme en tant qu'être intelligent. *Argan* disait dans un livre cette phrase qui m'intéresse beaucoup: « L'art est fait de la connaissance – et là, il parle de la Renaissance – et son but n'est pas tellement la connaissance des choses mais l'intellect humain, la faculté de connaître », tu vois? C'est-à-dire que c'est ce rationalisme de l'homme en plénitude, de l'individu qui est justement par tout ce que ça comporte dans la … l'importance de l'individu de la Renaissance qui va se mettre en jeu et qui va se valoriser. Dans la *Capella Pazzi,* commençons à parler de la notion d'individu. Dans la *Cappella Pazzi,* nous avons la notion d'un espace centralisé. L'individu doit se placer dans le centre de l'espace et c'est un espace qui est fait à sa mesure. La notion de l'échelle humaine, le rapport Homme/Architecture en tant que taille est absolue, est total. C'est se placer dans un espace qui n'est pas un espace dynamique, où on a pas une sensation de devenir, c'est plutôt la sensation de l'espace absolu, rationalisé et tactile, espace qui est touchante c'est-à-dire la matière de l'architecture devient quelque chose qu'on touche. La matière, on le sent, on ne la nie pas. La matière est là mais c'est une matière où la géométrie en tant qu'image de la raison va entrer en jeu comme un absolu, comme quelque chose d'extrêmement important, d'extrêmement marquant dans cet espace. La notion de tous genres de systèmes de proportions géométriques est là, par exemple si tu prends la façade de la *Capella Pazzi,* tu te rends compte qu'ici tu as un carré, tu fais un point central, tu centres ton compas et tu descends ici, tu montes là et tu as la notion avec une perfection, avec une (inaudible) invraisemblable….De là, tu commences à descendre des diagonales et tu vas voir qu'il y a tout un système de proportions où ce nombre d'or est une pureté, tu vois? c'est d'un absolu invraisemblable. C'est-à-dire que le bâtiment n'est pas seulement l'image de cet homme en totalité de chair et en os mais c'est l'homme en totalité mais c'est l'os et son intellect qui est glorifié. Voilà cet aspect de l'individu qui est valorisé dans l'église. Un deuxième aspect que je trouve assez intéressant de la Renaissance, c'est une nouvelle vision de la nature que l'on commence à voir en Italie depuis très longtemps . Quand tu prends le livre de St François d'Assise, *Fioretti*[742], il commence déjà à entrevoir la vision de Dieu dans sa créature. Il commence en regardant le monde, à voir le Dieu caché qui se trouve derrière les objets, derrière les choses de la nature, c'est-à-dire que déjà en Italie au Moyen-âge il y avait une nouvelle vision qui était donnée par Saint François où cette notion de vision de la nature, de regard sur la nature commence doucement — même s'il y avait…. — à passer cette notion d'absolu divin mais d'intérêt sur la créature, d'intérêt sur le créé. La nature comme ça s'ouvre au regard dans la Renaissance. Si tu prends une peinture byzantine, c'est une choses assez curieuse, tu as un monde doré, une lumière surnaturelle qui est à mi-chemin entre (inaudible) tu vois? et les personnages sont tout à fait surnaturels, sont en train de flotter dans cette lumière qui est aussi surnaturelle. Quelle est la différence dans la notion de nature? La perspective, la perspective qui est une invention de Brunelleschi, la perspective scientifique, mesurée, rationalisée, tu vois les

[742] Saint François d'Assise, (traduction française) Fioretti de Saint François (trad. introd. et notes d'Alexandre Masseron), Paris, Le Cerf (Les Éditions Franciscaines), 2002 (dernière édition)

personnages qui sont placés dans le monde, qui ont les pieds sur la terre (inaudible) , dans un monde qui est là, dans un espace mesurable qui est là, qui est l'espace de la terre ou qui est le paysage. Tu vois?

Patrice Goulet : Oui…..

Ricardo Porro : Et en rapport avec le monde d'une façon très directe…c'est-à-dire que l'homme, cet individu dont nous venons de parler, se centre sur le monde. Il met les pieds sur terre et c'est le monde qui l'intéresse, qui le fascine. À l'époque de la Renaissance, une nouvelle vision d'immensité, si tu veux, la Renaissance, c'est le triomphe de pensées comme celle de Copernic, tu vois? où la terre c'est le soleil, c'est un monde héliocentrique mais c'est justement en même temps que l'homme se valorise lui-même, il a une sensation d'immensité. La Renaissance aussi, il ne faut pas oublier, c'est l'époque des grands voyages. C'est grâce aux connaissances d'astronomie, que la terre est ronde et compagnie, que Christof Colomb s'élance dans des voyages mythiques qui rompent absolument dans cette notion de la limite et qui l'envoie dans une vision beaucoup plus réaliste découvrir une autre moitié du monde qu'on avait pas encore découverte, l'Amérique. Après, il y a les voyages de Magellan, il y a des tas de voyageurs qui commencent à sentir cette ,notion d'immensité du monde qui n'est pas le *Mare Nostrum* mais qui est un monde d'une étendue énorme. Cette vision va donner une emphase beaucoup plus grande au point de vue de la pensée sur le créé que sur le créateur, ça c'est une chose qui est assez caractéristique de toute la pensée de la Renaissance. Cette apparence de nature, nous la voyons partout et justement parce qu'il y a cette notion rationnelle de l'homme, de l'intellect humain, il invente la perspective dans l'art comme une espèce de mise en valeur de cette chose créée qui est le monde, la perspective rationaliste telle qu'on l'a dans toute l'époque de la Renaissance. C'est aussi un monde où un système de relations métriques se met en jeu . Ce système de relations métriques est en rapport avec tout cet intellect. Si nous prenons cet aspect de la nature, nous devons aussi commencer à voir les penseurs, comment ils voient cette création. Nous avons déjà parler de *Marsilio Ficino* quand on a parlé de Michel-Ange. Nous parlons de *Marsilio Ficino* du quinzième siècle et il a un intérêt extraordinaire dans son monde platonicien pour le problème de la lumière originelle entre guillemets qui donne naissance au monde et qui continue à éclairer le monde. Cette lumière originelle qui est en haut, ce principe supérieur qui illumine et qui crée le monde mais ce qui est étonnant dan son esthétique c'est qu'il dit que son reflet en étant néoplatonicien est plus beau que la lumière même, c'est-à-dire que son reflet, c'est la création elle-même et la création elle-même dans le monde de la terre est plus belle que la lumière originelle qui l'a créé. Le platonisme et *Marsilio Ficino,* il y a une prédominance de l'idée et que le reste du monde c'est un reflet de ces idées. Il parle déjà que son reflet est beaucoup plus beau que la lumière même non? C'est-à-dire qu'il ya déjà un espèce de…il ya un détournement de Platon pour l'homme qui place les pieds sur la terre, c'est-à-dire que le sacré et l'inconnaissable, l'au-delà vont se révéler dans la beauté de ce monde. De nouveau en parlant de *Pico de la Mirandola,* il dit que la création c'est plus que le créateur quand il met ce monde anthropocentrique, il dit que la création, c'est plus que le créateur. La création devient plus lumineux que celle du créateur et aussi il revient parce qu'il est un des néoplatoniciens fameux, à la notion de la création comme émanation de la lumière originelle. Telesion, j'y reviens, il va s'appuyer sur l'observation de la nature que nous avons déjà vu à travers l'expérience des sens et tout ça. Il va parler justement dans cet observation de la nature, du point de contact avec la philosophie grecque, lesquels philosophes grecs se posent le problème de comment est fait le monde, quelle est la matière essentielle du monde. Telesion dit que les deux forces motrices de la nature, c'est la terre et la lumière et il fait tout un espèce e de jeu assez curieux, cosmique, comme d'un rapport dialectique entre le monde et …. enfin entre la terre et le soleil produisant de la froideur et le soleil comme produisant de la chaleur et la froideur, l'humidité, le soleil, la chaleur et la sécheresse, ce rapport dialectique, comment le monde fonctionne… Il y a chez eux un besoin de comprendre et de revenir à cette vision des grecs, de définir comment le monde est structuré, comment il est fait. La perspective de la Renaissance est l'image la plus claire et la plus forte de tout cet intérêt pour le monde. *Patrizi*[743] qui est un autre philosophe dit que l'espace est une représentation de la nature, ce n'est pas le phénomène en brut mais ce que l'intellect construit sur la notion de nature, tu vois? Ce n'est pas le phénomène en lui-même…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Tu vois? mais ce que l'intellect construit sur la notion de nature. Il ya un jeu entre l'homme, l'intellect et la nature. qui entre en jeu et qui va devenir quelque chose d'important. Justement pour cette notion de nature, deux bâtiments. l'église, la cathédrale de Strasbourg et la *Cappella Pazzi.* La cathédrale de Strasbourg, tu as une représentation de nature. Une nature qui devient de moins en moins matérielle, de plus en plus immatérielle et qui va essayer de faire monter la notion du spectateur qui arrive par… sur la tendance de la nature de monter vers Dieu. Tous les phénomènes de mystère, d'accomplissement de la crucifixion tout ça dans le

[743] Francesco Patrizi (1529-1597) philosophe platonicien et savant vénitien.

monde, c'est un problème de rapport entre cette nature et l'au-delà et c'est la nature, justement cette représentation de nature qui va pousser l'homme à toucher l'au-delà. quel est la différence dans la *Capella Pazzi*? La différence de la représentation de la nature de la *Capella Pazzi,*la *Cappella Pazzi* est aussi une image de la nature, comment elle est une image de la nature? Elle est une image de la nature de la façon que le plan est un rectangle, il ya une coupole, c'est-à-dire avec un symbolisme et là, je tombe déjà sur le problème du symbole, ce n'est pas la représentation plus figurative de la ,nature de la cathédrale de Strasbourg mais c'est beaucoup plus clair, ce serait une image figurative, là on passe à un autre aspect du contenu c'est le problème du symbole. À quel point la *Cappella Pazzi* est un bâtiment qui devient aussi (inaudible) du carré et de la coupole d'une représentation de la nature mais un jeu d'une représentation de la nature qui n'est pas une nature qui tend, qui amène vers un au-delà, qui arrache l'homme de la terre dans l'au-delà mais c'est une nature qui se tient sur la terre, qui se matérialise mais une nature qui est rationalisée. Elle tombe dans une espèce d'abstraction c'est-à-dire que c'est le symbole qui est carrément tout ce qu'il y a de plus intellectuel qui va donner cette représentation en tant que telle, la représentation de la terre et en plus la coupole qui a douze alvéoles qui sont les douze signes du zodiaque et tout ça. C'est une représentation quand même du ciel, c'est-à-dire qu'il y a, il va y avoir dans la notion de cette église une vision de nature, une nature rationalisée, intellectualisée qui est placée sur la terre, qui est touchable, mesurable, qui devient quelque chose qu'on touche, qu'on mesure, qu'on tient dans la main et surtout une nature dont l'homme doit se placer au milieu de cette nature, qui est mesurable en mettant un homme au milieu. C'est la nature à l'échelle humaine par excellence. Voilà à quel point la vision de la nature, le temple, la *Capella Pazzi*, c'est aussi l'expression de cette nature mais par un problème symbolique beaucoup plus rationalisé, beaucoup moins direct. Ce n'est pas non plus une nature changeante, instable mais c'est aussi le problème du temps dans la Renaissance qui entre en jeu la dedans. Je dirais qu'on avait vu la notion du temps à partir d'une lecture de l'ancienne architecture de Rome et on voit…quand on voyait la colonne trajane, j'essaie de la trouver en ce moment, je ne sais pas si vais la trouver, il y avait une espèce de continuité et c'est justement je crois la grande révolution d'art romain, une espèce de continuité dans le temps, dans la représentation du temps. Tout le problème du devenir se plaçait dans cette représentation. Le temps était dans le même bas-relief. Non? On sentait par exemple si tu vois une procession, il y a des choses qui sont en train de se passer une après l'autre et tu n'as pas la sensation de t'arrêter mais de continuer. Dans la colonne trajane, tu as l'impression de continuer en spirale une notion d'une série de fêtes qui donnent l'histoire. Si tu prends très souvent la représentation dans l'art gothique, tu prends le tympan de la cathédrale de Strasbourg, ça serait la lecture d'une bande dessinée, c'est-à-dire que m^me dans une bande dessinée, il ya des morceaux qui sont découpés dans une bande dessinée, ça devient un peu « Giotto » déjà… Ici, c'est une bande dessinée continuelle, il n'y a pas de séparation d'un tableau à l'autre, une continuité dans le temps, n'est-ce pas? Cet esprit de représentation du temps s'arrête carrément chez Giotto. Giotto, dans la *Capella Scrovegni* découpait le mur est un carré et à l'intérieur de chaque carré, il va mettre une scène de la vie du Christ mais chaque scène devient un absolu de lui même à l'intérieur d'une perspective, d'un espace très (inaudible), dans un monde très bien délimité, très bien représenté dans le fond, tu vois? Ce n'est pas un monde flottant où le temps s'entremêle dans l'espace mais c'est le problème de l'instant qui commence à se réaliser.

Patrice Goulet : Oui, y a une fragmentation du temps tout de même…

Ricardo Porro : Non, c'est-à-dire que cette succession dans le temps se termine et on a la notion que chaque instant est une éternité. Tu vois? Cette succession d'instants, c'est une valorisation de ce monde en devenir. Si tu veux, ce monde en devenir qui, quand même, c'est l'architecture gothique…dans le monde gothique. C'est l'histoire de l'humanité qui aboutit dans le sacrifice du christ qui aboutira dans la résurrection des morts à la fin des jours mais là, justement, la notion contraire, c'est-à-dire c'est la notion d'un instant qui devient éternelle, tu vois et où l'homme se sent dans cet instant en possession totale avec le monde. Je te fais voir des tableaux de l'époque et regarde ça… ll n'y a pas, par exemple ça qui est de Masaccio, tu n'as pas tous les calvaires, toutes les choses qui se sont passées et ça c'est la *Madonna de Pollitico, del Carmine* à….non pardon de la….si, c'est celle de Masaccio, où elle se trouve je ne peux pas te dire…il y a la crucifixion, il y a d'un côté une femme, de l'autre côté il y a St Jean, c'est la Sainte vierge, St Jean, la Madeleine, tu vois?…mais tu as la sensation d'un instant, il est quelque chose de stable. Cet instant devient comme un prototype, comme quelque chose de toute l'humanité. Sur la Croix du Christ, il y a l'Arbre de vie. Si tu prends par exemple comment on paie le tribu du Christ, les différentes fêtes sont là. Les différents corps s'entremélangent et le fait de trouver dans la bouche d'un poisson l'argent, tu vois, pour payer et qu'on paie après et le problème n'est pas là, le problème c'est (inaudible) qui devient comme un absolu, comme un seul instant. De la même façon que dans cette fresque de la Trinité de *Santa Maria de la Novella* où tu as la notion d'abord de la perspective qui est une réaffirmation, perspective qui est faite il paraît par Brunelleschi. Cette perspective et toute l'architecture devient brunelleschienne. Non? Tu as d'abord le point de fuite presqu'au niveau de la terre, là, la trinité signalée par le fils et le St Esprit dans la colombe et la notion d'une composition géométrique extraordinaire qui devient à partir du coeur du Christ, tu

fais comme ça et tu as le tringle équilatère qui se place là, qui devient une image de la Trinité, qui devient une image de Dieu et qui devient tout ça par un jeu de l'intellect mais tous les personnages sont placés carrément dans le monde sur terre. Cette vision de l'instant et de la pérennité de l'instant, c'est cet estatisme (cette stabilité) qui est une des choses marquantes de l'architecture de la Renaissance, de cet homme sur place pieds sur terre, ce rapport d'une architecture qui ne bouge pas, qui est stable, qui est là pour toujours, comme si il serait figé pour le reste du monde. Voilà la notion du temps, à quel point cette notion du devenir est exclue absolument de cette architecture et il y a la notion de l'instant éternisé. Je continue par les différents aspects de significations. Évidemment le contenu immédiat de la *Capella Pazzi* est-il en train d'exprimer sa vie interne, sa fonction « église »? Je ne le sens pas. Cette *Capella Pazzi* ne s'intéresse pas à l'expression de sa fonction et de sa vie interne. Elle devient une image de la nature. C'est une église de l'homme lui-même, du rapport de l'homme nature comme l'établit la Renaissance, de l'intellect humain. Si on veut, c'est un reflet divin dans le sens que c'est cette vision de la lumière divine qui arrive et qui fait le créé et le créé comme un reflet qui est plus beau comme dirait *Masilio Ficino,* n'est-ce pas? En plus de ça, il faut dire que le fait que la lumière est d'une clarté absolue, qui n'est pas sombre comme une église gothique où il y a ces aspects d'ombre et de lumière. Ici, c'est la clarté absolue, clarté qui est un reflet de cette lumière divine qui fait que l'espace soit mesurable et visible. Le contenu immédiat n'intéresse pas. Ce n'est pas le problème que l'architecte est en train de se poser quand il fait le bâtiment et c'est logique. Ce n'est pas le devenir de la vie qui l'intéresse, ce n'est pas l'usage du bâtiment, ce n'est pas la persuasion non plus. Il n'essaie pas de persuader l'homme d'avoir l'élan mystique, de croire aux miracles mais il passe une vision intellectuelle de la nature et de l'homme en rapport à la nature, une image directe.

Face B

Ricardo Porro : Nous avons parlé ou nous sommes partis du contenu immédiat, nous avons parlé de l'image superposée, nous avons parlé de persuasion, de contenu médiat et nous n'avons pas parlé de tradition! et alors là, dans la tradition, il y a des choses très intéressants qui se passent. J'estime que la *Capella Pazzi* est la culmination ou un des sommets d'une tradition très ancienne qui se continue à Florence. Je dirais que cette tradition, ça va dans des choses très anciennes. Si nous faisons unité entre une église romane comme *San Miniato*[744] et nous regardons par exemple un baptistère d'architecture romane, nous nous rendons compte qu'il y a une continuité d'esprit qui va se continuer, une continuité formelle qui va se continuer jusque'à l'architecture (inaudible). Nous commençons à regarder la subtilité des arcades de cette architecture du baptistère de (inaudible), nous regardons la façon …comme les, les arcades, enfin pas les arcades, les colonnes, l'arc central est placé à la *Capella Pazzi,* je ne dis pas qu'il y a une copie. Il y a l'esprit, il ya la façon comme le mur, la division du mur de la C*apella Pazzi,* la subdivision de murs d'un bâtiment que j'estime le plus beau, un des plus beaux de l'architecture romane italienne qui est le *San Miniato al Monte,* n'est-ce pas? Là, on a la géométrisation de toute la surface, c'est exceptionnel, le marbre blanc, le marbre vert. Regarde l'intérieur, l'intérieur là et l'extérieur. Si l'on prend cet esprit-là, on se rend compte que c'est une tradition qui vient derrière, qui est très ancienne, de tout le onzième siècle et on commence à lire des écrivains de l'époque comme Saint Pierre Damien. Saint Pierre Damien pose des problèmes qui sont très proches ou qui marquent un point dans la conception de la Renaissance, dans un rationalisme de l'époque. Il disait, l'argumentation logique, « la vérité en soi-même est rationnelle et la démonstration est implicite dans la clarté de l'énoncé de la forme ». C'est vrai qu'il n'y a pas dans la discussion cet esprit de la Renaissance, on peut aller plus loin, mais la notion de la clarté de la vérité, de la clarté de l'exposé en tant que tel, si on veut, a un germe platonique dans l'architecture de cette époque et dans l'esprit si tu veux, dans l'architecture, dans la pensée de cette époque, tu vois? Je crois que ces germes platoniques se continuent jusqu'à Michel-Ange mais c'est curieux que l'exposé lui-même, la façon de représenter soit telle qu'elle exprime la vérité. Voilà. C'est une façon de trouver une résolution de la contradiction vérité/dogme, d'un problème le plus important de l'époque et je crois que, là je prends cet aspect-là du livre d'*Argan,* l'église de *San Miniato,* c'est une expression très claire de cet esprit. La façon comme l'église de *San Miniato* est géométrisée, était clarifiée comme toute la forme du bâtiment devient une image de la vérité divine mais une image par la raison de la forme, par le raisonnement de la forme. Comment cette forme est mesurée? Comment le mur en tant que tel est utilisé, décomposé en morceaux? La notion par exemple de trois champs d'espaces divisés par cette arcade à l'intérieur du bâtiment, le géométrie qui est presque abstraite, une représentation claire mais qui donne en tant que géométrie une expression de tout le bâtiment de l'intellect divin, la vérité divine. Voilà, ce principe de platonisme est implicite. les formes de *San Miniato* et du Baptistère. De la m^me façon, cette pensée va évoluer vers le néoplatonisme de la Renaissance, la forme , le géométrisme de la forme, la valorisation de la matière en tant que telle, curieusement à un moment où

[744] Il s'agit de la Basilique *San Miniato al Monte* à Florence.

le rapport de l'homme et la matière est assez méchant, non? qui est l'architecture romane, il y a un refus de la matière, là il y a quand même une valorisation de la matière, c'est-à-dire c'est une pensée différente de la pensée généralisée romane qui va trouver son équilibre, petit pic de l'architecture romane.

Patrice Goulet : Oui mais ces deux bâtiments, c'est habituel ou pas habituel justement?

Ricardo Porro : À Florence…

Patrice Goulet : Oui, simplement à Florence…

Ricardo Porro : À Florence, à Florence…. je les sens plutôt comme des expressions de Florence.

Patrice Goulet : Est-ce qu'à Orvieto, y a pas ça à Orvieto?

Ricardo Porro : La cathédrale d'Orvieto est une cathédrale gothique.

Patrice Goulet : Mais est-ce qu'il n'y a pas un peu les mêmes….

Ricardo Porro : Oui, il y a cette valorisation de la matière et tout ça, c'est vrai…mais il y a une continuité de tout ça vers une architecture gothique italienne. Tu prends que ça soit *Santa Maria Novella* à Florence ou cette église-là d'*Arnolfo di Cambio*, non? tu vois dans toutes les deux que même dans l'époque gothique, il ya une personnalité, il y a une valorisation de la matière et tu sens une continuité de cette pensée. Il y a même, je prends un cas d'une tradition plus ancienne, la tradition de Rome. Bon Rome, c'est la tradition si on veut de toute l'Italie, de la France, de tout ce qui avait été l'Empire romain mais par exemple, l'Italie qui continue beaucoup plus près de Rome et cet espace romain, de l'espace du Panthéon où le point pour le saisir, pour le comprendre, c'est de se placer au milieu et de voir un espace très tactile, très matériel, un bâtiment (inaudible) devient d'une importance capitale, c'est aussi si on veut un ancêtre plus lointain de cet esprit de la *Capella Pazzi,* n'est-ce pas? de cette tradition…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Voilà l'autre aspect de signification …

Patrice Goulet : Qu'est-ce qu'apporte la *Cappella Pazzi* par rapport à ces exemples-là? C'est la rigueur beaucoup plus grande de…

Ricardo Porro : La *Capella Pazzi*, j'ai parlé de l'autre aspect du contenu, c'est tout à fait un monde, il y a des tas d'autres aspects mais en plus de ça, il y a une continuité d'une tradition qui n'est pas le problème qui va se poser à *San Miniato del Monte*, c'est un autre problème qui se pose à la *Capella Pazzi.*…

Patrice Goulet : mais le résoudre avec les moyens comparables…

Ricardo Porro : Des moyens qui partent de là…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : qui ont une évolution mais qui ont un point de contact très étroit…

Patrice Goulet : Oui avec une tradition….

Ricardo Porro : Avec une tradition, qui ont une ligne de pensée qui n'est pas interrompue, qui détermine une tradition…

Patrice Goulet : D'accord….

Ricardo Porro : Voilà, là, je crois qu'on a fait la *Cappella Pazzi.*

Patrice Goulet : Ok. Non c'est un peu par exemple la différence entre le héros grec et le héros de cette époque-là.

Ricardo Porro : C'est carrément tout à fait autre chose. Je crois que le héros grec pose des problèmes très différents que le héros de la Renaissance. Il y a des points de contact. C'est aussi un problème de dualité qui se met en valeur et qui a beaucoup de points de contact.

Patrice Goulet : Oui finalement, t'as dit à peu près les mêmes termes pour les grecs que pour la Renaissance en disant qu'un héros dans la plénitude de sa chair par exemple.

Ricardo Porro : C'est vrai. Ce sont deux aspects qui se touchent, finalement, qui se réclament de la Grèce parce qu'il ya un humanisme qui a beaucoup de points de comparaison. Évidemment, le monde de la Renaissance et le monde grec sont très différents. Il ya deux façons de vivre, il y a toute une évolution de l'humanité mais justement cette évolution de l'humanité tombe de nouveau dans un humanisme qui a énormément de points de contact avec le monde grec et ça justement fait que ils cherchent, de tout ce qu'ils font, un prototype de tout ce qu'ils font qui est l'un des prototypes de l'architecture grecque. Au fond, il faut dire quelque chose, c'est que la *Cappella Pazzi* ne ressemble à aucun bâtiment grec. Aucun. Tu veux qu'on voit des diapositives?

Patrice Goulet : C'est un jeu extrêmement géométrique.

Ricardo Porro : Ah ça oui.

Patrice Goulet : D'une rigueur ….

Ricardo Porro : D'une rigueur absolue!

Patrice Goulet : Rarement on a fait un bâtiment aussi parfait dans sa géométrie…je veux dire les triangles sous la voûte sont parfaitement triangulaires, enfin je veux dire…

Ricardo Porro : Il n'y a pas d'erreur au point de vue formel!

Patrice Goulet : Chaque chose est soulignée par un graphisme, chaque triangle est marqué et puis le…

Ricardo Porro : Tout très marqué!

Patrice Goulet : Et tout est souligné quoi….

Ricardo Porro : Et curieusement, une valorisation de la surface, de la matière qui est admirable! comme en Grèce! comme en Grèce!

Patrice Goulet : Mais pourtant on pourrait dire qu'employer des marbres, enfin là je ne parle de ceux-là mais des autres choses de Florence, on pourrait employer ces marbres blancs et verts….Est-ce que ce n'est pas justement le contraire au dématérialisme….

Ricardo Porro : Je ne crois pas….

Patrice Goulet : C'est-à-dire qu'il y a pas de continuité, regarde une église qui est reliée comme ça….

Ricardo Porro : Je te dis , ça dépend comment tu l'emploies… je te dis, je ne parle pas de la cathédrale de Sienne, je parle justement de *San Miniato*, la façon comme il est conçu. Je prends l'image ici. Attends une minute. Tu as la matérialité de ça. Tu n'as aucune chose qui te donne la sensation d'interrompre ce plan de la façade.

Patrice Goulet : Oui, c'est une continuité, c'est un….

Ricardo Porro : C'est justement une surface qui partout a été mesurée d'une façon parfaite. La mesure de cette surface la met en valeur et le marbre vert est pour mettre en valeur le marbre blanc.

Patrice Goulet : Oui, d'accord…

Ricardo Porro : pour le souligner… mais pour le placer juste à sa place, qui est une surface lisse. Il y a presque rien qui sort.

Patrice Goulet : C'est pourtant des, c'est tout de même des matériaux très… très froids disons…

Ricardo Porro : Ah oui….

Patrice Goulet : Je veux dire, c'est pas du bois, c'est pas des matières qui étaient travaillées comme à l'époque …

Ricardo Porro : Pas du tout, pas du tout, pas du tout…c'est des marbres comme à l'intérieur par exemple, il y a une élévation de la couleur à l'intérieur de la *Cappella Pazzi*. Il y a le blanc et gris.

Patrice Goulet : Mais elle est peinte?

Ricardo Porro : Il y a le blanc et gris. Elle est peinte. Il y a seulement un point qui est ici, une coupolette qui est ici qui est en bleue, mais elle est peinte en bleue pour figurer le ciel. Pas plus et pas moins.

Patrice Goulet : et ça?

Ricardo Porro : Non, ça c'est pas la *Cappella Pazzi*. C'est la sacristie de Saint Laurent… Je te montre en ce moment la *Cappella Pazzi*…

Patrice Goulet : D'accord, on va voir… (Ricardo Porro montre des diapositives de la *Cappella Pazz*)

Ricardo Porro : La *Cappella Pazzi*, regarde… à quel point….Bon, tu as d'abord le carré dont je te parlais. La porte est là. Il n'ya rien qui est en train de te pousser à l'intérieur. C'est une chose qui te montre une rationalité, pas plus, ça n'essaie pas de te convaincre. Non? Non? Alors peut-être ça, c'est un peu plus clair, tu vas voir un peu plus loin là, la même rationalité dans le fronton, la même rationalité dans les colonnes, c'est vrai, il y a une renaissance de l'art grec mais d'une façon très personnelle. Je vais voir en ce moment un peu de côté. Comment ça se tient…Tu vois, les colonnettes qui sont là dans les pilastres, d'une façon qui n'est pas la m^me que *San Miniato* mais c'est là quand même. Il ya une élévation de la couleur, on essaie pas deux couleurs, c'est d'une sobriété absolue….ça ne se voit pas…c'est justement le portique de l'entrée qui est une voûte qui va à l'extrême à l'autre, opposé m^me à la notion de suggérer l'entrée même dans le bâtiment. Tu vois? Il ya certaines céramiques en bleu, voilà les éléments, il y a certaines céramiques en bleu dans cette vision des coupoles. Certains signes comme ces quatre coquilles deviennent un symbole de la Sainte Vierge, qui deviennent un symbole de la fécondité, même un symbole lunaire. Là on voit un peu mieux la couleur quand c'est très sombre parce que tout ça c'est en céramique. Bon en ce moment, je commence à passer vers l'intérieur, c'est-à-dire je passe la porte que tu viens de voir dans la façade. Je passe de nouveau la façade. La porte, je passe cette porte qui est ici, tu vois. Et à l'instant où je la passe, c'est un espace minime à l'intérieur, ça, c'est les coups que je reçois. Qu'est-ce qu'il y a ? Les colonnes en gris, tu vois? les pilastres en gris qui marquent, qui délimitent le blanc de la surface qui est frisée. Tu vois? Il ya les deux couleurs fondamentales qu'on voit là, c'est le blanc et le gris et un peu le ciel, une certaine sensation celestiale. Le ciel bleu qui est justement sur l'autel, il y a des … le carré plus la coupole, c'est la terre et le ciel. Là, c'est l'autel. Bon, on répète de nouveau le même symbolisme, trois fois, dans l'entrée, dans l'espace central et dans l'autel. Bon. Je continue à entrer et je regarde en ce moment l'espace central. L'autel est là. Tu vois? Les quatre symboles. Regarde que la figuration est très sobre placée dans la notion des quatre évangélistes qui joue aussi à (inaudible) la terre. Non? Et ces divisions que tu vois ici de la coupole, c'est un nombre de douze. Tu vois, c'étaient ces éléments-là. La coupole est partagée en douze parties comme les douze signes du zodiaque et regarde le degré de géométrisation à l'intérieur de ça. Tu vois? C'est une géométrie impeccable! d'une pureté incroyable.

Patrice Goulet : Qu'est-ce qu'il ya sur la frise là-bas qui fait le tour?

Ricardo Porro : Il y a l'agneau, l'ange à six ailes, mais d'une façon très gentille. Ce sont des angelots de …tu vois, des anges très gentils, des petits anges, des Putti. Et l'agneau qui fait comme…qui tourne autour. J'imagine que ça, c'est le puits de la famille *Pazzi*. Je n'ai pas trouvé une autre signification à cela. Tu vois. Et les seuls éléments qu'on voit en couleur mais si tu vois la couleur et comment ils sont placés, ce n'est pas qu'ils donnent une coloration à l'architecture, c'est un cercle encerclé et il ya un monde qui ne se mélange pas avec ce qui se passe dehors. C'est juste un cercle à l'intérieur d'un cercle, d'une limite bien précise, hein. Voilà, en ce moment, je regarde vers les deux extrêmes, tu vois? la pure forme… Je regarde tout à fait en haut vers la coupole, la notion de la porte étroite dans le ciel, les douze signes du zodiaque mais il n'ya m^me pas de représentation du zodiaque, ça reste une chose très abstraite, très symbolique. C'est curieux parce qu'en architecture, ça fait une époque très abstraite, et en peinture c'est le contraire c'est une époque très figurative et tous les deux

s'expliquent très bien. Tu vois ce qui est étonnant, c'est que c'est un rectangle mais tu as la notion du carré d'abord, du carré où se trouve la coupole et puis ces éléments comme des additions au carré de base. Mais, regarde les proportions, c'est quelque chose de vraiment sublime! et le peu d'éléments du langage qu'il y a là dedans parce que il y a une élimination. Ce n'est pas la cathédrale gothique que nous connaissons avec toutes ses richesses, c'est d'une sobriété extraordinaire, tout est rationalisé. La seule chose qui intéresse c'est de mettre en valeur une matière et un espace qui est carrément très statique. Tu sens très bien que le point qui passe par là, c'est l'axe où l'homme doit se placer. Il n'applique pas, il ne demande pas une mobilité. Il demande que ça soit vu d'une façon très correcte d'un point de vue.

Patrice Goulet : Qu'est-ce qu'elle avait comme fonction cette….?

Ricardo Porro : Une chapelle… en plus.

Patrice Goulet : Oui, c'est une chapelle qu'on …

Ricardo Porro : Une chapelle rajoutée, pas plus et pas moins mais évidemment une chapelle rajoutée par quelqu'un qui savait comment rajouter quelque chose. Tu vois, l'église est une église gothique…

Patrice Goulet : Mais pourquoi les *Pazzi* lui ont commandé ça?

Ricardo Porro : On peut commander tellement de choses. Ils décidaient peut-être qu'ils voulaient faire la messe pour la famille *Pazzi*. Au lieu de faire dans l'église, ils payaient pour la faire dans une chapelle à part et la famille Pazzi allait écouter la messe, ce n'était pas avec … ils étaient dans la chapelle. Voilà.

Patrice Goulet : Ok.

Entretien 13 / 43 mn / 1979. Il n'y a pas de date plus précise.

L'entretien porte sur le concours d'une Maison pour Tous à Montpellier auquel a répondu Ricardo Porro et un de ses étudiants fraichement diplômé, Jean-François Dechoux et sur la Maison des Jeunes de Vaduz. Enfin, il s'intéresse aux causes de l'impossibilité pour Ricardo Porro de construire jusqu'à présent en France. Ricardo Porro reconnait qu'il est proche intellectuellement de l'architecte et historien Paolo Portoghesi. Il est question également de son parcours en tant qu'enseignant, des Beaux-Arts à l'Ecole Spéciale, à UP3, UP8 puis Strasbourg et Lille.

Ricardo Porro : C'était une Maison pour Tous. Le thème était assez simple…

Patrice Goulet : C'était un concours libre ou….

Ricardo Porro : C'était un concours libre. Je l'ai vu dans le Moniteur . Évidemment, mon projet n'a pas été choisi. Notre projet n'a pas été choisi. Bon, c'était comme thème, évidemment le thème qui peut être dans une Maison pour Tous , je te montre au moins les plans…il y avait un grand terrain, d'abord, entouré plus ou moins de logements ouvriers, tu vois…

Patrice Goulet : C'est une ancienne ZUP ou c'est des grands immeubles…

Ricardo Porro : Oui, c'est des grands immeubles…C'était dans un endroit pas très beau, c'était à la Rue Saint (inaudible) et la rue des (inaudible)…

Patrice Goulet : Oui, ben ça…

Ricardo Porro : C'était un terrain assez grand, tu vois…de constructions déjà faites dans le terrain..Donc, nous avons pris le terrain comme si ça serait une place et on a mis le bâtiment tout au long du terrain. Le programme, c'était simple : une grande salle polyvalente, une salle de judo et un foyer bar, n'est-ce pas…une salle de jeunes et de troisième âge, tout ça pouvait nous donner un grand espace, sans beaucoup de divisions, autour d'une grande cour…C'est l'espace le plus fort…Après ça, des tas de petits ateliers, comme cuisine, cours pour apprendre à coudre, peinture, poterie, émaux…musique, atelier de maquettes, photo, bibliothèque. Et de l'autre côté, une garderie d'enfants, l'administration. Donc, voilà. Le projet tel qu'on peut le voir en ce moment, cette partie des salles polyvalentes qui avait peu …va prendre une allure beaucoup plus grande et va se développer autour d'une cour. Les autres, comme deux ailes, du côté gauche la garderie d'enfants, du côté droit, toute la partie des petits ateliers qu'il fallait et la bibliothèque dans le coin le plus calme. La construction : on pensait faire des voûtes en briques qui pouvaient donner une chaleur, une grâce assez particulière à tout le bâtiment et en plus de ça qui pouvait devenir un élément assez isolant en mettant après une maille et une couche de béton, ça pouvait devenir très parfait pour le…enfin pour….pour l'isolement du bâtiment. Les bâtiments justement dans la grande partie centrale en jeu de voutes, nous avons décider de donner la sensation d'une foule, une foule qui se fait à travers les colonnes, les colonnes de différentes hauteurs et chaque colonne, le chapiteau devient le torse d'un homme ou d'une femme… Ces différents torses, rangée de colonnes plus basses qui ne soutiennent rien, qui ont le torse jusqu'à l'arrivée tout à fait en bas au point le plus petit et le tout donnerait la sensation à l'entrée d'une foule. Une foule précédée par un espace de grande hauteur, de grande taille avec ses grandes voûtes en briques… À l'intérieur, dans la cour, pour donner la sensation d'une foule qui ne s'arrête pas, la cheminée, on la traite comme un élément masculin. La cheminée qui est ici. Et derrière la cheminée, dans la cour, il y a une fontaine comme un élément féminin. Et deux oeufs, comme deux sculptures dans la cour. Si, dans la partie intérieure, les colonnes ont des chapiteaux de têtes d'hommes et de femmes, dans les éléments, les gargouilles qui donnent vers la cour, ce sont des….

Patrice Goulet : ça, là?

Ricardo Porro : Non. ici.

Patrice Goulet : Les gargouilles, c'est en bas…

Ricardo Porro : Ici…ça se voit pas dans la maquette, ça se voit dans les dessins…

Patrice Goulet : Ah oui, d'accord…

Ricardo Porro: Je te les ai déjà montré, les dessins? Ce sont des (inaudible). Voilà, là tu as la cheminée, l'élément masculin et à l'intérieur par terre, l'élément féminin et les oeufs des deux côtés… tu vois..Donc, le bâtiment, le sens, l'image qu'on a pris pour ce bâtiment, c'est l'image de la foule. Justement parce qu'on essaie d'aller dans le même sens du programme et de la poétiser au maximum. La foule qui était une image assez agréable pour ça…tu vois…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Si tu veux, je peux te montrer…je crois que c'est tout au point de vue de signification du bâtiment. Parce qu'il n'y a pas d'autre, tu vois…ça devait donner un espace d'une certaine grandeur . On a pas voulu donner à un pauvre…à un ouvrier qui venait dans ces maisons là la sensation qu'il était dans une atmosphère petite et minable, mais une sensation de grandeur dans ce bâtiment qui est la Maison pour Tous, qu'il puisse retrouver une grandeur qu'il n'a pas dans son logement ou dans l'environnement qu'il habite. Voilà. C'est tout…et en ce moment, je vais essayer…

Patrice Goulet : Mais ça se place comment? Qu'est-ce que t'avais fait? Faudrait peut-être le placer par rapport aux autres … par rapport aux autres projets que t'as fait finalement…

Ricardo Porro : Dans quel sens Patrice?

Patrice Goulet : Ben je sais pas parce que…Qu'est-ce que t'avais fait avant comme concours finalement?

Ricardo Porro : Je peux juste…avant ça?

Patrice Goulet : Le Marne, tu l'as fait avant ou?

Ricardo Porro : L'école de Marne, je l'avais fait avant… tout de suite, en même temps que ça, il y avait le concours de Cergy-Pontoise…

Patrice Goulet : C'est en même temps?

Ricardo Porro : En même temps que ça… tu vois, ça s'est superposé, c'est la même époque que Cergy-Pontoise…

Patrice Goulet : Et puis le petit bâtiment-là, le Musée de la Culture, sur le mur là, qui est en haut…

Ricardo Porro : Ah, c'est pour le Lichtenstein, c'était en 1972…

Patrice Goulet : ça?

Ricardo Porro : C'est une Maison des Jeunes…

Patrice Goulet : Maison des jeunes… Ah, ben t'y l'as publiée, celle-là?

Ricardo Porro : Non.

Patrice Goulet : Moi ce qui m'ennuie un peu d'ailleurs de la passer là… Enfin, je crois que je vais voir…si on arrive à la passer en grand, on la passe… si je vois que j'ai pas assez de place, je …. ça m'ennuie qu'on passe pas, je trouve que ça gagne…si tu veux, ça m'ennuie un peu bon je crois pas qu'on puisse en passer deux à la fois…

Ricardo Porro : Comme tu veux parce que ça c'est une Maison des Jeunes qui n'a pas été publiée… qui n'a jamais été publiée… qui est le même thème …

Patrice Goulet : Oui mais en même temps j'espère que…enfin…qu'est-ce que t'as comme documents? peut-être que tu me les montres…

Ricardo Porro : Oui, je vais te montrer, j'ai des plans, j'ai tout…

Patrice Goulet : Non, mais ce qui me paraît…c'est toujours pareil quoi…

Ricardo Porro : Y a des photos, des, des, des…comment il s'appelle le photographe? Gilles Erhmann.

Patrice Goulet : Ah, faudra que tu me les montres…

Ricardo Porro : des maquettes… qui sont les plus belles photos que tu as vu de ta vie….tu veux les voir?

Patrice Goulet : Oui, on on va les regarder mais faut qu'on finisse avec ça… qu'on fasse le texte… parce que si on dit, mettons que je fasse un texte en disant que c'était tel concours, dans quel cadre, moi le premier truc qu'on peut te dire, c'est après tout, ça se fait à Montpellier, alors pas à Avignon ou je sais pas où, ou dans le Nord… dans le Nord, t'aurais fait la même chose?

Ricardo Porro : Euh, c'est un thème, euh…Bon. Peut-être je n'aurais pas employé de voûtes en briques si méditerranéennes… si je l'aurais fait en Bretagne, parce que ce n'est pas l'esprit. Mais pour le faire à Montpellier, ou à Avignon ou à Nîmes, un endroit comme ça…

Patrice Goulet : Dans le Midi quoi…

Ricardo Porro : C'est le Midi, et il y a la Méditerranée et il y a toute la Méditerranée qui est là dedans, tu vois, même j'aurais rêvé de faire toutes ces colonnes en marbre rose…

Patrice Goulet : Oui parce qu'alors là, si je comprends bien , les colonnes, elles sont en béton…

Ricardo Porro : Les colonnes sont en béton…

Patrice Goulet : Et elles sont laissées comment…elles sont peintes ou elles sont…

Ricardo Porro : Elles sont peintes…

Patrice Goulet : de façon uniforme ou…

Ricardo Porro : Mais j'aurais préféré, je répète, de l'avoir fait en marbre rose, de l'avoir recouvert en marbre rose, les colonnes…

Patrice Goulet : Oui, mais pour faire les têtes et tout ça, comment t'aurais fait?

Ricardo Porro : Écoute, ça, c'est vrai qu'il y a les têtes qui seraient autrement…non? qui auraient eu une qualité différente, tu vois, peut-être coloriées…les têtes… Et je les aurais coloriées moi-même… Mais de toute façon, d'avoir fait un recouvrement extérieur de la colonne en marbre rose jusqu'à un point et faire là une transition pour le chapiteau…

Patrice Goulet : Les chapiteaux, tu les aurais rendus très réalistes, alors…

Ricardo Porro : Très réalistes…

Patrice Goulet : On aurait bien vu les têtes, et tout ça, c'est pas du tout, c'est tout à fait réaliste…

Ricardo Porro : Oui, j'ai fait justement pour une maison, une villa que Jean Robein [745] et moi on était en train de faire qui est sous-baissée, un chapiteau qui était un Janus… assez étonnant…

Patrice Goulet : Oui, donc ça aurait eu des rapports…alors…

Ricardo Porro : ça aurait énormément de rapports… c'est-à-dire que déjà, la notion de chapiteau dans une forme de tête se faisait…

Patrice Goulet : Et la Villa, c'était quand alors?

---

[745] Jean Robein, ancien étudiant de Strasbourg vient d'obtenir son diplôme (Voir Tome II). Il est son assistant à l'école d'Architecture de Lille durant une année, puis crée un atelier seul dans cette m^me école.

Ricardo Porro : C'était avant. C'était en 1966 ou 1967. 1966. 1976 ou 1977! tu vois…c'est une très jolie villa…

Patrice Goulet : Et les murs alors, et tout ça, ça aurait été en quoi?

Ricardo Porro : en briques…

Patrice Goulet : tout en briques… Et les couvertures, là?

Ricardo Porro : En briques…

Patrice Goulet : Mais il y a l'étanchéité tout de même…

Ricardo Porro : Une étanchéité et puis recouvert de briques…

Patrice Goulet : Ah oui d'accord…donc on aurait vu la brique partout…

Ricardo Porro : On aurait vu la brique partout…

Patrice Goulet : Et le sol?

Ricardo Porro : Et le sol, si on m'aurait laissé, je l'aurais fait en marbre rose…

Patrice Goulet : Mais alors, ça aurait été une Maison pour Tous hors de prix…

Ricardo Porro : Tu sais, j'ai appris que le marbre n'est pas si cher que ça…

Patrice Goulet : Pas si cher, oui…

Ricardo Porro : Les gens ont peur du marbre parce qu'ils préfèrent du plastique et des matériaux de toute vulgarité mais par contre, des petites dalles ou des petits morceaux industriels épouvantables coûtent aussi cher que le marbre, hein…. Le marbre, c'est pas ce qu'il y a de plus cher, mon vieux?

Patrice Goulet : Et tu sais qui a gagné?

Ricardo Porro : J'en ai pas la moindre idée parce qu'on m'a m^me pas rapporté si j'avais gagné ou pas…

Patrice Goulet : Nouvel…

Ricardo Porro : Et simplement, j'ai téléphoné un jour, on m'a dit : non, non Monsieur, vous n'avez pas le concours…mais on m'a même pas dit qu'il avait gagné…

Patrice Goulet : Donc, en fait, c'est ça, tu l'as lu dans le Moniteur…

Ricardo Porro : Je l'ai lu dans le Moniteur…

Patrice Goulet : Tu as demandé le dossier…

Ricardo Porro : J'ai demandé le dossier, je l'ai fait….

Patrice Goulet : Et pourquoi ce concours là plutôt qu'un autre?….

Ricardo Porro : Mais mon vieux, parce que je n'avais rien à faire…

Patrice Goulet : Mais y avait d'autres concours à l'époque, non?

Ricardo Porro : Non, non.

Patrice Goulet : C'est parce que ce jour là, t'as ouvert le Moniteur (en plaisantant)….

Ricardo Porro : Parce que j'ai ouvert le Moniteur… c'est tout. Rien d'autre…

Patrice Goulet : Est-ce qu'ils donnaient un budget?

Ricardo Porro : Non. Enfin, on supposait que ce n'était pas une construction trop chère mais…

Patrice Goulet : Tu ne crois pas que c'est très cher?

Ricardo Porro : Oh, non…pourquoi? ce sont des formes assez simples, des voûtes assez simples, et puis si tu fais ces voûtes là en briques et tu fais déjà la forme, la première forme avec un élément qui puisse te servir de, un élément en bois comme un guide, tu couvres au fur et à mesure…parce que c'est une voûte tout à fait parallèle…

Patrice Goulet : Oui mais donc ça demande des ouvriers tout de même spécialisés….Personne ne sait faire ça en France…

Ricardo Porro : Écoute, je t'assure c'est tout qu'il y a de plus simple…

Patrice Goulet : Oui, mais tu crois qu'il y a des gens qui savent faire ça en France?

Ricardo Porro : Mon Dieu…en Italie, on le fait tous les jours, on le fait partout, en France…

Patrice Goulet : En France, y a plus d'artisanat…

Ricardo Porro : En France, les français ne sont pas plus bêtes que les italiens…

Patrice Goulet : parce qu'ils emploient une main d'oeuvre qu'ils ne paient pas…

Ricardo Porro : Non. Simplement. Que ça peut se faire….ça peut se faire sans aucun problème…après, une petite forme, un émaillé et un peu de béton, de façon de fermer ça , tu vois et une couche encore de brique qui donne une certaine étanchéité, en brique, d'une brique plus fermée, de ces briques plates en céramique, par exemple…

Patrice Goulet : Ah oui, d'accord….

Ricardo Porro : qui donne vraiment la couverture à ça…

Patrice Goulet : Oui, des briques de revêtement quoi…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Dont on se sert pour les terrasses…ou des trucs comme ça

Ricardo Porro : Oui et tu as (inaudible)…

Patrice Goulet : Et l'intérieur alors, on aurait donc vu la brique en sous)-face, partout?

Ricardo Porro : Partout….partout on aurait vu la brique…

Patrice Goulet : Et tu trouves pas que tes petits bonhommes, ça ressemble vraiment à des totems…

Ricardo Porro : Et c'est très totémique…Mon vieux, tu sais, le côté de l'homme, l'homme à côté du mystère, à côté de quelque chose d'atavique, il atterrit, surtout dans la Méditerranée, et ne pas profiter de ça… Je parlais l'autre soir avec Mircea Éliade, elle me disait qu'à tel point d'aller loin dans la désacralisation, d'un athéisme… elle croit que ça va en ce moment en recul de nouveau….

Patrice Goulet : C'est-à-dire que ça remonte?

Ricardo Porro : ça remonte….une sensation de sacré…c'est-à-dire que je ne voulais pas jouer un sacré évident, c'était justement de trouver une sensation de foule… sensation de foule qui continue justement dans la sculpture

que je suis en train de faire pour Edith Girard, tu vois.. ça peut se comparer avec ça…i parce qu'il y a les photos d'Edith Girard qui sont sublimes…elle a fait une série de photos de cette sculpture, tu as vu la sculpture terminée?

Patrice Goulet : Je l'ai vu l'autre fois, elle était terminée oui…

Ricardo Porro : elle était terminée?

Patrice Goulet : Oui, à peu près…

Ricardo Porro : Parce qu'elle a fait une série de photos sublimes et la notion de foule m'a tenté pour une maison pour tous… effectivement que ça soit l'autre projet, le chapiteau du Janus, il y a ce côté atavique, ce côté mythique qui est là, j'ai un côté mythique très inséré dans mon être… sans aucun doute…

Patrice Goulet : Et c'est bien pour ça que ça marche pas… maintenant tout le monde, la tendance maintenant c'est de refaire des petits villages…

Ricardo Porro : Tu sais, la tendance générale en France, c'est d'être « petit bourgeois ». Hélas…

Patrice Goulet : Faire du village, c'est même pas faire de la ville, c'est faire des villages…

Ricardo Porro : Non, c'est de faire tout ce qu'il y a de plus « petit bourgeois [746]»… qui soit le plus « épicier » possible… Bon. Tout ce qui a un grand vol d'esprit, on a essayé de lui couper le souffle… Tout le monde essaie de couper le souffle. Aujourd'hui, très entre parenthèses, j'avais besoin d'étagères pour mettre des livres, pour voir les revues que j'avais de 1960 , par là… Je t'assure que les choses que j'ai mises à la poubelle, que j'avais gardées depuis des années, ça m'a fait… que j'ai en ce moment un espace pour simplement des revues, que j'ai mises à la poubelle. Des revues où je me rends compte de ce manque de spiritualité…épouvantable…

Patrice Goulet : Oui, ça c'est sur qu'il n'y a plus une trace de spiritualité…

Ricardo Porro : Non, il n'y a pas une trace de spiritualité, il y a une honte d'être spirituel, de croire aux valeurs supérieures… à autre chose qui ne soit pas la banalité. Je vois le Plateau Beaubourg et je vois ce qu'ils ont fait à …C'est une chose de Canal Canaveral[747] . C'est une mauvaise copie de ça mais c'est une copie vulgaire, bon marché. Et alors, un grand portrait de Pompidou. C'est significatif, ça. Un grand portrait de Pompidou qui aurait pu être Georges Marchais, ou Mitterrand ou Dieu sait qui… Chirac ou n'importe qui…

Patrice Goulet : Oui, mais l'important là, c'est essayer de convaincre qu'en fait, il faut construire ça…

Ricardo Porro : Qui convaincre Patrice?

Patrice Goulet : Est-ce que …

Ricardo Porro : Qui peut faire un projet aussi joli que ça? personne, Patrice…

Patrice Goulet : Parce qu'en fait, le numéro qu'on fait là, c'est un numéro qui est un peu sur la qualité des bâtiments publics pour essayer de se poser la question « comment faire en sorte que les bâtiments publics soient … pour que les maîtres d'ouvrage aient le culot de faire un bon bâtiment ».

Ricardo Porro : Tu vois, je regrette … je ne l'ai pas là ici, il est en haut…

Patrice Goulet : J'ai presque envie de te faire rephotographier la maquette, moi…

Ricardo Porro : Je te donne la maquette, si tu veux…

---

[746] Expression récurrente chez Ricardo Porro plutôt au sens de Flaubert : « Le petit bourgeois est généralement moqué ou critiqué pour son mode de vie (qui serait matérialiste, routinier, banal, sans imagination) et sa mentalité (qui serait fermée, centrée sur la défense de ses intérêts immédiats, sur sa petite propriété, sans ambition ni transcendance ». Cyril Piroux, La figure du rond-de-cuir ou l'écriture de l'impotence. Une idée du roman français au XXe siècle. Agrégation en littérature, Université du Québec à Chicoutimi, 2011.

[747] Porro compare Beaubourg au Kennedy Space Center, le Cap Canaveral.

Patrice Goulet : Oui mais j'ai peur de l'abîmer…

Ricardo Porro : Non tu ne l'abîmes pas, tu la mets comme ça dans ta voiture…

Patrice Goulet : On aurait pas intérêt à faire des bonnes photos, tant qu'à faire…

Ricardo Porro : Je te donne la maquette si tu veux. Parce qu'elle est là, elle est prête…Je vais te montrer des diapos qu'on a fait pour une maison des jeunes au Liechtenstein… se place tout prêt du moment de Mai 1968. Mai 1968, c'est un phénomène d'explosion de la jeunesse, qui se fait plus au moins en 1972… qu'il se fait ce projet et alors, le programme est extrêmement simple, il y avait une grande salle polyvalente où tout devait se passer. Ils ont demandé avec une cheminée, avec un foyer, une petite salle de jeux qui pouvait servir comme scène, pour une petite salle de théâtre, des grands ateliers , des ateliers où on pouvait tout faire. Le terrain se situait dans un parc tout à fait à côté du Rhin. La rue était plus haute que le terrain, c'est-à-dire trois mètres plus haute. C'est-à-dire que la notion, c'était, je l'ai choisie comme point de vue d'entrer par une espèce de place, tout de suite vers le bâtiment. Le bâtiment devait se placer dans une vallée qui est la vallée du Rhin, avec des montagnes très hautes des deux côtés, donc la possibilité que le bâtiment soit vu d'en haut donc la vue d'en haut est essentielle. Dans ce contexte là, j'ai organisé avec le meilleur sens fonctionnel qu'on puisse trouver pour organiser ces espaces mais je me suis rendu compte qu'on pouvait superposer une image importante à cette architecture, c'est l'image d'un jeune homme dont la poitrine explose, vole et ses mains aussi. Donc, jeune homme parce que la cheminée contribuait à donner cette espèce de chose agressive, sexuelle, presque, du jeune homme. En même temps, il y avait les toits dans la partie de la grande salle polyvalente qui sautaient et qui donnaient cette sensation comme si la poitrine s'ouvrait, tête qui devenait comme des ailes. Aussi la tête qui volait et les mains aussi, comme si ça serait des ailes, c'est l'endroit où se trouvent les ateliers, qui volaient. C'est-à-dire que le tout était une expression romantique qui est l'autre coté de notre époque, à coté de la société de consommation. Ce côté va de Mai 1968, Bande à Badère, Palestiniens, Brigades Rouges et cette jeunesse qui éclate sans un but précis mais qui est un éclatement, qui est un espèce de mouvement de retour plutôt au romantisme, le meilleur romantisme de *Von Kleist*, de *Michael Kohlhass*, tout ce côté romantique excellent du dix-neuvième siècle, qui est assez curieux, parce que tout ça c'est … où la société de consommation était à son point culminant. Voilà je crois que justement ce projet est l'expression de cet éclatement dont je ne crois pas qu'il y ait eu une autre expression à notre époque…qu'on l'a laissé tomber… Je dois dire comme aspect technique, que tout le toit, parce que c'était une construction très économique, tout le toit monté sur place, pas les murs mais le toit, c'est-à-dire que tout le bâtiment était extrêmement économique, sans aucun problème…

Patrice Goulet : Oui, c'était une commande, c'était pas un concours…

Ricardo Porro : Oui, c'était une commande de l'État du Liechtenstein …

Patrice Goulet : C'est après le musée?

Ricardo Porro : C'est juste en même temps que je faisais les études pour le musée…

Patrice Goulet : Oui, c'est ça, donc t'allais là bas…

Ricardo Porro : J'allais là bas, tu vois… C'est en même temps que le musée…

Patrice Goulet : Si on fait le nombre de ce genre de projets que t'as fait en Europe finalement…qu'est-ce que t'as fait?

Ricardo Porro : comme projets?

Patrice Goulet : Oui, quels sont les projets importants finalement, ceux qui…

Ricardo Porro : ouh….des centaines et des centaines et des centaines…je ne sais pas combien mais c'est si haut mon vieux… le temps perdu….si je vais à la recherche du temps perdu, tu peux pas savoir la quantité de projets que j'ai fait…des projets qui ne se sont pas construits…Par contre, le projet du musée pour un centre si important s'est construit, il est là…

Patrice Goulet : T'es en France depuis quand?

Ricardo Porro : Depuis 1966… ça fait déjà treize ans, treize ans.

Patrice Goulet : … et tu enseignes depuis quand?

Ricardo Porro : Depuis que je suis arrivé…

Patrice Goulet : Tout de suite…

Ricardo Porro : Tout de suite…

Patrice Goulet : Tu enseignes tout de suite ou alors?

Ricardo Porro : Je suis allé à l'atelier Arretche…

Patrice Goulet : Ah bon… qui c'est qui t'avait amené chez Arretche?

Ricardo Porro : Je ne me rappelle plus….

Patrice Goulet : Mais tu faisais quoi alors?

Ricardo Porro : hein?

Patrice Goulet : Qu'est-ce que tu enseignais alors là?

Ricardo Porro : Je suis rentré comme assistant dans l'atelier Arretche sans être payé, j'ai passé presque deux ans sans recevoir un centime et comme l'enseignement était nul parce que la structure de la vieille école ne permettait pas de faire quoique ce soit, j'ai démissionné juste avant mai 1968, en mars 1968, j'ai démissionné de l'atelier Arretche. Après mai 1968, je suis allé à cette poubelle qui s'appelle l'École Spéciale d'Architecture, j'y ai passé pas mal de temps. Voilà. C'est un endroit où on vendait des diplômes.

Patrice Goulet (rires) : Et puis après?

Ricardo Porro : Oui… Et puis après, je suis allé à Strasbourg…

Patrice Goulet : C'était quand Strasbourg?

Ricardo Porro : Ah non…J'ai été aussi à l'UP3…oui, pour faire mon diplôme, ils m'ont demandé de faire l'enseignement à l'UP3.

Patrice Goulet : pour te donner ton diplôme français?

Ricardo Porro : Oui. Je suis allé à l'UP3.

Patrice Goulet : T'as fait un diplôme? non, t'as enseigné…

Ricardo Porro : J'ai fait mon diplôme.

Patrice Goulet : T'as fait un diplôme à l'UP3! et qu'est-ce que t'as fait comme diplôme?

Ricardo Porro : Mon musée du Liechtenstein.

Patrice Goulet : Ah ben c'était Arretche toujours…C'était à Versailles?

Ricardo Porro : C'était à Versailles…

Patrice Goulet : Ah bon…

Ricardo Porro : Après ça, j'ai été à l'UP8. J'ai fait un cours.

Patrice Goulet : T'es passé encore avec un jury?

Ricardo Porro : Toujours avec le jury mon vieux…

Patrice Goulet : C'était toi qui le choisissait le jury….

Ricardo Porro : Non pas du tout ils l'ont choisi eux-mêmes hein….Il y avait même un imbécile tellement grand comme Castex dans le jury.

Patrice Goulet (rires) : qui savait pas faire des cours tous les jours…

Ricardo Porro: Il était dans le jury…

Patrice Goulet : C'était quand alors?

Ricardo Porro : un imbécile absolu, un crétin…

Patrice Goulet : C'était en quelle année alors? en 1972 alors?

Ricardo Porro : C'était en 1969… 1970, 1970. c'est sûr. 1970. ça s'est passé en 1970.

Patrice Goulet : T'es resté combien de temps à Spéciale alors?

Ricardo Porro : Deux ans… hein, chérie? trois ans …

Patrice Goulet : Le Liechtenstein, ça a été inauguré quand?

Ricardo Porro : En 1975… 1974.

Patrice Goulet : Et après, t'es parti à Strasbourg alors?

Ricardo Porro : oui, d'abord j'ai été à Strasbourg….

Helena Porro : Tu as commencé à Strasbourg en 1971….

Ricardo Porro : Et puis, j'ai été à l'UP8…

Patrice Goulet : Jusque quand alors t'as été à Strasbourg?

Ricardo Porro : Jusqu'à….quelle année?

Helena Porro : 1975…

Ricardo Porro : 1975…

Patrice Goulet : Et après t'as été à l'UP6 alors…

Ricardo Porro : Oui. Oui, j'ai été à l'UP6 une année, une année et demi. J'y suis resté trois semestres. Et puis je suis allé à Lille où je suis en ce moment…

Patrice Goulet : Et Lille, tu y es depuis quand? trois ans?

Ricardo Porro : Trois ans…

Patrice Goulet : C'était donc en 1976 quoi…

Ricardo Porro : Trois ans.

Patrice Goulet : Le problème…Je me disais c'est ça qu'il faudrait faire, c'est que….finalement, quelles sont les conditions pour qu'il y ait une commande, qui permettent à des gens comme toi de construire? Qu'est-ce qu'il faut finalement?

Ricardo Porro : Il faut être inscrit dans un parti politique….

Patrice Goulet : (rires) non, mais je te demande….

Ricardo Porro : Mais qu'est-ce que tu veux que je te dise? être inscrit dans un parti politique ….

Patrice Goulet : Rires…oui…

Ricardo Porro : Être pistonné, avoir un piston…

Patrice Goulet : (rires) Je pourrai pas le dire…

Ricardo Porro : Mais c'est vrai…

Patrice Goulet : Oui, c'est vrai….

Ricardo Porro : C'est vrai …ou être inscrit dans un parti politique ou avoir du piston…

Patrice Goulet : mais comment faire …. c'est pas pareil partout, en Amérique, tu crois qu'il faut être inscrit dans un parti politique…

Ricardo Porro : Non, en Amérique, non, c'est beaucoup plus démocratique qu'ici.

Patrice Goulet : Alors, comment on peut faire pour changer ça?

Ricardo Porro : Partir pour l'Amérique…

Patrice Goulet : (rires)….

Ricardo Porro : Partir pour l'Amérique le plus tôt possible (rires)….

Patrice Goulet : ce que je trouve incroyable, c'est que tout ces concours finalement, celui de Montpellier et tout ça….c'est invraisemblable que ça t'est jamais procuré une commande d'État.

Ricardo Porro : Jamais. Oui, peut-être…ça je sais pas… je crois qu'ils sont très médiocres tous…

Patrice Goulet : Parce que c'est ça… c'est comme ça qu'il faut que je fasse mon article, il faut que je dise « tout de même c'est incroyable, depuis 1966 on a un des plus grands architectes en France qui a fait des concours, qui a tout essayé pour arriver à construire mais le seul truc qu'il peut s'enorgueillir, c'est qu'il a construit une fois, (rires) mais c'est pas chez nous, c'est au Liechtenstein… c'est vraiment pas normal….

Ricardo Porro : C'est pas normal…

Patrice Goulet : Qu'est-ce qu'il se passe alors? est-ce que vraiment il n'y a personne dans tous ces directeurs de l'architecture, ces ministres qui peuvent reconnaître ….

Ricardo Porro : Personne…personne m'a aidé, personne….

Patrice Goulet : Mais pourquoi? parce que tu t'es pas assez fait connaitre, parce que….tu es publié tout de même…

Ricardo Porro : Mais, mon vieux, j'ai essayé….je suis publié partout… je suis publié partout mais jamais personne m'a aidé…qu'est-ce que tu veux que je te dise…

Patrice Goulet : C'est parce qu'on pense que c'est pas constructible…

Ricardo Porro : Et tous mes projets sont constructibles, la preuve c'est que les projets les plus compliqués, ils sont là…

Patrice Goulet : L'école de Marne La Vallée là, c'était laquelle, c'était où? c'était dans quel coin?

Ricardo Porro : C'était au Beauregard…

Patrice Goulet : C'était quand alors ça?

Ricardo Porro: l'école de Marne La Vallée, c'était, ça fait….

Patrice Goulet : Tu t'es pas encore fait une petite liste avec toutes tes dates et tout ça, il a pas un petit dossier, il a rien?

Ricardo Porro : Non. Si?

Patrice Goulet : Ben écoute, tu ferais bien de me la donner…

Ricardo Porro : Je te la donne…

Patrice Goulet : C'est tout de même plus simple…

Ricardo Porro : Bon.

Helena Porro : 1977, le projet de Marne La Vallée…

Ricardo Porro : 1977?

Patrice Goulet : parce que les bâtiments publics en France, ça fait déjà pas mal de concours alors…?

Ricardo Porro : Oui, mais c'est….surtout je vais te dire ce qu'il se passe en France avec les concours. Ils choisissent toujours un projet, qui n'est ni le pire ni le meilleur., mais surtout un projet qui suit une tendance plus ou moins à la mode…

Patrice Goulet : Oui, ça…

Ricardo Porro : Et comme je ne suis pas un suiveur de tendance ou de petites modes, je crée ma propre mode, pour chaque projet alors évidemment c'est une situation très difficile pour les membres du jury…

Patrice Goulet : Oui, tu es pas du tout à la mode… coupure

Patrice Goulet : Chez Garnier, l y a plus que des réminiscences formelles, il y a aussi ….

Ricardo Porro : Chez Garnier, il y a énormément de références culturelles c'est très riche…. et comment… surtout si tu lis ton livre et les références qu'il faisait et pourquoi il avait mis ça là et pourquoi cette taille là et tout ce qu'il y avait….quand tu lis le livre, et je l'ai lu, écoute , mon vieux, c'est richissime….et c'est un problème, la même histoire avec Labrouste, tu vas voir la Bibliothèque Nationale, la Bibliothèque Ste Geneviève et la richesse des points de vue qu'il ya là dedans….c'est énorme, Patrick….

Patrice Goulet : Évidemment…

Ricardo Porro : C'est le problème de l'époque, les gens deviennent d'une pauvreté incroyable…

Patrice Goulet : Oui, ce qui, enfin moi ce qui finalement, la maison des Jeunes du Liechtenstein , ce qui est intéressant c'est qu'on peut très bien se passer de comprendre que c'est un corps qui est brisé ou qui éclate finalement….sans savoir ça, quand tu vois le projet, le projet est d'une richesse extraordinaire. C'est qu'il a une richesse de formes et qu'en plus il a une grande cohérence finalement. Donc, c'est…Alors évidemment, je crois que c'est perçu comme une fantaisie quoi…finalement.

Ricardo Porro : Non. C'est un projet parfaitement fonctionnel.

Patrice Goulet : Oui, c'est-à-dire que …Non mais c'est-à-dire que si tu veux, en ce moment, on a l'impression que l'idéal moderne ayant succombé sous les coups, est à la recherche de trouver une certitude, une évidence sur lesquelles passer son projet. C'est-à-dire qu'effectivement, comme on dit qu'on a pas beaucoup de sous, finalement depuis la reconstruction, guerre, on vit dans un état de crise continue. En France, on dit toujours qu'on a pas d'argent pour construire au minimum donc on a pas d'argent pour faire des choses inutiles donc c'est un peu ça, si tu veux…c'est un peu ce que dit le…faire des derricks , construire des usines, faire des trucs pré… c'est vraiment ça qu'il y a dans la tête des gens….Même s'ils mettent de l'argent, l'apparence est avant tout utile. Même si c'est pas utile, il faut que ça ait une apparence utile. Pour l'instant, ça reste bloqué là dessus. Maintenant que le fonctionnel est un peu tombé, qu'on en a marre, etc, eux ils essaient de retrouver maintenant des formes du passé, ça paraît indispensable, mais c'est vrai que faire une architecture plus grande, plus inquiétante, parce que finalement c'est tout de m^me ça qu'il y a dans tes projets, c'est tout de même inquiétant…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : inquiétant parce que c'est une autre mesure quotidienne, ce que tu dis « petit bourgeoise » quoi, c'est une mesure qui est quelque chose de différent.

Ricardo Porro : ça, c'est vrai…

Patrice Goulet : Et qui est inquiétant…alors bon…

Ricardo Porro : C'est là qu'est le problème, Patrice….

Patrice Goulet : Il faut convaincre…le tout c'est de savoir s'il faut…on peut se demander si pour construire on aurait qu'un discours fonctionnel, en justifiant toutes les formes par des raisons techniques, et surtout ne rien dire du reste…tu vois…je me demande, si quand on perle du reste, on ne risque pas de ….

Ricardo Porro : Quand je montre mes projets à un client, tu penses que je fais tout ce discours…

Patrice Goulet : Non mais, parce que c'est pas ça qui peut gêner…en publiant , c'est ça que je me pose comme question….si on publie ces trucs là, est-ce qu'il ne faut pas simplement, moi j'ai sans doute tord de vouloir expliquer trop…enfin de faire inquiéter trop parce que…ce qu'on pourrait dire c'est que dans les images qu'il y a dans les autres projets qui se veulent détacher d'une image, en fait, ils véhiculent tout de même une image…et que simplement leurs images sont vraiment minables… et en ce moment l'image du village ou l'image des arcades et tout ça…ou l'image de la machine…oui, c'est toujours des petites images… ce qui est curieux, c'est le fait que tu sois si solitaire finalement…comment ça se fait? y a pas un américain, y a pas …tu te sens proche de quelqu'un? dans l'architecture personne en ce moment…

Ricardo Porro : Non.

Patrice Goulet : Il y a aucun bâtiment moderne qui t'intéresse?

Ricardo Porro: Non. non. Si. Si tu veux, il y a bon les bâtiments de Wright, qui sont passionnants, ceux de Steiner qui ne sont pas actuels mais passionnants, si tu veux, il y a certaines choses pas tout de Louis Kahn que j'aime bien, je ne dis pas tout, tous ces laboratoires et tout ça, je ne les aime pas mais il y a une synagogue à Dhaka qui est assez jolie, il y a des choses de Dhaka qui sont assez belles, évidemment Louis Kahn est mort. Actuellement je peux pas te dire.

Patrice Goulet: Un type comme Gottfried Böhm, tu vois… cet allemand…

Ricardo Porro : Peut-être.

Patrice Goulet : Et dans les villes italiennes, dans les quartiers où il y a des trucs modernes de Rome, tu trouves pas qu'il y a des trucs intéressants…

Ricardo Porro : Si tu veux, j'ai plus de contact avec Portoghesi, Grau, ce sont des gens avec qui je me sens …. du groupe Graou…pas tout ce qu'ils ont fait, y a un projet de cimetière, je le trouve très sympathique, je le trouve très bien et te dire comme ça, un projet auquel je serais absolument attaché…

Patrice Goulet : Le truc de …

Ricardo Porro : Sterling moi ça ne m'intéresse pas…

Patrice Goulet : L'espèce de projet de ville, là ce qu'il a fait, le truc de Ralph Erskine à… tu sais le grand projet noir qui tourne avec les immeubles…tu vois ce qu'il appelle la muraille noire…

Ricardo Porro : Erskine, c'est pas mal, je le trouve pas mauvais…J'aime bien ce qu'il fait …je n'aime pas tout mais c'est un des plus intéressants, si tu veux…évidemment il est assez vieux, il doit être très vieux… écoute, il arrête pas de construire depuis que je suis étudiant…

Patrice Goulet : Oui, oui, non, c'est vrai, oui….

Ricardo Porro : J'étais étudiant, Erskine faisait des choses en Suède… c'est curieux parce qu'il était anglais… comment un anglais peut construire en Suède, c'est étrange…

Patrice Goulet : il a vécu très longtemps en Suède, je sais pas pourquoi…il a du partir là-bas…et les élèves de Sharoun ça t'intéresse un peu…

Ricardo Porro : Non, je ne connais pas…

Patrice Goulet : Scharoun, ça t'intéressait….

Ricardo Porro : Scharoun, je ne peux pas te dire que j'aimais tout. Sa philharmonie me laisse assez froid c'est-à-dire que l'idée n'était pas mauvaise mais il me laisse assez froid…c'est-à-dire qu'au point de vue formel, il ne domine pas la forme. C'est mon impression. Il y avait des gaucheries formelles au point de vue composition qui me dérangeaient profondément… des gaucheries, des choses mal faites, mal construites… tu sais c'est très difficile de te dire avec qui j'ai des parentés comme ça…il y a pas beaucoup…

Patrice Goulet : Je sais mais je veux dire tout de même c'est quand même extraordinaire qu'il n'y ait pas un type qui….

Ricardo Porro : Je te dis…Quelqu'un avec qui je pouvais faire…. le plus proche de moi, Portoghesi. Quelques italiens comme ça mais surtout Portoghesi. C'est le plus proche.

Patrice Goulet : Parce qu'il a une culture très forte? parce que ça découle, ça a une influence sur son travail?

Ricardo Porro : Mais oui… c'est vrai, sans aucun doute. En plus de ça, aux États-Unis, personne…

Patrice Goulet : Si tu veux, on peut se dire que toutes les choses qui ont un intérêt ne sont pas vues…

Ricardo Porro : ça, c'est possible aussi…

Entretiens 14 / 3 Janvier 1979/ 7mn50 (bande cassée)

L'entretien porte sur le Panthéon de Rome.

Ricardo Porro : Le Panthéon à Rome…On dit que c'est l'oeuvre de l'Empereur Hadrien, surtout le Panthéon existait avant mais il l'avait refait d'une façon entièrement nouvelle. On dit qu'il était architecte lui-même ou qu'il se sentait architecte et il y a une architecture assez expressive de son idéologie, de sa vision des choses, c'est la villa qu'il s'est fait construire lui-même à Tivoli, la villa *Hadriana.* La deuxième, c'est le Panthéon. Nous parlerons aujourd'hui surtout du Panthéon. Pour moi, cet empereur, si c'est vrai ce qu'on dit que c'est un architecte de l'Antiquité, je connais deux architectes à Rome, Apollodore de Damas et lui, qui ont passé à la postérité. on dit d' Apollodore de Damas qu'il a fait le fort de Trajan et le marché de Trajan aussi et qu'il a fait le temple de Vénus à Rome. On dit aussi, il ya des livres qui le disent, qu'il a fait Baalbek, tu vois? Ce n'est pas sûr. De toute façon, c'était un grand architecte. Le deuxième, c'est Hadrien si c'est vrai que c'est lui qui a fait ce temple-là et la ville *Hadriana.* C'est vrai qu'il apportait énormément d'idées, qu'il avait une importance énorme. Pour parler de ça, nous ne parlons pas d'une Rome républicaine qui ne produit presque rien au point de vue nouveauté en architecture mais nous parlons de la Rome impériale. Le contenu immédiat de ce bâtiment, pour ainsi faire, nous commençons à parler de cette notion de l'Empire qui est essentielle pour comprendre le bâtiment. Après que l'Empire se met en place, il ya ce qu'on appelle la *Pax Romana* qui donne un essor gigantesque et une richesse à Rome et qui crée la Rome impériale que nous connaissons. La Rome impériale que nous connaissons, il faut d'abord parler de cet empire cosmique de Rome. Rome, c'est l'Empire mondial. La notion du Nord/Sud, Est/ Ouest de l'époque, c'était justement le domaine de Rome qui contrôlait toute l'Europe, il a civilisé en plus le Sud, c'est-à-dire le nord de l'Afrique, une grande partie de l'Orient, tout ça. Rome avait mis son point de vue civilisateur, ça veut dire qu'il organisait presque tout à l'image de Rome et l'Empire où il ya fait deux axes, si u veux, je suis en train de simplifier les choses, avec un coeur, un nombril qui devenait un centre du monde qui était la ville de Rome. Cette notion évidemment, où tout est organisé à partir de ce point-là, où tout est formé à partir de ce point-là, ça crée la m^me notion d'organisation de la ville de la ville romaine avec cet esprit d'ordre établi avec deux axes très importants Nord/Sud, Est/Ouest, où il y avait deux avenues, le *Cardo* et le *Decumanus* et puis tout le reste était subordonné à ça avec un ordre très rationnel. Cette notion de concevoir la ville qui était si on veut une représentation du monde, c'est-à-dire qu'elle participait de la notion de la croix, de la notion de la croix où on mettait déjà dans les plans étrusques le puits qui allait au fond de la terre mais qui donnait la vision de cette ville, la ville d'abord ronde puis carrée où ce point central était centre du monde. Cette vison, cette centralité de Rome va s'élancer partout et toutes les villes vont avoir cet espèce de sceau de la Rome et l'empreinte de Rome. Cette notion de *Cardo* et *Decumanus*, cette notion de 4 qui est le symbole de tout le créé va lancer aussi toute l'architecture. Le fort tel qu'on peut le voir participait du m^me sens de la ville en totalité, c'est-à-dire la notion de deux axes, le Nord/Sud, Est/Ouest avec un centre très marqué qui donnait la m^me sensation ou avait le même principe que la formation de la ville mais ce n'est pas seulement le fort qui avait cette formation-là mais on allait plus loin. l'architecture elle-m^me avait le même esprit de deux axes, le Nord/Sud, Est/Ouest. La basilique avait cette notion, cette notion de centralité. Cet esprit de centralité à travers les deux axes en faisant la notion de nombril, du centre, du point central où les choses s'élancent verticalement, perpendiculairement va être exprimée dans toute l'architecture romaine et donc le Panthéon. C'est aussi l'expression de la centralité de Rome mais en plus de ça cette notion de l'Empire produit un gigantisme. C'est l'Empire mondial. Ce n'est pas la ville grecque qui se gouvernait elle-même, qui fait un monde très limité, très petit. Là c'est l'Empire mondial.

(Bande cassée)

Entretien 15 / 15 Janvier 1979 / 43 mn 44

L'entretien concerne la cathédrale d'Autun. Ricardo Porro y évoque les catégories d'interprétation des *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art* de l'historien de l'art Wölfflin.

Ricardo Porro : Aujourd'hui, on va parler de la cathédrale d'Autun. C'est une grande église de la Bourgogne, construite environ en 1130. Voilà une des églises les plus fortes, les plus belles et les plus grandioses de toute cette société féodale qui se faisaient à l'époque. Quel est le contenu médiat de l'église d'Autun? On va parler de la société de l'époque qui était le féodalisme, une société extrêmement rigide où il y avait trois aspects ou trois niveaux, les seigneurs qui dominaient une certaine zone plus ou moins petite, le clergé qui avait la domination spirituelle et puis le petit peuple qui vivait très pauvrement écrasé dans une certaine mesure par les besoins de l'église. Ces trois couches sociales montrent une société extrêmement stratifiée qui était voulue par Dieu, par la société célestiale, une société qui était le reflet du royaume des Dieux. Dans la société féodale qu'on connait bien , il y avait les seigneurs qui avaient une certains quantité de terres, (inaudible) tous les campagnards devaient payer le tribut au seigneur qui était plus ou moins le propriétaire de tout ce cercle de la glaive qui n'avait pas la mobilité, qui devait rester là pour travailler et entretenir le seigneur. Le royaume, l'empire de Charlemagne ne pouvait pas (inaudible) des inventions des barbares, des hongrois et tout ça et peu à peu le royaume en tant que tel s'affaiblit même si le royaume continue comme une chose très puissante, juste avec beaucoup moins de monde et avec (inaudible) qui faisait sa loi, qui faisait sa force et qui était capable de s'opposer aux bandes (inaudible). C'était une forme sociale statique, une impossibilité de développer la personnalité de chaque individu. L'individu était contraint de servir là, il ne pouvait pas, il n'avait pas le droit de sortir de sa servitude. Il était carrément inclus dans ce monde, il ne pouvait pas s'en sortir sauf à travers la mort. C'est une société éminemment statique, sans possibilité d'évolution, dans aucune perspective d'avenir. Ce statisme social donnait justement cet immobilisme. L'individu n'avait pas la possibilité d'ascension sociale. Il était, la seule chose qu'il pouvait pour vivre mieux, c'était ou bien être dans le clergé et m^me dans le clergé il ya fait des catégories, des stratifications assez fortes. Il pouvait entrer dans le clergé où il y avait la culture dans les mains des prêtres, ou bien il pouvait devenir militaire. Il y avait seulement là une certaine possibilité de sortir de cette servitude, de ce monde qui ne pouvait pas bouger. Évidemment, si on connait une des caractéristiques de cette société, je dirais que c'est le statisme social. C'est le statisme qui n'admet pas le changement. Sinon, revenons en ce moment dans l'architecture pour voir comment ce contexte s'exprime dans l'architecture. je prends en ce moment des exemples du passé et je viens à l'architecture byzantine, à l'église de San Vitale à Ravenne. Qu'est-ce que c'est, l'église de San Vitale à Ravenne? C'est une église qui à travers des mosaïques, à travers des arcades, donne une sensation d'un rythme de la porte de l'église jusqu'à l'autel. Il y a dans l'église byzantine, dans la solution basilicale une notion de mouvement très violent. À Hagia Sophia, par contre, qui est la solution centralisée, que ça soit *Hagia Sophia* ou que ça soit n'importe laquelle des églises byzantines, Saint Serge et Bacchus, il y a la sensation contraire. Pardon, j'ai dit San Apollinaire? Saint Appolinaire ou San Vitale?

Patrice Goulet : *San Vitale*…

Ricardo Porro : Non. C'est Saint Apollinaire, excuse-moi… je me suis trompé, bon… Hagia Sophia, San Vitale et tout ça, c'est justement un mouvement explosif qui va partir d'un point et qui pousse toute l'architecture comme si ça serait des toiles, des tissus… l'espace donne la sensation d'une explosion comme si l'espace partait d'un centre et poussait vers l'extérieur. Quel est le changement qui va avoir lieu en ce moment dans ces églises romanes? Je prends des exemples d'églises romanes. Il est où le livre de ?…Ah, Il est là. Des exemples de villes romanes comme c'est l'exemple de *San't Ambrogio* à *Milano*. Quelle est la sensation d'espace que tu as à *San't Ambrogio* à *Milano ?* Contrairement à la sensation d'espace qu'on pouvait avoir dans l'architecture byzantine où cet espace bougeait, où cet espace explosait, comme on veut, l'espace ici a une caractéristique tout à fait autre. On a la sensation qu'il y a eu des interruptions de cet espace, des interruptions dans lesquelles on a coupé absolument cette notion de mouvement et en plus on a fait une division de l'espace comme dans une série de champs individuels qui sont en train de s'ajouter les uns aux autres. Nous prenons que ce soient les plans ou les coupes et on se rend compte qu'il y a des carrés, carrément des carrés qui sont très bien délimités au point de vue de la (inaudible) qui s'ajoutent les uns aux autres. Qu'est-ce qui est en train de se faire là dedans? par exemple, je prends une deuxième église, *San Michele* de *Pavia*. Regardons le plan. Tu as ici un champ d'espaces, un deuxième champ d'espaces ajoutés. Regarde en coupe ce que ça donne, comment ce champ d'espace, dans un espace mesurable, fini, limité ce qui n'est pas le cas de l'architecture byzantine qui est un espace illimité dans les catégories wölfflniennes[748], n'est-ce pas? Cet espace-là donne la sensation de s'additionner en interrompant absolument toute notion de mouvement. C'est un esoace statique, des champs d'espaces qui s'additionnent. Si je

[748] Heinrich Wölfflin (1915), *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art,* Paris, Plon, 1952.

viens déjà à l'église d'Autun, je cherche l'exemple ici. Dans l'église d'Autan, nous avons d'une façon autre, ce n'est pas l'architecture romane italienne, nous avons des champs d'espaces de la même façon, qui sont en train de s'ajouter. C'est un champ d'espaces, beaucoup plus élevé certainement que l'église de *San't Ambrogio* mais la voûte qui est dans la plafond, par la continuité de la structure, elle commence carrément à trouver des arrêts et des segmentations de façon à donner ce statisme spatial, d'interrompre n'importe quel mouvement entre la porte et l'autel, c'est-à-dire qu'il y a des coupures, des arrêtes nets dans l'espace qui sont en train de signifier ce statisme qui est une des caractéristiques de l'époque. Deuxième chose à notre dans le point du contenu immédiat, c'est la sensation d'angoisse de l'époque et justement l'impossibilité de sortir de leur état, qui entretenait les gens pauvres dans une ignorance et une grande pauvreté. Il se sentaient écrasés par la seigneurie qui les écrasait carrément. Ils avaient la sensation d'une division, d'une non proximité entre eux et la jouissance de ce monde, c'est-à-dire que le monde faisait souffrir, il y avait un espoir, c'était la transcendance. C'était la mort. C'était l'après-mort, c'est-à-dire que c'est un monde dont la seule attente, c'est l'attente de la mort. Il faut passer par un jugement très sévère pour être capable d'une révolte, capable de rompre l'ordre établi. Dans ce monde-là évidemment, toute la philosophie, toute la pensée de l'époque c'est en référence à la matière. La matière, par exemple le corps, est honteux. La transformation de ce corps va subir des transformations énormes, figuratives de l'époque, il va être modifié, va changer carrément d'aspect. on va avoir un art expressionniste qui va simplement souligner, pas le côté charnel du corps mais le côté spirituel strictement de l'homme. L'homme n'est pas esprit et corps, il est seulement esprit et le corps c'est la honte.

Patrice Goulet : À quoi tu penses comme expression expressionniste?

Ricardo Porro : À tout l'art roman, si, si, il ya une exagération de la forme, tu vois… Il ya une distorsion de la forme…

Patrice Goulet : Oui… pour exprimer des sentiments…

Ricardo Porro : Pour exprimer des sentiments… tu vois? alors le monde qui est bon, pas le monde où on vit, c'est un autre monde. Tout cet aspect de négation du corps, de négation de la matière, de venir pour souffrir au monde va se montrer en architecture par un brutalisme. L'architecture romane est immergent brutaliste. On a la sensation d'une matière qui n'est pas traités pour plaire aux sens. Ce n'est pas la chose qu'on touche, qu'on caresse, c'est une matière brute, dure, désagréable, méchante, qui limite l'espace brutalement, sèchement avec une force incroyable. c'est-à-dire que tout ça va donner d'une part une sensation de la pierre de la façon la plus brutale qui est une limite de l'espace et d'autre part la pierre qui montre une sécheresse qui montre l'ascétisme de cette société qui n'est pas le goût, le plaisir ou la réconciliation entre l'homme et le monde qui ne sont pas réconciliés. S'il y a un ornement en architecture, c'est justement un rappel de la punition du péché, c'est-à-dire que tout va donner une sensation de mort et de lutte qui est une conséquence de ce monde extérieur où on vit. À l'époque, justement parce qu'on est en train de parler de ça, il ya un véritable manichéisme. Le monde va être considéré comme une lutte entre Dieu et Satan, même s'il y a le triomphe de Dieu sur Satan mais c'est une lutte constante qui a une présence gigantesque et le mal pourtant a une présence énorme dans toutes ces églises. Je prends l'exemple de Vézelay, tous les chapiteaux de Vézelay sont des chapiteaux qui rappellent la lutte, qui rappellent la mort, très souvent les chapiteaux que nous avons à Aucun sont des chapiteaux de punitions, ce sont des chapiteaux d'enfer, ce sont des chapiteaux de désobéissance et de possession par (inaudible) et qui sont en train de donner, de signaler ou de souligner je dirais cette présence du mal dans le monde. L'espace donc est très sec et très brut. L'église est une négation de la clarté. L'église est sombre. Dans cette église sombre, ces éléments du mal, de ce *terribilisme* se montrent par les murs qui ne sont pas des choses agréables quand on est dedans. C'est une église qui doit donner au fidèle cette sensation apocalyptique, cette sensation de fin du monde, cette sensation de punition, de menace sur lui. Justement, un des aspects les plus importants qui se présentent dans cette église, c'est la notion de l'Apocalypse. La notion de l'Apocalypse va se montrer plus ou moins partout. Le premier point où je dirais que cette notion d'Apocalypse est là, c'est dans la porte d'entrée, dans le portail. Les arts plastiques sont concentrés seulement dans quelques points, par exemple dans le tympan d'Autun, la notion du Christ qui se tord, distortionné, des mains très longues, excessivement longues, présentée à l'intérieur de la mandorle comme la notion du Christ cosmique. D'un côté, il y a le jugement dernier, je veux dire, d'un côté et de l'autre, il y a des gens qu'on est en train de juger et la notion de l'enfer à côté, la notion du ciel à l'autre et c'est toujours une vision… La porte devient la vision de l'apocalypse, de ce dernier jugement. Il y a évidemment la présence de la mort, il y a même la présence de Saint Lazare qui est dans la colonne centrale, il y a (inaudible) qui est un ressuscité, c'est-à-dire que la porte-m^me c'est la présence de la mort, le tympan. Il faut pour pénétrer à l'intérieur de l'église passer par la mort, passer par la mort et rappeler cette fin de monde, l'Apocalypse donc l'église dans ce domaine-là va rappeler à l'homme constamment la présence de sa mort. Il est livré à la terreur puisqu'il est pêcheur et il reçoit devant lui l'horreur de ce qui peut lui arriver, le horreurs de l'enfer si il meurt.

Évidemment, quand on rentre à l'intérieur de l'église, le chapiteau dans l'architecture ancienne qui était quelque chose de végétal, qui était les feuilles d'acanthe, ce chapiteau commence à changer dans le monde interne du chapiteau et on voit à l'intérieur de l'enfer, le problème de l'âme pour se sortir du péché, de la punition infernale ou bien de la vie du Christ, tout ça s'entremêle et c'est un monde de terreur et de souffrance qui va être rappelé à l'intérieur de l'église. C'est un monde où le mysticisme est essentiel. Il y a un irrationalisme religieux qui domine et cet irrationalisme justement, c'est cette vision infernale plus ou moins qui est là et c'est la vision augustinienne d'un dieu qui offre la grâce pour se sauver à qui il veut et une des choses à faire c'est de demander à n'importe quel prix, n'est-ce pas? Ce n'est pas encore une vision rassurante, c'est une vision irrationnelle non rassurante du tout. À l'époque, il y a des courants qui vont des courants scolastiques, qui sont en train de former déjà le monde gothique qui viendra après mais il y a pour ce petit peuple un courant beaucoup plus terrible que ces docteurs, ces philosophes qui déjà commençaient à ébaucher toute la pensée scolastique. Donc, la notion du mystère est une chose essentielle, à se faire montrer présente dans l'église et l'église est une expression à tous points de vue de ces mystères. Très souvent, du fait de ces mystères par le monde inconnu et inquiétant, l'homme se sent écrasé à cause de ces constantes représentations des forces du mal et du sens de la punition. Cela veut dire que l'architecture que nous sommes en train de voir, c'est une architecture de la colère de Dieu, le Christ a l'aspect d'un justicier, ce n'est pas le Christ gentil, ce n'est pas le Christ doux, c'est le Christ juge qui vient juger les morts et qui vient en envoyer quelques-uns en enfer, quelques-uns au ciel, ça veut dire que c'est une architecture de menace, de menace de la punition. Remarquons l'aspect et le visage de ce christ, à quel point les yeux deviennent hors des orbites, deviennent gigantesques, à quel point les mains sont énormes. C'est un être presque fantasmagorique qui se présente devant eux, tout ça accompagné de cette architecture qui n'est pas accueillante, qui n'est pas, qui est très dure. Je te fais voir par exemple le chapiteau de l'église, regarde la chute des anges, l'horreur qui est représentée dans le chapiteau, non? Tu peux continuer, il y en a d'autres plus doux comme l'arrivée de l'ange vers le Roi mage mais si on regarde l'arrivée de l'ange qui est en train d'annoncer au Roi mage, les yeux, la façon de représenter les yeux, c'est un *terribilisme* extraordinaire, n'est-ce pas?. Il y a un art, il ya un autre chapiteau que j'aime spécialement, qui est le chef d'oeuvre où Ève devient presque comme un serpent, on ne le voit pas ici mais on le voit dans l'autre livre, il y a un autre livre de chapiteaux…Bon. Ah, aussi, il ya une chose très dure, il y a dans ce renoncement de la matière, il y a une espèce de renoncement aussi à la femme. Comme Duby dit dans son livre[749], dans l'iconologie , on ne représente que les garçons et la femme très souvent est représentée comme une productrice de péchés, c'est le cas d'Ève. Ève devient très importante dans le sens de la concupiscence, de la notion du péché et si elle est représentée nue, c'est pour montrer l'horreur de la nudité, l'horreur du corps, pas parce qu'on représente Ève, une femme en plénitude, une femme en toute beauté, mais c'est pour la représenter comme une image du péché. Bon, ça c'est le monde qu'on voit. Tout de suite, j'aimerais passer à un autre aspect du contenu. Deuxième aspect du contenu, ce serait le symbole. Le premier aspect que je vois de symbole, c'est quelque chose d'assez passionnant dans le hall d'entrée de l'église. Dans le hall d'entrée de l'église, si nous regardons bien, c'est un arc de triomphe. C'est un arc de triomphe avec justement une (inaudible) de ces vieux arcs de triomphe romains. Un arc de triomphe, c'est toujours la porte par laquelle il faut passer et où le vainqueur de la guerre qui vient posséder les destructions et les violences se décharge de toutes ses forces à cause du triomphe. Évidemment, cet arc de triomphe qui est à l'entrée, par où est-ce qu'on se décharge? On se décharge par l'Apocalypse, par le passage à travers l'Apocalypse. Franchir une porte, c'est changer de niveau. La porte, le symbolisme de la porte, c'est un lieu de passage entre deux mondes. Évidemment, tout ça, c'est donné par la notion de la mort qui est dans le tympan qui est quelque chose de très fort. Le passage du monde entre le connu et l'inconnu est donné dans l'église d'Autun par cette terreur de l'inconnu. Il y a aussi le passage entre lumière et ténèbres. C'est aussi une invitation au voyage vers l'au-delà, l'ascension des domaines profane au domaine sacré. Je suis en train de parler du symbolisme de la porte parce que tout ce symbolisme est signalé avec une clarté extraordinaire dans cette notion d'Arc de triomphe du tympan qui est soulignée là. Même dans cette notion d'ascension d'un monde à l'autre à l'intérieur de ce portique, il faut monter des marches. Il y a des marches qui ont une action vers le jugement dernier et le passage du sacré qui est à l'intérieur. La porte évidemment dans l'architecture romane devient aussi ce que nous avons dans cette église, l'image du jugement dernier et le triomphe de la mort. Bon, ça c'est la première chose et je te lis l'inscription qu'il y a sur la porte. La porte, le tympan, il faut dire qu'elle a été faite par l'un des plus grands sculpteurs du moment. L'inscription est la suivante : « Seul, je dispose de tout et couronne le mérite. L'appel que j'inflige retient ce qui entraine le vice. C'est ainsi que ressuscitera quiconque qui sera victime du péché. Pour lui, il ira sans fin du jour » et c'est signé Gislebert après ceci. Puis, il dit que « semblable terreur terrifie ce qui détient (inaudible) car l'horreur de ces images annonce ce qui les attend ». Je veux dire que voilà, tout ce dont on est en train de parler, du contenu immédiat de l'église est même donné dans cette inscription dans la porte de l'église, n'est-ce pas? La porte est aussi un accès à la révélation qui est ce qu'on va trouver à l'intérieur de l'église. Il disait : « Je suis la porte, si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé ». La porte est l'imminence de l'accès à une réalité supérieure.

[749] Il s'agit de l'ouvrage de Georges Duby, *Le temps des cathédrales, L'art et la société*, 980-1420, Éditions Gallimard, Paris, 1976.

Évidemment, tout ça est signalé par un certain triomphe, par l'arc de triomphe, trois arcs, et la façon comme ils sont placés, c'est presque comme les arcs de triomphe de l'ancienne Rome plus l'ascension, plus le jugement dernier, pour entrer vers le sacré qui est dedans., ce qui va tout à fait dans le même état d'esprit que le contenu médiat qu'on était en train de voir. Je passe en ce moment vers l'intérieur de l'église. Voilà que nous avons le symbolisme de la croix à l'intérieur de l'église. Nous regardons le plan, nous voyons le sens de l'espace, les deux axes en forme de croix qui se touchent dans le croisement des deux nefs de l'église, non? Juste où le sacré va commencer. Le sens de l'espace, c'est une référence à l'homme, Dieu qui est mort crucifié dans la croix. C'est une référence au corps de cet homme-Dieu avec les bras étendus, la tête, les deux bras, et c'est aussi une référence à sa crucifixion. Mais en plus de ça, le sens de l'espace, l'église doit comme tout temple être une image du monde créé. Les deux axes qui se croisent en un point, c'est une façon de symboliser le centre du monde et à travers ces deux axes qui s'entrecroisent, dans le point où se trouvent la nef, il y a naturellement un troisième axe vertical qui se trouve beaucoup plus haut, qui est très différent et qui donne la sensation d'ascension mais en principe ces deux axes sont d'abord une expression de l'espace du monde créé, ce point central où il y a le croisement. Évidemment nous voyons un carré au sol. Le carré au sol est en train de signaler avec plus de forces cette notion de 4 qui est une (inaudible) de la terre créée mais tout de suite, quand on arrive à ce point, on se rend compte qu'en montant, le 4 devient le 8 et qui devient un octogone. L'octogone est une image de la transition. Tout de suite, il y a la coupole qui devient une image du ciel, ça veut dire que dans le point central de l'église, le point où les deux axes de la croix se croisent, se coupent, il y a une image de la totalité du créé. En plus de ça, il y a une détail dont je ne me rappelle pas si il existe à Autun et dont je devrais voir encore des images, c'est à l'intérieur de cette voûte comme c'est très souvent dans l'architecture romane, il y a un petit trou qui prend souvent le symbolisme de la porte qui est la porte étroite, qui est le passage du monde du créé au monde supérieur, c'est-à-dire que dans ce point on concentre tout ce symbolisme.

Patrice Goulet : ça existe pas dans le roman… ça existe…

Ricardo Porro : ça existe partout, je vais te montrer… je vais essayer de te trouver un autre livre ici et je vais bien te faire voir ça… parce que ça vaut la peine, tu vas le voir… voilà, cette espèce de notion de porte étroite, je ne peux pas l'affirmer…

Patrice Goulet : C'est pas forcément un trou je veux dire…

Ricardo Porro : ça peut être un cercle… souvent c'est un trou dans l'architecture romane avec un vide, l'ombre derrière qui donne une sensation de mystère très profonde et qui donne cette sensation de porte étroite, de passage à l'autre monde. Nous voyons que cela va créer ce croisement comme un sas qui devient de nouveau un espèce d'arc de triomphe pour arriver au point le plus haut qui est déjà le point du sacré mais je reviens de nouveau au symbolisme. Avant d'arriver au croisement qui est cet espèce de sas, je prends le plan de l'église d'Autun et je regarde qu'il y a sept champs d'espace, le nombre sept, ça peut être les sept degrés aussi, les sept degrés de la perfection. Les sept sphères ou degrés célestes, les sept hiérarchies angéliques. C'est aussi à cause des sept jours de la semaine, c'est le cycle accompli, un renouvellement positif : « Dieu a créé le monde en six jours, il s'est reposé le septième » et les cycles complets, les cycles accomplis. Il y a six directions à l'espace. Il y a deux axes qui se croisent et un axe qui va d'en haut en bas, ça fait six directions à l'espace et il y a un point central où ils se croisent, donc les six directions plus le point central donne la totalité de l'espace (inaudible). Il y a aussi que le quatre c'est le numéro de la terre et le trois c'est le numéro du ciel donc ça forme le sept, la totalité, la totalité de l'univers en mouvement. Clément d'Alexandrie disait : « De Dieu émane les six étendues » et les six phases du (inaudible), c'est là le secret du nombre sept, c'est-à-dire l'émanation de Dieu et l 'émanation de l'espace et l'émanation du temps et c'est le sept. Voilà à quel point cette vision symbolique est importante dans l'église d'Autun. Je reviens de nouveau au plan, tu as trois niches, comme les vieilles églises paléochrétiennes ou même des vieilles églises, des vieux temples romains, trois niches avec aussi tout le symbolisme du trois. Le trois, c'est une image du ciel. C'est aussi l'ordre intellectuel et spirituel d'un Dieu dans le cosmos ou dans l'homme.

Entretien 16 / 15/01/1979/ 43mn 45 (suite)

Ricardo Porro : Donc trois le nombre du ciel et deux le nombre de la terre…

Patrice Goulet : T'as dit que c'était le quatre le nombre de la terre… T'as dit quatre la terre plus trois le ciel…

Ricardo Porro : Mais le symbolisme du deux aussi c'est quelque chose qui m'intéresse c'est la dualité c'est le couple. Voilà que nous avons cinq fenêtres à l'extrême. Le cinq est le numéro de l'homme mais quand même il y a le symbolisme dans le cinq qui est là mais tu as aussi des autres fenêtres qui ont un rôle symbolique, ce sont les trois fenêtres qui sont dans chaque champ de l'espace. Trois fenêtres et une, le symbolisme de la trinité ne peut pas être plus évident. Tu vois? Trois et une, et une très grande ici… la trinité, c'est-à-dire que tous ces éléments sont un jeu d'une façon extrêmement importante dans l'église d'Autun, non? Dans le point où se trouve le croisement, je cherche encore un livre… Dans le croisement des deux axes, nous avons une tour qui est plus ou moins une pyramide. C'est à dire que le point où les deux nefs se croisent, il y a (inaudible) en plus qu'à l'intérieur il y a cet axe qui monte qui implique l'ascension, il y a la terre et le ciel et tout ça, il y a la notion de la pyramide qui prend une allure d'une force extraordinaire et qui se montre à tout prix. La pyramide, c'est d'abord une notion du centre du monde. Non? C'est une image de la montagne qui est la jonction terre/ciel, c'est le point où la terre est plus proche du ciel, se situe toujours au centre du monde donc ça devient une image du monde et le temple très souvent est assimilé à ces montagnes du monde, ces montagnes centre du monde, c'est-à-dire que ce symbolisme de la pyramide qui est là est un symbolisme essentiel. Je passe aussi à un autre détail parce que le cinq est un numéro assez important dans l'église. Je constate qu'il y a cinq stries dans les colonnes. Voilà, ça, c'est l'aspect symboles de cette église. Je passe à un autre aspect du contenu, l'aspect de la tradition. Le paupérisme, le neuvième siècle est un monde sauvage, c'est un monde où il n'y a que les ruines de l'empire romain. Si on compare ce qu'il s'est passé dans cette partie du monde, on a en France avec la pauvreté, la débâcle, les ruines qui ne servaient plus à rien et on compare avec ce qu'il s'est passé à la même époque à Byzance qui était le luxe, qui était la folie, où ce qui se passait à Cordoue qui étaient des grands centres intellectuels brillants et d'une richesse extraordinaire, on se rend compte que dans cette partie du monde, un des problèmes essentiels c'était la pauvreté la plus absolue. À l'époque, déjà, des famines effroyables se succédaient les unes après les autres. Très souvent les français à cause des mauvaises techniques agricoles en grains de blé pouvaient obtenir trois grains de blé et en plus il y avait les bandes qui envahissaient. La pauvreté, les épidémies, la mort étaient une constante. Les incursions des barbares se succédaient. Les hongrois venaient, les normands encore sauvages envahissaient, occupaient des morceaux de terrain et tout ça peu à peu va être dans le onzième siècle va faire que les normands vont être apprivoisé, les sarrasins, les pirates sarrasins ont plus d'instruction, les hongrois sont conquis au christianisme donc il ya une espèce de détente, il y a moins de pauvreté. M^me si la pauvreté continue, c'est moins misérable mais il existe, parce qu'on a inventé à cette époque-là de meilleures techniques agricoles. Il existe quand m^me encore du paupérisme qui était une chose qui était latente depuis très longtemps. Le temple, l'église en elle-m^me, elle montre une spéciale sécheresse. Non? Rien…s'il y a des grandes sculptures et tout ça, c'est carrément pour signaler l'horreur, la terreur, mais ce n'est pas une notion de sécheresse, c'est une tradition c'est l'année 1100 et cette tradition de pauvreté de la France va avoir encore une résonance dans l'espace interne de l'architecture. Il ya a même dans l'Abbaye cistercienne de Fontenay un cistercien qui a interdit toute représentation et qui demande aux architectes la plus grande pauvreté même si c'est une église gigantesque, très grande et c'est une église d'une forme, d'une sécheresse extraordinaire qu'on montre. On voit cet esprit quand même dans l'église d'Autun où le luxe est tout à fait écarté. Écartée de la tradition de ce moment, c'est l'ancienne tradition de Rome qui est très présente à Autun. Autun c'était *Augustodunum.* C'était une ancienne reine de grande importance et tout ce qui était de Rome ne disparait pas dans la période romane mais au contraire le modèle de Rome continue à être extrêmement vivant, toute l'organisation romaine, l'organisation de la terreur, tout ça, c'est quelque chose d'un prestige historique qui est très fort et à *Augustodunum,* ça veut dire à Autun cette vision continue à s'imposer. Les restes d'architecture romaine, des portes de ville, à l'époque sûrement il y avait beaucoup plus de choses qui ont disparu peu à peu et cette vision se maintenait avec une force extraordinaire et on voit, quand on commence à voir les aspects intérieurs de l'architecture, il y a l'emploi des pilastres et les arcs deviennent plus pointus, ce n'est pas l'arc romain, qui sont des rappels à l'ancienne architecture romaine, tout très stylisée, parfois avec des chapiteaux qui sont romains, parfois avec des chapiteaux qui sont changés avec ce qu'on avait dit de cette vison infernale, cette vision de terribilisme mais quand m^me le chapiteau est là et la colonne est en train de suivre une tradition formelle romaine. La notion naturellement de l'arc de triomphe dans l'église est une persistance de Rome que sont les arcs de triomphe, une chose typiquement romaine qu'ils sont en train de suivre et tout ce symbolisme de la porte, c'est un symbolisme qui est très ancien. Un autre aspect de signification, je dirais que c'est la persuasion. Là il y a quelque chose d'évident, il y a la notion de passer une idée à celui qui rendre dans l'élise, le convaincre d'une idée, le convaincre du triomphe de la mort, le convaincre du jugement dernier et de l'idée de la punition, de l'idée du terribilisme qui est la chose essentielle de l'église, n'est-ce

pas? c'est-à-dire que la persuasion (inaudible) d'une façon claire . La notion de l'arc de triomphe invite au passage, c'est-à-dire que c'est une invitation à passer. La tension qui sa crée par la porte de l'entrée principale, par l'arc de triomphe à travers le tympan, à monter les quelques marches qui sont essentielles dans l'entrée de l'église, tout cela est en train de jouer à cet aspect, à la persuasion. Le dernier aspect, le contenu immédiat est évident. La clarté expressive des différents usages de l'église que cela soit le point central, par la coupole, non, par la pyramide, en haut, cette pyramide très pointue de Autun qui montre la croisée de deux nefs principales. La vision des nefs principales qui se montrent dans la façade de l'église, dans l'extérieur de l'église, deux nefs latérales, plus basse c'est la nef principale, plus haute…En même temps, la clarté expressive de la fonction temple en plus déjà déjà des fonctions internes qui se montrent et qui s 'expriment vraiment à l'extérieur mais aussi la fonction temple. Tout est fait pour montrer le temple en tant que tel. Tous les détails d'architecture ne font que signaler cette fonction temple. C'est-à-dire que dans ce domaine-là aussi, le contenu immédiat est exprimé de façon bien claire dans cette église. Si tu veux, on peut voir des diapositives…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Qu'est-ce que tu en penses?

Patrice Goulet : Non, c'est bien…
(Interruption)

Ricardo Porro : Je vais te montrer un autre livre. Mon vieux, regarde à quel point ces piliers font une montée jusqu'en haut, ça continue là…

Patrice Goulet : Oui c'est ce que je veux dire…

Ricardo Porro : La nef elle est interrompue carrément.

Patrice Goulet : Oui, c'est ce que je veux dire, là ce qui est très particulier, c'est que ce rythme colonnes-arcs définit vraiment …

Ricardo Porro : Une continuité…

Patrice Goulet : C'est ça qui change par rapport à la basilique italienne par exemple où les murs et les plafonds sont très lisses quoi…

Ricardo Porro : Attends, je vais chercher, j'aimerais bien te montrer une basilique italienne …

Patrice Goulet : La comparaison entre les deux, t'auras quelque chose de beaucoup plus évident …on l'entend assez rarement que l'espace de …

Ricardo Porro : Regarde….

Patrice Goulet : C'est tout de même interrompu nettement, aussi, pareil… encore plus…

Ricardo Porro : Nettement interrompu! encore plus…

Patrice Goulet : Non, non, moi je pensais moi romaine, romaine…

Ricardo Porro : ah y a pas d'interruption…

Patrice Goulet : Ah c'est tout de même scandé par les charpentes, par les colonnes…

Ricardo Porro : Attends, on va chercher une basilique ancienne…

Patrice Goulet : Parce que c'est la comparaison des deux qui est plus frappante.

Ricardo Porro : J'essaie de trouver une basilique ancienne… oui, voilà. Une basilique ancienne, tu n'as pas cette notion de division.

Patrice Goulet : Non au contraire là…

Ricardo Porro : Au contraire, c'est un espace carrément unifié au centre. C'est centralisé, carrément centralisé…

Patrice Goulet : Celle de Trajan…

Ricardo Porro : La Basilique de Constantin aussi.

Patrice Goulet : C'est important, un plan normalement c'est toujours pareil, on a trois…

Ricardo Porro : Oui, c'est possible mais ce n'est pas le besoin absolu de faire ça, je cherche une autre basilique… tu vois, la centralisation de l'espace et la continuité de l'espace à Rome est un fait … ah les premiers chrétiens, si. Non, les premiers chrétiens, il n'y a pas d'arrêt non plus, non. Regarder, il y a un simple arrêt tout petit, il ya une simple interruption du rythme ici où tu passes vers le sacré mais au fond, l'espace tu le sens comme unité, sans interruption. Regarde ici, regarde là.

Patrice Goulet : Oui tu as une continuité mais elle est pas…. c'est ce rythme qui ne fait pas des cadres quoi…

Ricardo Porro : regarde ici…

Patrice Goulet : Oui, c'est ça, c'est les murs au dessus , bon y a un effet avec les colonnes qui donne un effet d'avancement, de continu…

Ricardo Porro : de continuité, d'avancement

Patrice Goulet : Mais il est contredit par le …

Ricardo Porro : Mais si tu vas un peu plus loin…

Patrice Goulet : C'est à ça que je pensais tin vois, qu'il y a tout de même un rythme, qu'il ya des poutres, quand on est dedans on sent tout de même des successions…

Ricardo Porro : Oui mais c'est une succession qui crée un rythme… ce n'est pas une coupure, pas un arrêt, ça peut créer des rythmes, je ne nie pas, mais pas l'arrêt dans la façon comme nous le…

Patrice Goulet : Et qu'est ce qui explique le fait qu'il soit passer en voûte de pierre, pourquoi ne pas avoir continuer à faire des choses..Est-ce que c'est pour des raisons fonctionnelles? Est-ce qu'il y a une raison, est-ce que c'est la cohésion des mêmes matières…

Ricardo Porro : Il y a de la pierre à Rome, hein…

Patrice Goulet : Dans les basiliques, oui…

Ricardo Porro : Ben si, il y a parfois des temples qui ont des voûtes de pierre à l'intérieur … Je crois que là ce n'est pas le cas…

Patrice Goulet : Parce que tout de même là c'est parce qu'ils veulent exprimer pas mal de choses…

Ricardo Porro : Il y a les deux choses…

Patrice Goulet : oui mais là dans ce cas-là est-ce que ce serait tout de même une raison…

Ricardo Porro : Moi je peux pas te dire…

Patrice Goulet : c'est vrai que ça donne qu'un matériau, qu'un matériau, y a plus de peinture, y a plus de…

Ricardo Porro : ça dépend parce que très souvent il y avait des représentations picturales, par exemple comment elle s'appelle l'église dont tu as parlé … Saint Sernin.

Patrice Goulet : Celle où s'est exprimé le plus clairement cette rupture des espaces, elle est assez particulière, c'est Tournus.

Ricardo Porro : Tournus mais les voûtes sont dans l'autre sens…

Patrice Goulet : sont justement dans l'autre sens…

Ricardo Porro : J'aurais pu prendre Tournus mais je pensais que justement tout ce côté de l'arc de triomphe à Autun donnait une plus grande richesse que n'avait pas Tournus et puis toute la sculpture de Gislebert d'Autun, je ne me rappelle pas d'avoir vu beaucoup de sculptures à Tournus mais la division est plus nette. Les champs s'additionnent. Elle est encore plus nette à Tournus qu'à Autun.

Patrice Goulet : Non mais l'autre chose aussi qui est tout de même un peu curieuse c'est que dire que les églises romanes sont pauvres est à l'opposé de ce que pense tout le monde en fait. Tout le monde panse qu'au contraire elles ont une richesse de formes, de variétés de formes…de….

Ricardo Porro : Ah ça oui….

Patrice Goulet : De sculptures, de…

Ricardo Porro : Mais regarde la sécheresse interne, vas voir Tournus…vas voir la brutalité des matériaux en tant que matière, tu vois…ils travaillaient très brutalement…

Patrice Goulet : Mais Tournus c'est tout de même de la brique rose, c'est assez doux, peut-être…

Ricardo Porro : C'est de la brique rose mais je ne dirais pas que c'est assez doux. C'est très sec, c'est très sec…

Patrice Goulet : Mais c'est vrai, on pense plutôt au gothique, que c'est moins riche que le...très souvent je veux dire…

Ricardo Porro : Non le gothique est beaucoup plus riche… Il ya beaucoup plus…

Patrice Goulet : Il faut le préciser je crois….

Ricardo Porro : Non mais le gothique, il ya déjà toute une pensée aristotélicienne, un mélange de corps et âme…

Patrice Goulet : Je veux dire par exemple, regarde, des églises gothiques finalement, elles sont faites sur un type bien précis qui se renouvelle tout de m^me enfin….entre petites églises gothiques et grosses églises gothiques les modèles sont très souvent semblables alors que l'église romane, quand on voit la diversité d'expressions qu'il y a, c'est incroyable, je veux dire, il y a une diversité beaucoup plus grande, alors….

Ricardo Porro : Mmmm….

Patrice Goulet : Si, parce qu'osa l'impression que c'est plus riche, le clocher est à droite, le clocher est pas symétrique, il est pas toujours au centre, souvent l'église est dissymétrique. Le gothique est toujours symétrique par exemple… donc il ya une espèce de mobilité, je veux dire, plus…

Ricardo Porro : Mobilité, je veux dire qu'il y a des variétés…

Patrice Goulet : Il y a une très grande variété d'églises… comment on peut expliquer ça? cette… les églises romanes sont très proches dans l'architecture …

Ricardo Porro : Si tu vas dans l'architecture gothique, tu as un gothique français, je te dis le gothique français, tu as une espèce d'unité m^me si tu as une diversité très grande dans les différentes cathédrales…

Patrice Goulet : Oui, t'as tout de même une façade tout de même avec les deux tours…

Ricardo Porro : Ah ça oui…. tu l'as aussi dans l'architecture romane…

Patrice Goulet : Pfffff….

Ricardo Porro : Si, si, si….pas mal…

Patrice Goulet : Bon. t'as des rappels mais tout de même y a toujours la position de la tour, t'as des clochers, elle est pas du tout constante…

Ricardo Porro : Mais par exemple tu as le gothique en Espagne qui est un gothique tout à fait autre , le gothique anglais qui est fou…

Patrice Goulet : Non mais je suis d'accord qu'il y a des différences entre les pays mais là dans le cas présent de la France qui a donc la m^me structure, ça veut dire que ….

Ricardo Porro : Je vais te dire une chose, cette fixité, dans un endroit qui ne permettait pas la mobilité, fait aussi une diversité expressive…

Patrice Goulet : Oui, dans le gothique, il y a le modèle…

Ricardo Porro : Dans le gothique, il y a (inaudible), il ya les voyages organisés à droite et à gauche et les gens qui commencent à aller d'un pays à l'autre, d'une ville à l'autre, il y a beaucoup plus de contacts tu vois qu'il n'y avait dan l'architecture romane où la chose était beaucoup plus fermée.

Patrice Goulet : Mmmm…cette idée de richesse, il faudrait bien la spécifier parce que c'est vrai que…

Ricardo Porro : Le manque de sûreté, voyager à l'époque romane, c'était énorme… Plus tu sortais de ton… plus tu risquais les horreurs les plus atroces dans la seigneurie d'à côté…

Patrice Goulet : Ces églises, elles étaient construites comment ? je veux dire dans ce voyage, elles étaient tout de même, dans le roman? On a l'impression que le modèle ne passe pas directement par des gens qui ont vu…

Ricardo Porro : Je crois que ça ne passe pas…par contre, il y a des similitude dans l'architecture que tu vois, par exemple en Bourgogne, régionalement…

Patrice Goulet : Oui, c'est ça, y a des types d' églises …

Ricardo Porro : Il y a des types d'églises, au fur et à mesure que ça s'éloigne plus, le type change plus comme c'est le cas de *Tournus* mais par exemple entre l'Abbaye de Fontenay et de *Tournus*, il y a des points de contact comme si tu vas à l'église de Saint Front de Périgueux et tu vois l'église d'Angoulême et tu vois l'Abbaye la plus lointaine de Fontevraud qui ne sont pas les mêmes… Voilà un endroit où tu as cette division de l'espace de la façon la plus brutale…Tu te rappelles en ce moment de ? ça vaut la peine que tu la vois… ici, si tu veux , c'est plus proche du gothique…

Patrice Goulet : Oui, c'est déjà…

Ricardo Porro : Surtout par la montée, surtout par la verticalité… C'est plus proche du gothique mais je voudrais que tu vois ce qu'il ya ici. Conques, tu vois, c'est le même esprit tu vois, la même notion… Tu vois la même chose ici avec la notion de la pyramide… Regarde la division de l'espace ici comme elle est curieuse… Saint Nicolas de (inaudible) , le Mont Saint Michel tu vois, la même chose, regarde la division de l'espace…

Patrice Goulet : Oui, c'est ça, tout de même à Florence on a tout de même ….la division est moins nette là, enfin si, par les arcs, par les deux arcs…

Ricardo Porro : Voilà. Regarde ça, je crois que l'exemple le plus pur, cet espèce de champs d'espaces qui s'additionnent c'est Angoulême. Tout dynamisme est arrêté.

Patrice Goulet : Oui mais là c'est beaucoup plus proche de…enfin il y a une réminiscence de la basilique byzantine, non?

Ricardo Porro : Mmmm, si, c'est pas Angoulême, c'est Périgueux mais c'est une réminiscence mais…oui, c'est marqué…mais en enlevant certains aspects, ça fait que tu le sens même dans le plan. Tu vois, regarde les coupes de ça.

Patrice Goulet : Oui mais ça fait beaucoup plus archaïque.

Ricardo Porro : Parce qu'elle est plus ancienne… Ah non, c'est la même époque, hein…

Patrice Goulet : non mais l'Italie y a une…

Ricardo Porro : Non mais l'Italie c'est justement la naissance de ça… non? on dit toujours que la naissance de ça, c'est à Milan… *Sant' Ambrogio*… Je le vois beaucoup plus dans l'architecture pré-romane, la naissance de cet esprit…c'est-à-dire je le vois beaucoup plus dans la naissance des choses de Charlemagne. Non? Si tu veux, on va aller là bas… Il ya un détail qui est assez caractéristique, c'est le symbolisme de l'orientation. Tu avais un rite qui est très ancien qui est le rite du temple de Salomon qui était de se placer exactement vers le soleil dans son zénith et voir dans un point sacré où on était placé, s'assoir là, tracer une ligne vers l'équinoxe d'hiver et l'équinoxe d'été et placer les deux côtés de l'église dans ces deux directions-là. Si tu prends cette tradition de regarder vers le soleil et son point culminant vers l'est, c'est l'Égypte, hein, c'est-à-dire que les deux pilons qu'il y a dans l'Égypte n'ont aucune fonction et les deux tours des deux côtés d'une église romane, je me demande quelle est la fonction, si on peut mettre les cloches dedans mais les cloches on peut les mettre n'importe où, tu vois? C'est-à-dire qu'il y a un symbolisme solaire très ancien qui continue l'orientation de l'église vers l'est, les deux tours qui est une chose je crois très ancienne qui se continue dans le temple d'Autun. Tu as les deux tours de l'entrée au milieu de laquelle va se trouver l'arc de triomphe, le notion de la pyramide qui est sur le sommet, le tradition de Rome…Regarde une des portes de la ville d'Autun. Tu as toute une tradition de détails romains, d'admiration évidemment pour le passé, d'admiration pour l'Empire même si ça tombait en morceaux. Évidemment, c'est une présence qu'il faut pouvoir oublier. Je crois que la fin de la tradition romaine se produit justement après, dans le gothique. Il y a déjà une noue elle tradition qui commence en France mais là je sens qu'il y a trop de contact avec ça, hein…
Patrice Goulet : C'est l'autre côté, oui…. parce qu'on est en face de l'église, là….
Ricardo Porro : Voilà le tympan. Regarde l'expression du Christ ici, St Michel l'archange à droite en train de peser contre le diable les âmes, le (inaudible) de l'enfer en bas et puis la notion si tu veux cosmique par les signes du zodiaque en haut….

Patrice Goulet : C'est les signes du zodiaque là, les petits….

Ricardo Porro : Ah oui!

Patrice Goulet : C'est lesquels? dans la première rangée ou dans les (inaudible)…

Ricardo Porro : Ici…tu vois le scorpion?

Patrice Goulet : Et y en a beaucoup? ils se répètent ou quoi?

Ricardo Porro : Non, y a les travaux de chaque mois…

Patrice Goulet : y a les signes et puis les travaux…

Ricardo Porro : Les travaux de chaque mois…

Patrice Goulet : Et sur quoi est-il le Christ, qu'est-ce que c'est le grand cercle?

Ricardo Porro : C'est le Christ cosmique, c'est le cosmos, c'est le cercle…tu vois? C'est le Christ cosmique qui est dans la mandorle, c'est une représentation du *Pantocrator* …

Patrice Goulet : Il est dans quoi tu dis? La main d'or?

Ricardo Porro : La mandorle…*la mandorla*….c'est une forme un peu d'amande, tu vois et il est là. C'est assez curieux de voir que la partie d'en bas du Christ forme un carré qui est la notion de (inaudible) et la partie d'en haut forme le cercle qui est la notion du ciel .

Patrice Goulet : Avec les jambes…

Ricardo Porro : Les jambes, c'est le carré… et c'est très géométrisé, très dur et voilà la pesée des âmes, le (inaudible) de l'enfer en bas … Sauver une âme qui est là avec deux mains qui les sauvent, la résurrection des morts, des justes qui prient….

Patrice Goulet : Et qu'est-ce que c'est dans la frise à côté des zodiaques-là?

Ricardo Porro : C'est simplement la vigne qui est un symbole de l'eucharistie…

Patrice Goulet : Mais pourquoi c'est un symbole de l'eucharistie, la vigne?

Ricardo Porro : Mon vieux parce que c'est le vin, c'est le sang…

Patrice Goulet : C'est le sang, c'est vrai, il a transformé le vin en sang…

Ricardo Porro : C'est le sang du Christ… transformé dans le calice, tu vois, tu as la totalité de ça ici…tu as encore l'arc qui n'est pas pointu, qui est absolument rond… La porte, tu dois passer à travers pour entrer….
Patrice Goulet : Et sur le pilier central-là, qu'est-ce que c'est?

Ricardo Porro : y a Saint Lazare, c'est l'église dédiées à Saint Lazare… il ya fait le corps de Saint Lazare, enfin, on dit…c'(est un peu diffus ile d'avoir le corps de Saint Lazare… on ne peut pas trouver après tellement de siècles le corps de Saint Lazare, à faire ça… mais on dit qu'il était là dedans avec la Vierge marie, des deux côtés.

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : L'ange en train de réveiller, encore des détails de végétaux en bas, tu vois, ici…

Patrice Goulet : Qu'est-ce que c'est? C'est du maïs ou quoi?

Ricardo Porro : Oh, ce sont….Oui… La fuite en Égypte à cause de la tuerie des innocents qui est déjà assez cinglante comme truc, non?

Patrice Goulet : Mais sur quoi ils marchent?

Ricardo Porro : on va essayer voir de plus près, on va essayer de voir ça dans le livre parce que là ça se voyait pas trop bien… Regarde un pendu et le diable à côté… ou le diable en train de pendre un homme condamné… un chapiteau innocent! regarde la terreur… Dans la tour de l'église, tu as d'abord la notion de ce qui se passe à l'intérieur qui est donnée avec une clarté absolue.

Patrice Goulet : Oui c'est à dire que les contreforts montrent une séparation de l'espace à l'intérieur…

Ricardo Porro : Mais en plus de ça, cette partie plus basse des nefs latérales ou plus haute de la nef centrale, la notion de la porte signalée par deux pyramides, les deux tours qui sont là, le transept qui se croise ici, tout est marqué. Les nefs qui se croisent là, tout est marqué. Voilà ce que je te disais, la notion de l'arc de triomphe que tu avais dans la façade. Tu as un arc plus grand ici, deux arcs plus bas des deux côtés comme les anciens arcs de triomphe. La notion de l'Arc de triomphe pour arriver à la porte …m^me encore le même esprit de division, en ce moment-là. Tu vois ça, ici je suis au milieu…

Patrice Goulet : Ah oui d'accord, très bien…

Ricardo Porro : Voilà les deux portes plus basses et la porte plus importante qui était…si tu vois des arcs de triomphe, tu permets que je dessine un arc de triomphe, ça avec ça, ça et ça…tu vois? avec des colonnes et tout ce que tu veux… mais enfin, c'était le schéma typique d'un arc de triomphe. Tu l'as dans la porte…Tu vois ici, regarde les marches de l'ascension qu'on voit là bien clair hein, pour arriver au point où se trouve ça, tu dois faire une montée, une ascension, ça donne pas la place la plus importante, ça c'est une place latérale. Voilà de nouveau…attends une minute, un, deux trois, quatre, cinq, six….ça fait neuf. C'est la perfection de la perfection. Tu la vois à l'oeil nu. L'intérieur n'est pas la chose la meilleure mais tu as cette sensation d'espace,

malheureusement je n'ai pas photographié, je n'ai pas sorti, il y avait trop peu de lumière, ce qui se passe, en ce moment, j'étais tenté de te dire d'aller là-bas et de voir sur place…

Patrice Goulet : On tachera d'y aller. T'es monté dans les cloches, non? enfin, dans les tours? Ah, y a une vue superbe, formidable… et on voit les très belles maisons qui sont sur la gauche, des maisons absolument superbes avec des toitures incroyables. J'ai des photos prises du haut, c'est incroyable et qu'est-ce que ça a pu changer d'ailleurs…parce que ces zouaves-là ils ont goudronné les rues alors qu'elles étaient en pavés.

Ricardo Porro : C'est l'imbécilité qu'on voit partout…c'est-à-dire les trottoirs et tout ça qui est l'aberration la plus grande. Si tu me dis que là y a beaucoup de trafic, c'est inutile de faire ça. Y a un musée-là…

Patrice Goulet : Oui ils ont vraiment beaucoup abîmé…

Ricardo Porro : C'est pas ce qu'on (inaudible) en ce moment, hein… une sécheresse absolue… mais sept qui se trouve ici, il y a le sept, y a le quatre, y a le un, tu vois tout ça est là mais tout ça est sec, très sec, il n'y a même pas un détail de sculpture, c'est de l'ordre cistercien. En plus, regarde le chapiteau ici. Malheureusement, ça se voit mal mais tu vois une façade où il n'y a pas de portique, il n'y a rien. Je serais très tenté de prendre cette église-là justement. Tu vois le champ d'espace comment il se voit. Y a un morcellement de l'espace. Là, ah non, cinq, excuse-moi… et non six en bas, trois et trois… Il y a la notion au milieu de cet espèce de sas qui se crée toujours entre le sacré et la partie du public. Tu vois le côté qui est absolu. Ah, ça, c'est ce que tu aimes…

Patrice Goulet : c'est ou ça?

Ricardo Porro : C'est là, c'est en Bourgogne…Très joli comme toit!

Patrice Goulet : Oui c'est formidable ces charpentes courbées… c'est un travail superbe…

Ricardo Porro : Regarde ça, c'est magnifique, non?…

Patrice Goulet : C'est incroyable ce travail fait pour donner une voûte alors que c'est pas spécialement facile avec du bois de créer une voûte…c'est pas du tout naturel…

Ricardo Porro : C'est pas naturel avec du bois! Si, on peut le faire, mais pas naturellement…

Patrice Goulet : Mais pourquoi le…

Ricardo Porro : Parce que la voûte est très importante, tu as la coupe qui est le carré plus le cercle. Il ya tout un côté symbolique qui est essentiel pour eux…

Patrice Goulet : Non mais je crois que c'est ça qui est important de montrer parce que tout de même c'est pas du tout du à une facilité de travail, on va encore dire que …comme on est toujours en train de dire que les contre-forts et tout ça…

Ricardo Porro : La nudité de… sans aucune scuplture, sans aucune représentation, ils ne voulaient pas ça, ils voulaient une chose d'une austérité vraiment gênante…

Patrice Goulet : Je connais pas du tout…

Ricardo Porro : C'est la même, ce sont des autres parties de la même église, tu vois… C'est d'une austérité épouvantable! Il n'ya aucune concession à la tendresse, c'est vraiment une architecture dure, non?

Entretien n°17 / 15 Janvier 1979/ 43mn31

Ce monologue porte sur une interprétation phénoménologique de la cathédrale de Strasbourg : quelles sont les phénomènes qui ont engendré cette architecture?

Ricardo Porro : La cathédrale de Strasbourg….c'est une des cathédrales du gothique le plus tardif, déjà mais quand même qui a été construite en morceaux, c'est-à-dire qu'il y a une première partie de l'époque de l'évêque Wernher de 1015 qui est le coeur de l'église, tu vois? On voit encore toutes ses parties romanes très importantes m^me à l'intérieur avec une crypte dessous et qui se voit à l'extérieur aussi. Au deuxième siècle, on a commencé les croisillons et de 1190 à 1230, on y travaille en même temps que l'on voûte la partie orientale de la crypte qu'on prolonge vers l'ouest jusque sous la croisée. De 1230 à 1260, un maître formé sur les chantiers gothique de l'île de France voûte la chapelle de Saint Jean au nord du coeur puis les croisillons sud. Là je suis en train presque de lire le livre *Les cathédrales et trésors gothiques de France*[750]. La nef s'élève de 1253 à 1275, non? avec des fenêtres décorées, des verrières. Les façades sont d'Erwin de Steinbach. Le travail a été commencé en 1277, c'est-à-dire que c'est déjà le treizième siècle avancé, tu vois? et elles ont été continuées par son fils de 1318 à 1330, c'est-à-dire que c'est justement un gothique assez tardif. La partie de la tour, c'est Ulrich von Ensingen, architecte de la cathédrale de Ulm, de même la tour merveilleuse de l'église et c'est Jean Hültz de Cologne qui l'achève, l'auteur de la flèche et qui domine toute la ville à 140 mètres de hauteur[751]. Tout ça, en voyant les différents individus, ça veut dire que c'est un gothique assez germanique dans ce sens. À la même époque, ou presque, il ya fait des philosophes comme *Meister Eckhart* qui était à Strasbourg, c'est-à-dire que c'est la fin justement de la période scolastique où il y a ce raffinement incroyable qui s'abat. On reconnait bien l'influence des ateliers de Reims dans certaines des sculptures surtout, comme par exemple l'église et la synagogue extérieure. En ce moment, je commence carrément à parler du contenu médiat. On voit déjà qui sont les architectes qui l'ont construite. Quels sont déjà les conditions économiques qui persistent dans cette époque-là, ça veut dire à la fin de cette période de 1100 et tout ça, 1200, il y a une véritable révolution urbaine, ça veut dire que les serfs de la glèbe , de plus en plus , commencent à s'échapper du servage et à se concentrer dans des villes qui devenaient des marchés, des grands marchés et alors ça se produit par la création d'une économie urbaine de produits pour les clients, c'est-à-dire qu'au lieu de consommer directement ce qu'on produisait, on commence déjà à produire pour des clients. Avec une plus grande indépendance, la marchandise passe, immédiatement du producteur au consommateur. Elle n'est pas consommée dans l'endroit où elle se produit, c'est-à-dire qu'il y a toujours cette économie de marché qui change absolument tout l'esprit fermé du commencement du Moyen-âge. Le capital des affaires commence à prendre de plus en plus de force. À côté de la propriété de la terre des seigneurs, le seigneur sent de plus en plus que le capital devient de plus en plus important et l'investissement de l'argent aussi, c'est-à-dire que le capital, en général l'argent qui était dans les mains de l'église avant et dans les mains de quelques usuriers spécifiques commence à circuler, commence à devenir quelque chose d'important. À ce moment, je répète, c'est de plus en plus le capital financier, le plus mobile. On commence la libération de la servitude et on commence à voir une possibilité d'ascension de classe. Le serf qui ne pouvait pas monter de sa classe et qui était bloqué à un point précis commence à avoir la possibilité de capitaliser, à devenir bourgeois et à pouvoir créer une véritable ascension de classe, c'est-à-dire qu'on pense à partir de ce qui est avant, on commence déjà avec autre chose qui va plus loin que la naissance, c'est le monde des affaires. Évidemment, c'est le commencement, tout ça, de la chute de ce système de caste donc du Moyen-âge et un développement individuel beaucoup plus riche parce que l'on a la possibilité d montre de classe par l'intelligence et de moins en moins par la naissance. Le seigneur d'avant, il a besoin d'argent et le servage qu'il avait n'est plus rentable. Il a besoin d'un capital plus mobile. Il doit céder une partie des terres aux (inaudible), ça veut dire que cette espèce de petits rois, seigneurs absolus de toutes ces terres et de tout ce qui était à l'intérieur de ces terres, il commence carrément un processus de dégradation, du besoin de vente de la terre. Vers 1200 déjà, la bourgeoisie urbaine commence à devenir respectable en même temps qui est la croissance de toutes ces villes qu'on connait en France, de toutes ces villes qui deviennent des villes très importantes. Évidemment de cette échappée du serf de la campagne vers la ville, d'un développement énorme aussi de l'artisanat, un esprit du sens corporatif du Moyen-âge est né et ça a créé une espèce de nivellation plus grande à ce moment. C'est un art naturellement de ville. Les marchés deviennent très importants donc ces marchés de ville pour devenir importants, ils exigent chez les gens une mobilité beaucoup plus grande. L'esprit de vagabondage, il n'existait pas un danger fou, commence à devenir très important. Même les poètes qui vont d'un château à l'autre en train de chanter et tout ça, il y a un véritable esprit de vagabondage qui se manifeste même dans le sens des croisades. Les croisades même, c'est un des éléments de cette dissolution de cette immobilité qui existait avant, des servages, d'attachement à la terre, d'impossibilité d'ascension sociale. La

---

[750] Marcel Aubert, Goubet Simone, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, 1958-1971, éditions Artaud, 1971.

[751] La flèche est construite de 1419 à 1439.

création de villes et les croisades créent un véritable esprit de mobilité capitale. Cette économie plus dynamique va aussi créer cet esprit de mobilité mondiale si on veut. Cette mobilité, si nous nous rappelions de l'architecture romane, de ces champs d'espaces qui s'additionnaient, il y avait une notion d'immobilité, une notion que les choses ne bougeaient pas, qu'on sentait fixées, que tout était préconçu, fixe, il n'y avait aucune possibilité de mobilité. Le moment, la nouvelle mentalité de l'époque va créer un changement radical dans l'espace. On commence carrément un espace, où tous ces champs d'espaces s'unifient dans une totalité mais dans une totalité qui a pour caractéristique la mobilité parc excellence. Commencent à apparaître les flèches, des flèches qui ne sont que les ogives, des ogives qui sont deux arcs qui se coupent, qui se croisent, ce sont des flèches, des lignes de tension, des lignes qui pointent, qui créent une mobilité. Les églises, je parle justement, carrément de Strasbourg, on commence à voir des colonnes qui commencent à se subdiviser en dix mille colonnettes qui ne sont que des lignes forces avec une violence extraordinaire qui ramènent l'espace du sol vers les hauteurs, ça veut dire que la notion de champs d'espaces, additionnés, fixes, avec un certain symbolisme dans le nombre de champs des espaces détermine une unification de l'espace avec des lignes forces qui ramènent violemment un mouvement à partir du sol, il y a deux mouvements dans la cathédrale, un rythme qui part de la porte jusqu'à l'autel mais qui n'est pas le plus important. La cathédrale crée un deuxième mouvement qui va du sol par les lignes forces des colonnettes dans un élan où l'équilibre de largeur/hauteur est disparu pour un soulignement de la hauteur, vraiment le mouvement rapide et violent vers le haut donc ça crée une continuité spatiale qu'on avait pas avant et de limitation claire de l'espace. Les murs étaient carrément présents là, précis et durs, là le mur disparait. Curieusement, il y a une sériellisation pour donner simplement la notion des lignes forces, des lignes qui poussent, qui ramènent l'espace vers le haut. Voilà le premier principe qu'on voit du contenu médiat, c'est-à-dire à quel point cette mobilité sociale, cette mobilité économique commence à avoir une répercussion dans le sens dynamique de l'intérieur de l'église. On le voit aussi dans les flèches, à quel point les flèches montent, dans les tours de l'église, à quel point l'église monte, à quel point tous les contreforts donnent une sensation de montée, voilà un premier point essentiel. Deuxième point, je dirais que c'est un monde centré en Dieu. Si on prend l'urbanisme de la ville gothique, c'est un urbanisme de rues étroites qui ont presqu'une convergence dans un point, une convergence horizontale, dans un point où il y a un (inaudible) qui dépasse absolument toute hauteur et qui ramène l'individu vers Dieu, ça veut dire c'est un monde centré vers Dieu et la ville elle-même dans son urbanisme, si on voit la ville de Strasbourg, toutes les rues commencent à coïncider, à venir vers la cathédrale et comment, au point où se trouve la cathédrale, il y a cette montée grandiose vers la hauteur, qui dépasse, qui ne donne pas la possibilité de la voir presque de loin, il faut s'approcher de la cathédrale pour la voir, presque sentir cette montée brusque vers la hauteur, tu vois? ça c'est une caractéristique aussi de ce monde centré vers Dieu, c'est-à-dire la ville qui se centre dans l'église qui est l'intermédiaire entre la ville et Dieu mais avec l'élan vertical aussi, c'est un espace qui tend vers Dieu. . Cette vision du monde centrée sur Dieu a aussi des caractéristiques assez personnelles, il y a une réconciliation Dieu/nature ce qu'on avait pas dans l'architecture romane, cette espèce de notion de Dieu et la nature qui sont réconciliés, ici la nature se réconcilie et forme une unité. "Dieu se réjouit de toutes les choses parce que chacune est en harmonie avec son être ». Voilà une phrase de Saint Thomas qui exprime clairement cette réconciliation avec la nature. Évidemment, curieusement, en m^me temps qu'il y a cette dématérialisation et voilà un ses principes de la scolastique, en même temps qu'il y a cette dématérialisation à l'intérieur de l'église, les sculptures deviennent de plus en plus matérielles, de plus en plus de chair et os et ce n'est pas des Christs qui n'ont rien à voir avec l'être humain mais ce sont des Christs qui ont des visages de l'homme, des Saintes Vierges qui ont des visages très doux de femmes, de mères, non? mais une mère qui est tout à fait sur la terre. En même temps qu'il y a , voilà les choses curieuses qui se passent, une dématérialisation à l'intérieur, il y a aussi cette réconciliation dans la sculpture qu'on sent carrément la matière. Évidemment, ça implique un réalisme et une réconciliation avec le corps. Ce qu'il y avait avant, c'était l'importance de l'esprit et la négation du corps. À ce moment, c'est une union corps/âme, on sent des corps pleins de spiritualité mais des corps qui sont matière aussi. On sent un retour du royaume de Dieu, c'est-à-dire que des dernières choses au plus proche, des terribles problèmes eschatologiques au point transcendant du monde des créatures. Il y a cette espèce de passage, justement ce dont on parlé, dans le sens de l'économie et dans le sens de la libération, ça implique aussi un changement du contact avec la matière, la matière commence à avoir un sens beaucoup plus important, le monde du créé. Par contre, toute réalité est en rapport à Dieu parce que c'est un monde centré en Dieu. Même sil y a cet élan vers Dieu et tout ce que ça implique, de toutes façons, Dieu est dans les choses m^mes, Dieu est dans sa création et ça on le sent carrément partout. C'est-à-dire que l'idéalisme gothique consiste plutôt à chercher sous l'aspect de toutes les choses qu'il y a au monde la présence du Dieu caché. Si tu veux, il y a un renversement de toute cette idée platonicienne qui était dans tout le commencement du Moyen-âge qui était centré sur Platon et qui était basé sur sa philosophie, c'est-à-dire ce monde augustinien où les idées étaient des éléments supérieurs. Ici les idées sont dans les choses m^mes et pas dessus. C'est-à-dire qu'il y a la fin de la dichotomie esprit/nature. Il y a carrément une vision où l'homme est ème et corps, la synthèse des deux. Comme chez Hugues de Saint Victor, on peut dire que chaque image sensible est signe d'une image invisible. Il y a une progressive ascension spirituelle qui est en train de partir de la méditation,

de la pensée, de l'exploration de la matière, du monde sensible, sur quoi doit pouvoir s'appuyer toute pensée abstraite mais enfin la matière est là. Elle doit être la base. Après ça, c'est pour parvenir à la *meditatio*, le retour de l'âme sur soi-même et attendre la *contemplatio* qui est l'intuition de vérité. Toute cette pensée, tu peux la trouver chez Hugues de St Victor. Tu avais un autre par exemple Guillaume de Thierry où l'homme il ya une progression qui est le siège de la vie animale et qui s'élève de là, on passe à une élévation de l'âme qui est le siège de la raison pour arriver à l'esprit qui est l'extase amoureux. Par l'effet de l'amour, l'âme passe des ombres à la lumière. C'est une partie mais c'est un élément essentiel à l'époque, c'est le problème de l'amour. De l'amour et de la raison qui est essentielle qui vont donner une clé pour comprendre l'époque et la pensée de l'époque. On voit par exemple ce côté de l'amour dans le sens de l'affectivité qui se développe énormément dans l'église, dans le culte de la Ste Vierge, c'est l'époque où la Ste Vierge commence à devenir de plus en plus importante. L'amour qui est un élément essentiel, l'amour comme élément de Dieu, c'est comme un vol, c'est comme un élan qui ramène l'homme vers Dieu et c'est aussi la fin de ces dieux terribles, ce Dieu épouvantable qui jugeait les vérités atroces au commencement du Moyen-âge dans l'architecture romane, c'est un Dieu beaucoup plus doux. C'est le Christ en pleine douceur que l'on voit dans la cathédrale de Reims, tu vois? Tu te rappelles du Christ à Reims, il est d'une douceur incroyable. Le monde est centré vers Dieu où l'amour commence à devenir essentiel, où il y a un réalisme incroyable même si à l'intérieur de l'église il y a simplement cet élan, cet espèce de retour où d'aller de l'homme vers Dieu, d'élan amoureux. Cette notion de matière conduit parfois à des hérésies à l'époque comme l'hérésie d' Amaury de bene qui dit que « tout est un » , c'est-à-dire que là, il y a déjà un côté tout à fait panthéiste qui jugeait avec une sévérité extraordinaire et condamnée, non? De ces saints tout à fait ésotériques et séparés du monde et tout ça, nous commençons aussi à en voir d'autres comme Saint Dominique et Saint François d'Assise qui sont de cette époque-là plus ou moins et qui commencent à penser au contact direct avec les gens, à une forme de vie beaucoup plus ascétique, on commence les ordres mendiants qui vont faire évoluer complètement toute l'action des prêtres au contact avec le monde. Y a les prêtres pauvres contre les prêtres des abbayes cisterciennes, l'Abbaye de Cluny, très luxueuse, très grandiose, non? Il y a des prêtres pauvres et des ordres mendiants, il y a en ce moment un élan beaucoup plus vers la nature et là il y a un problème important au point de vue signification. La cathédrale devient une représentation de la nature et la cathédrale de Strasbourg plus qu'aucune autre mais évidemment, elle, et là je commence à parler des images figuratives, mais qui sont des images figuratives avec le problème du contenu immédiat, la cathédrale de Strasbourg, c'est une figuration de forêt. C'est une forêt qui tend vers Dieu, c'est-à-dire que c'est une nature qui pousse un élan extraordinaire des hauteurs vers la divinité qui est en haut mais quand m^me l'église n'est pas une abstraction, c'est déjà une figuration de nature. Une nature qui tend vers Dieu, ça, c'est autre chose. Je reviens au problème du mouvement, c'est cette nature qui pousse, qui monte et qui va vers Dieu, non? et l'immatérialité (inaudible) avec la notion de matérialité de cette nature, même si elle perd de plus en plus son poids, sa matière solide, il y a quand même une notion, c'est-à-dire que de nouveau, le principe de la *coincidentia oppositorum* de la scolastique se montre dans l'église. Un des aspects intéressants, c'est le sens que prend la lumière à cette époque. Nous prenons par exemple un penseur comme Robert Grossetête[752], « Dieu est lumière, l'univers est une sphère lumineuse qui rayonne d'un foyer central dans les trois dimensions de l'espace ». On commence à voir la notion de clarté, la notion du soleil, et curieusement il y a une chose qui se passe, c'est un peu un retour à certains aspects du culte égyptien ancien, en tant que lumière , en tant que luminosité. Si on veut, il y a un rapport très étroit entre le côté du culte égyptien d'Atum et Vera et ce qui va se voir dans la cathédrale. À l'extrême, si le temple égyptien avait les deux pylônes qui étaient deux éléments solides comme les deux montagnes et entre les deux il y avait la représentation (inaudible) et il y avait la vision est/ouest dans laquelle se plaçait le temple, nous avons aussi le sens atavique, les deux grandes tours de la cathédrale et bon évidemment à Strasbourg, il y a une tour qui manque et qui n'a jamais été construite mais le principe général de la cathédrale était qu'il y avait les deux grandes tours et la notion de la rosace au milieu comme cette image du soleil, non? Et l'église dont la façade donne vers l'ouest, se dirige vers l'est, le coeur est placé vers l'est. Il y a tout ce côté de lumière qui commence à prendre une importance fondamentale à l'époque. Le premier qui fait une abbaye gothique, c'est l'Abbé Suger à Saint Denis qui fait l'abbaye de St Denis. Il commence à prendre quelqu'un qui avait une importance extraordinaire au commencement du christianisme, qui avait été étudié par Scot Érigène, ce philosophe qui est de l'époque plutôt carolingienne, qui était Denis l'Aéropagite. Chez lui, Dieu est lumière. Non? De la lumière participe chaque créature, elle reçoit la lumière mais elle la transmet. L'univers pour lui est une lumière qui descend en cascade de l'être premier. Elle installe à sa place d'être créé, la lumière, elle descend et elle remonte par degré mais il y a une notion de descente et une notion d'ascension, c'est-à-dire une réaction double. À l'extrême, une grande partie de la poétique de cette partie du Moyen-âge, c'est la lumière, la lumière des vitraux, la rosace qui est carrément une image de toute cette théorie. C'est une image d'émanation, la rosace en général et surtout la rosace de Strasbourg a une notion d'émanation, d'émanation du principe. On a le centre et à partir de ce centre, on a des rayons lumineux qui sortent comme un principe d'émanation et en même temps, qui devient aussi un symbole de vie.

---

[752] Robert Grossetête (1175-1253), penseur franciscain.

Très souvent à Strasbourg, on voit des rosaces avec des mouvements presqu'en (inaudible), qui partent du centre et qui sont carrément des émanations de… mais justement, les vitraux que nous avons dans toute cette église sont nés de ces jeux de lumière et cette conception d'une lumière en pleine descente. La notion de lignes forces forme la réaction à cette descente par une montée violente vers le haut. Voilà à tel point ce que nous voyons ici commence à jouer le sens de la montée. Saint Thomas disait cette phrase : « La sagesse et la bonté de Dieu émanent dans la créature ». Cette concession peut être envisagée comme une concession de retour vers la fin suprême et cela s'accomplit dans le don qui seul nous unit à Dieu. Ce sont la grâce et la gloire ». Dans l'émanation de créature procédant du premier principe, il y a comme une respiration du fait que tous les êtres reviennent comme à leur fin, vers ce dont ils procèdent, comme de leur … aussi faut il observer les lois en jeu dans le retour comme de la procession. Voilà une phrase qui montre cet espèce de jeu de descente et de remontée aussi dans le sens de la lumière comme il y a des implications dans le sens de la structure de la cathédrale. Là, je reviens à un autre problème, c'est le problème de la scolastique. Ici je dois dire une chose, pour moi, le meilleur livre qu'on a fait sur le rapport entre scolastique et architecture gothique, c'est le livre de Panofsky et je ne fais presque que prendre des idées qui sont dans le livre de Panofsky qui sont pour moi richissimes. L'autre aspect important, essentiel de cette époque, c'est le rationalisme à outrance qui se fait, c'est-à-dire cette espèce de réaffirmation de la monarchie en France qui est quand même le commencement de la fin de ce féodalisme, de ces petits monarques individuels dans chaque coin de la campagne mais l'affirmation de la monarchie, l'élan, le fleurissement d'écoles, des écoles importantes de Province où la pensée scolastique, cette façon d'appliquer la raison pour retrouver, pour expliquer l'existence de Dieu a une importance capitale dans l'époque. À l'extrême, ce rationalisme scolastique va donner une image dans la cathédrale. Les initiateurs de … n'est-ce pas justement à l'époque où nous sommes en train d'agoniser, Roscelin[753] par exemple est né en 1050 dit que « l'homme n'est pas une unité mais un nom commun. La réalité, c'est tout ce qui est (inaudible). La réalité n'est pas dans le tout mais dans les parties ». C'est une conception déjà atomiste. La trinité, les trois personnes ont des substances différentes, le trois était incarné dans cet aspect atomiste et en m^me temps dans tout ce rationalisme à outrance. Je prends un autre aspect de Roscelin. Roscelin disait que « les substances universelles ne sont qu'un souffle, la couleur n'est autre chose que les corps colorés, la sagesse de l'homme n'est rien que son âme ». Il y a déjà une espèce de façon de commencer à voir la nature chez Roscelin. Abelard en 1121-11 (inaudible) dans le inaudible, c'est son livre le plus important, non? dans ce livre d'une extrême importance, il commence à donner une importance essentielle au dialogue, le dialogue pour le dialogue, la discussion pour la discussion souvent sans conclusion, tu vois? mais le principe de la dispute devient essentiel et la dialectique comme celle du chemin spirituel. Anselme[754] ,de 1193 à 1109, va essayer de trouver un équilibre entre foi et raison. Il disait justement, il prenait la phrase de IsaÏe dans la Bible, il disait « Si vous ne croyez pas, vous ne comprendrez pas », c'est-à-dire que l'homme doit chercher à comprendre et il essaie de baser tout sur la foi, c'est vrai mais à partir de la foi, une compréhension devenait importante. Livre d'une extrême importance fait en 1070-1078, le *Monologium*, un livre sur la nature de Dieu, le *Prologium,* un livre sur l'existence de Dieu et en 1098, un livre sur toutes les vérités en Dieu. La dialectique chez lui mène de la multiplicité imparfaite à une réalité parfaite mais seulement à travers la dialectique. Cet être par soi s'il existe existe de lui-même, s'il y avait une cause, il serait inférieur à cette cause. Dans sa tête, il y a de la chose à faire, une forme ou une ressemblance de Dieu ou une règle, c'est le verbe. Tout le créé est dans le verbe. Voilà et puis en plus de ça, il commence tout le problème de l'argument ontologique qui va se développer, qui va arriver jusque'à Descartes. Tout ça, voilà le commencement d'un rationalisme à outrance qui commence à cette époque. La Sorbonne va reprendre toute la logique aristotélicienne. Aristote qui avait été traduit et conservé par les Arabes et étudié à fond par les Arabes arrive avec une force extraordinaire et commence à devenir la clé de toute la pensée. Pour Jean de Salisbury, Aristote est le philosophe et la dialectique la reine du *Trivium*. Par la ratio, dépasser et rendre intelligible l'expérience, c'est le sel, la chose la plus importante. Par l'intellect, rapporter les choses à leur cause divine. Le Christ à ce moment-là devient comme un docteur, tu vois, il n'est plus ce Christ terrible, il est un docteur qui dispense les lumières de l'intelligence. C'est une autre conception tout à fait différente. Saint Thomas, en 1230-1270 va pousser cette scolastique à des extrêmes extraordinaires et la base de toute sa pensée, c'est cette phrase en latin qui dit « (inaudible) *ordinem attracto*, le principe qui allie l'ordre à l'action, c'est la clé de sa doctrine et il dit « la doctrine sacrée se sert aussi de la raison humaine non pour prouver la foi mais pour rendre, entre parenthèses *manifestare*, tout ce qui est avancé dans cette doctrine, tu vois? ça c'est l'importance de la raison humaine devient essentielle là dedans.

---

[753] Jean Roscelin (1050-1121) est un philosophe scolastique français.

[754] Il s'agit de Anselme de Cantorbéry, moine et philosophe chrétien.

Entretien n°18 / 17 Janvier 1979 / 42mn40

Face B. Suite du précédent monologue qui porte sur la cathédrale de Strasbourg.

Ricardo Porro : Un des principes les plus essentiels, c'est la notion de l'émanation qui est cette notion de « lucidation », de clarification qui est un des problèmes essentiels de toute la scolastique. La *Summa* qui est une des notions du livre de Saint Thomas[755] est une notion de totalité. Il essaie d'organiser un système de parties et de parties homologues. La notion de division et de subdivision de division et de subdivision dans la *Summa* est importante. On commence à voir à quel point à l'époque de Saint Augustin le livre était conçu comme le livre 1, livre 2, livre 3. La diction de sous section, section du livre, la division qui aide à une application de la raison qui est de plus en plus claire, ça crée une nouvelle organisation qui va dans le même sens que la dialectique, dans cet emploi de la raison. Tout le problème de cette structuration de la *summa* c'était de rendre palpable et explicite l'ordre et la logique de la pensée, tu vois ? Derrière ce principe premier qui est la *manifestatio* arrive le principe qui est la *clarificatio*,le principe scolastique de clarification. Saint Thomas disait : « Le sens se complait dans le champ proportionné comme quelque chose qui lui ressemble car le sens aussi est une forme de raison comme tout pouvoir cognitif » et Panofsky et je reviens au livre de Panofsky, dit « sois plus clair en faisant appel à la raison et la raison sera plus claire en faisant appel à l'imagination »., ça c'est l'image de la cathédrale, c'est-à-dire que la cathédrale va être carrément comme une image du livre de la scolastique. La façon comme la cathédrale commence à se subdiviser que ce soit dans le sens de deux axes, de ces deux nefs quoi se croisent, de ses déambulatoires qui sont autour, de ces schémas qui sont autour, de ces chapelles qui s'ajoutent, tout, d'une façon presque d'émanation, de cette partie centrale et des parties secondaires tout à fait logiques, tout à fait ordonnées qui clarifient chacune sa fonction, qui clarifient chacune son sens, c'est une image très claire de ce rationalisme scolastique. Voilà à quel point toute cette pensée scolastique qui était essentielle commence à devenir une expression dans la forme de la cathédrale, à quel point cette cathédrale à partir de cette hauteur, de cette montée excessive de l'autre côté dans l'extérieur, elle commence à montrer une structure, structure extrêmement sensibilisée, extrêmement belle qui repart, qui remet les charges d'un endroit à l'autre et de l'autre à l'autre et on crée une structure comme une espèce de maille structurale dans toute la cathédrale, évidente, claire, la structure de la cathédrale devient d'une évidence claire comme le principe dans toutes les choses, on cherche ce principe absolu qui règle tout acte, qui règle toute action, n'est-ce pas? La cathédrale en elle-même, la façon comme elle montre sa structure, comme elle montre sa construction, comme elle montre sa structuration interne, est de ce livre, de la *summa* et de toute la notion de la scolastique, de cette espèce de recherche constante de dialogue pour trouver la vérité, de la raison appliquée pour trouver la vérité. Il y a un reflet clair dans le sens de ce rationalisme spatial de la cathédrale. Cette notion de la *clarificatio* se voit dans la vision de deux tympans, dans les tympans que nous venons d'analyser de la cathédrale de Autun et les tympans de Strasbourg. Dans le tympan de la cathédrale d'aucun, il y a un mélange de tous les personnages qui se différencient simplement par la taille. Le Christ est beaucoup plus grand, les autres personnages autour à différentes hauteurs selon leur importance. Quand tu vois le tympan de Strasbourg, tu as une sensation tout à fait opposée. Je cherche dans le livre. Tu as la sensation du temps qui coule, non? C'est un retour logique à la vieille notion du temps dans l'art romain. Ce qui se passe, ça monte comme une continuité dans le temps, les personnages sont plus ou moins à la même hauteur m^me si par exemple le christ crucifié coïncide avec le centre-même, non? mais ce n'est pas le désordre qu'il y avait dans la cathédrale d'Autun. Ici, il y a une clarification de l'*actio*, de la même façon que la cathédrale, elle devient aussi un livre. Elle devient un évangile, un évangile qui se montre, qui produit une (inaudible) aux yeux des spectateurs. Donc le principe de la clarificacio, c'est une des principes essentiels de l'église. Là, on a vu le contenu immédiat. Alors, maintenant, commençons par le sens des symboles qu'on peut trouver dans la cathédrale de Strasbourg. On a d'abord la notion de centre du monde, m^me s'il n'y a pas une croisée très claire à Strasbourg. Le symbolisme à Strasbourg. D'abord, tu as la notion de la rosace. Si tu vois dans la rosace de Strasbourg, tu as le centre qui est la notion du principe duquel s'établit l'émanation et cinq globules, le cinq c'est le numéro de l'homme, c'est-à-dire que la naissance, c'est le principe… mais c'est en même temps les numéros de l'homme. Un des problèmes fondamentaux de l'époque, c'est l'incarnation de Dieu en l'homme qui devient essentiel dans cette notion du cinq qui est au milieu. Cinq, qui commence à rayonner avec trois lobules, regarde ici, là, là, là, tu vois? qui ramènent ça de nouveau au cinq dans le sens des hommes. Tu vois le cinq de nouveau là?

Patrice Goulet : Oui, oui, d'accord….

Ricardo Porro : Tu as la notion de l'incarnation, de l'incarnation dans l'homme qui est des problèmes fondamentaux et la façon de ce rayonnement, à quel point il devient forme. Autour de ce centre, il ya douze rayons qui donnent un sens cosmique à la rosace, un, deux, trois, quatre, cinq….tu vois, ça fait douze rayons mais

[755]Ouvrage écrit en 1266 et 1273 et inachevé. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, 4 t., éd. du Cerf, Paris, 1984-1986.

ces douze rayons jouent aussi à un deuxième point, c'est à la notion des douze apôtres placés un peu plus haut, qu'on ne voit pas ici malheureusement, douze apôtres qui sont placés en haut mais aussi il y a d'autres notions qui se greffent là-dedans, c'est que chaque rayon est divisé en deux parties, ça fait dire que ça fait … qui sont les vingt-quatre vieillards de l'apocalypse. Ils ont autour du Christ au moment de la parousie[756]. Voilà à quel point cette rosace est chargée d'éléments dans la cathédrale, tu vois? De chaque côté, tu vois? tu as des pinacles. Dans les pinacles, tu as des références à la trinité. Regarde ici, tu as trois lobules, répétés trois fois. Trois inter-colonnes-là qui donnent des références à la trinité comme aussi la notion de trois portes de l'entrée de la cathédrale, autre symbolisme trinitaire. La cathédrale en elle-même devient une image de la nature dans le sens que ces colonnettes, des petites colonnettes immatérielles. Si tu regardes là, ces colonnettes ont des tas de bourgeons. On sent la notion que ces colonnettes devient végétales, tu vois, qui deviennent aussi image de la nature. La cathédrale en ce sens devient une image de la nature. C'est important. C'est le monde où va se passer tout le (inaudible), l'incarnation qui est déjà notée par la rosace mais elle va être aussi soulignée par les trois portes. Dans la porte centrale, on va à l'entrée de Jérusalem, on passe sans interruption à la Sainte scène, à la trahison de Judas, au supplice, à la crucifixion. La crucifixion de Jésus qui est là, se place exactement sur le squelette d'Adam de façon que c'est le cycle accompli. C'est sur le squelette d'Adam, donc c'est un problème de cycle accompli. Cycle accompli où? dans la nature en pleine ascension vers Dieu. Des deux côtés de la porte, il y a le roi de Judas, des sculptures splendides du roi de Judas qui donnent la notion de l'ancien testament où il va y avoir le sacrifice dans le tympan et à travers (inaudible) y a la Sainte Vierge. C'est-à-dire que le symbolisme de la porte que nous avons eu toujours, ce symbolisme de passage, non? Il y a l'image de la Sainte Vierge en pleine douceur, en plein amour, l'intermédiaire entre l'extérieur, le monde laïque et le monde en ascension v ers Dieu, voilà la Sainte Vierge qui se trouve dans la colonne centrale de la porte. Il y a des choses intéressantes dans la porte à gauche, c'est la naissance du Christ. Tous les détails sont conçus au milieu dans le tympan, le Christ et les premières années du Christ. Au milieu, c'est la partie du sacrifice et l'ascension, le Christ ressuscité qui est le grand mystère par excellence de la foi et à droite, tu la vois ici, là tu as la notion de l'apocalypse, c'est la fin du cycle de vie au monde, le moment de la parousie, où les morts …. dans la partie tout à fait en bas tu as les morts, dans la partie au milieu tu as les sauvés ou les condamnées et tout à fait en haut le christ en majesté. C'est-à-dire que cette espèce de *clarificatio* fait que ce qui est juste dans la grande porte centrale, ici, cela va passer comme une continuité dans le temps où on voit clairement tout le problème de la vie du Christ jusqu'à la fin du cycle et il ya une espèce de clarification dans la façon de faire comprendre tout ce mystère de la foi. Dans l'intérieur, chose essentielle, c'est de voir une continuité de colonnettes, cette espèce de dématérialisation de certains éléments, très souvent par les lampes qu'il y a en dessous des ogives, au niveau plus inférieur de la terre, une grosse colonne, et à partir de là, il y a la subdivision des colonnettes, ici les colonnettes vont se subdiviser à partir de la terre et vont monter et monter dans les voûtes en haut. Il y a dans l'intérieur une première partie qui crée comme un hall d'entrée de la cathédrale bien séparé, d'un rythme qui vient tout de suite de sept arches à partir de l'espace de l'entrée pour arriver au coeur. Évidemment, les sept arches, le sept est un numéro de cycle accompli, tu vois? on a de nouveau la notion du cycle accompli dans les éléments de la façade. Si tu vois ici sur l'ogive en bas qui est entrain de pousser et de créer comme une flèche vers le haut, tu vas avoir quatre éléments dans cet espèce de couloir un peu supérieur de l'église, qui deviennent quatre inter-colonnes qui deviennent la notion de la totalité du créé, le numéro de la totalité du créé qui est tout à fait dans le même sens que l'église en tant qu'image de la nature et tout de suite en haut, chaque inter-colonne est entrain de jouer avec cette même notion de quatre. Par contre, tu montes, les murs deviennent presqu'immatériels, n'existent plus avec les vitraux, il y a cette notion de luminosité absolue qui va rentrer, tu as la même notion du quatre en bas mais tout de suite quand tu arrives à la partie ronde ici, quand tu arrives en haut tu as le six comme une notion de l'équilibre des opposés avec le sept, le cycle accompli. C'est le sceau de Salomon[757], le six. Là, on arrive à la crypte sur l'autel qui est conçue d'une façon tout à fait romane. Dans l'hémicycle de l'hôtel, tu as cinq arcs en bas qui est une référence à l'homme et trois fenêtres qui est une référence à la trinité, c'est-à-dire … il y a une référence à l'homme en bas et une référence à la trinité en haut. Évidemment, pour passer au choeur, il y a une séparation très nette qui donne de nouveau la sensation d'arc de triomphe et une séparation bien claire entre la partie où il ya les sept inter-colonnes et la partie où il y a le choeur. Dans le choeur, il y a de nouveau dans l'arc central, dans ces cinq arcs qu'on voit en vas, ces lobules comme ça qui est de nouveau la même référence au sept que nous voyons dans les sept inter-colonnes qui arrivent jusqu'au choeur, que nous voyons dans des tas d'endroits de l'église, la référence au sept… Dans le choeur, avant cet hémicycle, tu as de nouveau la notion du quatre dans le sol avec une notion de huit coupoles qui est une transition et la notion de porte étroite tout à fait en haut, qui culmine en haut. La m^me vision, tu l'as dans le hall d'entrée. Curieusement, tu as des voûtes sexpartites, quand tu arrives là, tu vois que la voûte est divisée en huit parties avec un point central, le huit comme la transition, comme le ciel, comme la transition sur

---

[756] Croyance concernant le retour de Jésus.

[757] Le sceau de Salomon est un symbole qui représente une étoile à cinq ou six branches.

une base carrée, le huit, voûte qui est la transition de la terre aussi qui elle est de nouveau la même notion de porte étroite, c'est-à-dire que tu as cette notion sur le choeur et tu as cette notion, tout de suite après tu as les sept éléments inter-colonnes qui vont jusqu'au choeur qui ont tout le symbolisme du sept dont nous venons de parler. Voilà toutes cette notion de symboles dont nous venons de parler. Évidemment, si on essaie de trouver des images figuratives, d'églises gothiques dans le sens de la croix, c'est une image du Christ. Toute église gothique est une image de la nature parce qu'elle devient l'image de la forêt à l'intérieur, l'image des bourgeons à l'extérieur mais c'est aussi une image des évangiles dans le sens que c'est un évangile qu'on voit palpable, qu'on peut lire sur le mur dans les sculptures un peu partout, le principe des évangiles. Le sens plus naturaliste de la cathédrale de Strasbourg se voit très souvent aussi dans les chapelles latérales où l'architecture devient plus flamboyante, un gothique plus flamboyant et toute cette notion se voit dans la montée des branches d'arbres qui se ramifient et même des représentations des étoiles. Dans la porte latérale, la porte où il y a le martyr de Saint Laurent, tu as cette notion d'arriver au martyr de St Laurent mais comme si on avait couper par des coups de machette des branches d'arbres qui sont parfois coupées. De nouvea , la vision très figurative, très réaliste de la nature se voit dans cette porte latérale à gauche. Voilà la partie figurative est importante dans la cathédrale de Strasbourg. La persuasion….Évidemment, la notion de la ville qui monte vers Dieu à travers la cathédrale, la persuasion que la cathédrale crée dans son milieu urbain est étonnante, non? C'est-à-dire que toutes ces rues qui arrivent là et cette espèce de montée à travers l'église, c'est la persuasion d'une croyance, de faire croire à travers cette église qu'on arrive vers Dieu, non? La même histoire on peut la voir dans la notion des trois portes d'entrée qui crée comme une espèce de scission, ce sont comme trois entonnoirs, tu les vois ici, tu vois? une espèce de tension de l'extérieur vers l'intérieur mais une tension qui doit passer par (inaudible) et tout de suite une notion importante à l'intérieur de l'église après une tension vers Dieu et une tension vers l'autel, la même chose de convaincre d'une idée à l'intérieur de l'église, la persuasion extrêmement claire, la persuasion aussi dans le sens de la porte avec la Sainte vierge, intermédiaire entre l'homme et Dieu. La Tradition…Je crois qu'il y a une naissance de la tradition rationaliste en France à l'époque gothique, le rationalisme français nait par excellence là. On pouvait parler d'une certaine tradition de l'ancienne Rome dans la cathédrale d'autan par contre ici, nous voyons une nouvelle tradition, une tradition de rationalisme qui va marquer toute la grande production artistique de France qui est née ici dans cette architecture gothique, évidemment, même si la cathédrale de Strasbourg se fait quand déjà la scolastique commence à entrer en décadence, il ya des courants mystiques comme ceux de (inaudible) mais de toute façon, on sent qu'il ya déjà dans tout cet esprit gothique une naissance d'une tradition qui va marquer complètement. M^me si Strasbourg est à cheval entre la France et l'Allemagne, la tradition donnée par le gothique de chercher ce principe rationnel derrière n'importe quel mouvement, n'importe quelle chose, cette notion de la *clarificatio*, de manifester, tout, non? C'est quelque chose qui va se manifester dans toute la tradition française. Certaines traditions solaires qui partent de l'Égypte mais je ne vais parler d'une tradition égyptienne en France, il ya peut-être une référence, il y a peut-être une coÏncidence, ça je ne peux pas le mentionner mais ce qui va être important là, c'est justement à quel point cette tradition française commence à se montrer et à naître dans l'architecture gothique. Le contenu immédiat…l'église en tant que telle, l'église de Strasbourg est l'expression de la notion de temple, tous les éléments, que ce soit l'ascension verticale, que ce soit les mouvements vers l'autel, que ce soit la porte de la lumière, tous les éléments sont là pour souligner la fonction temple, la fonction église comme elle se crée, comme elle se montre. De l'autre côté, la façon comme elle montre toute la structure interne à l'extérieur correspond aussi à une façon de montrer ce contenu immédiat et de ne pas le cacher, la façon comme les voûtes se montrent, comme les sculptures se montrent, il y a une volonté claire de montrer la fonctionnalité de l'église. Cette notion de Gertrude Stein « A rose is a rose is a rose », une église est une église est une église, non? en pleine plénitude à Strasbourg…. Voilà, je crois que tu as plus ou moins là la chose essentielle sur la cathédrale de Strasbourg.

Patrice Goulet : Non ce qui est curieux, c'est pourquoi tout l'art gothique a été à ce moment-là oublié et détesté pendant si longtemps….

Ricardo Porro : Comme très souvent, Patrice, les choses sont vieilles avant de passer au monde…

Patrice Goulet : Oui mais si on imagine justement que c'est le début d'une tradition, elles auraient pu continué à faire référence, au lieu de faire référence à….

Ricardo Porro : La Rome éternelle… ce sont des idioties qui font parfois des esthètes, par contre, s'il y a un moment des plus sublimes de l'humanité, c'est le moment où on fait l'architecture gothique… C'est l'exaltation!

Patrice Goulet : Oui c'est ça mais est-ce que sa qualité c'est justement pas son caractère d'exaltation plutôt que le rationalisme?

Ricardo Porro : De la m^me façon qu'il y a cet espèce d'élan mystique de monter de l'âme vers Dieu, il y aussi ce côté, je répète *coincidentia oppositorum,* y a une rationalité à outrance, comme jamais!

Patrice Goulet : Oui mais c'est une rationalité expressive….

Ricardo Porro : Naturellement qu'elle s'exprime!

Patrice Goulet : Puisqu'elle n'est pas appliquée sur elle-même….je veux dire que ce n'est pas rationnel de faire un bâtiment si haut, ce n'est pas rationnel de faire des voûtes et de mettre des arcs-boutants dehors…

Ricardo Porro : Attention, la notion de montrer la rationalité de la scolastique, je ne parle pas en ce moment de savoir si c'est pragmatique, si c'est pratique de faire le bâtiment aussi haut, je parle d'une autre raison, d'une autre forme de rationalité.

Patrice Goulet : Bon, c'est ça qu'il faudra distinguer.

Ricardo Porro : Oui. Ce n'est pas pratique, on aurait pu faire les choses beaucoup plus bas, mais là nous sommes en train de voir les choses d'une façon un peu fonctionnaliste, non? C'est une façon de concevoir cet espèce de bâtiment collectif qui demande l'unification de la communauté en Dieu et pour unifier la communauté en Dieu, quoi faire? Je crois qu'il n'y a rien de plus rationnel que ça et c'est une époque où la métaphysique est essentielle.

Patrice Goulet : C'est toujours le problème de ce que c'est que la raison et le rationalisme qui … on fait aujourd'hui de la raison et du rationalisme un outil pragmatique alors que…

Ricardo Porro : Et c'est ça le problème, c'est que derrière chaque mouvement, le rationalisme, c'est de trouver derrière chaque élément mobile cet espèce d'élément ou l'élément premier qui détermine cette mobilité, n'est-ce pas. et je crois que ça, c'est exprimé d'une façon remarquable dans la cathédrale, cette façon de clarifier, que tout soit manifesté, évidemment, il ya une raison fonctionnelle, c'est-à-dire qu'ils voulaient exprimer des tas de choses qui étaient fondamentales pour cette société-là.

Patrice Goulet : Oui, le sociétal … plus que tout…

Ricardo Porro : C'est la chose par excellence… par excellence!

Patrice Goulet : Mouai….moi ce qui me préoccupe toujours dans ces lectures des cathédrales, c'est que toute la lecture des chiffres, est-ce que toute forme ne peut pas se lire de cette manière-là, je veux dire … est-ce qu'on ne peut pas toujours trouver …. enfin, c'est toujours l 'éternelle question…

Ricardo Porro : ça dépend, ça dépend…il y a des symboles qui se dévitalisent, non? mais il y a des moments où ces symboles deviennent très importants. Si tu me dis qu'on met quatre poteaux dans un bâtiment actuel et une dalle dessus et si on me demande si c'est une représentation du monde créé, je te dis ça n'a rien à voir avec ça mais quand tu vois ça dans un contexte d'un discours, là ça change absolument.

Patrice Goulet : Oui… quand c'est affirmé d'une telle force…. Et la valeur de ces chiffres ne s'est jamais changé à travers l'histoire de l'architecture? Le cinq a toujours été l'incarnation…enfin, l'homme…

Ricardo Porro : Écoute, il y a énormément d'implications là dessus, je peux t'apporter le dictionnaire des symboles et tu vas voir que dans le cinq, il ya des tas d'implications… mais il y a toujours une implication en général qui rentre dans tout un contexte de discours, il faut savoir…Tu vois très souvent un mot a plusieurs valences mais un mot dans une phrase il a une valence précise sauf si tu fais une chose qui joue l'ambivalence. Tu as tous ces systèmes que tu as que ce soit dans l'architecture romane ou l'architecture gothique. Là, ça devient essentiel, comme tu as ces système numériques dans l'architecture égyptienne , des architecture où ce symbolisme est important., tu vois?

Patrice Goulet : C'est vrai, je suis d'accord… oui, je crois que c'est pour ça qu'il faudra qu'on reparle de Chambord maintenant, parce que finalement c'est peut-être plus facile de parler de Chambord après le gothique pour bien montrer la différence qui s'amène donc effectivement faut peut-être la refaire…

Ricardo Porro : Bon je crois que …bon pas tout de suite aujourd'hui parce que faut que je prépare un tout petit peu mais….

Patrice Goulet : Tu veux qu'on y aille à Chambord? On peut y aller dans une journée parce que moi j'y suis allé…

Ricardo Porro : Je crois qu'on pourrait faire un petit voyage mais il me faut trouver quelque chose de très général sur ce qui se passe du Moyen-âge à la Renaissance. Est-ce qu'il ya un livre qui me donne d'une façon très générale ce changement dans la pensée, parce que Descartes il ne vient qu'après, Descartes ne vient qu'après la scolastique. Il y aune période pour moi qui devient assez floue, dont je n'ai pas assez de données dans le domaine de la pensée et tout ça ici en France. J'ai l'impression qu'il n'y avait pas tellement de choses.

Patrice Goulet : C'est une période extrêmement troublée. C'est surtout la monarchie qui s'installe de plus en plus…

Ricardo Porro : Il y avait beaucoup de choses, je crois qu'il y a une chose…le monarchie commence à s'installer déjà au Moyen-äge, il ya l'affaiblissement du seigneur féodal et une réaffirmation du monarque, en France, après Hugues Capet, il y a une montée de la monarchie qui devient de plus en plus importante, la monarchie, la papauté. Alors, je crois qu'il y a quelque chose pour moi à Chambord qui continue l'esprit si tu veux de la scolastique dans une certaine mesure, un mécanisme hérité de la scolastique avec des détails superficiels extérieurs de la Renaissance mais pourquoi ça se produit, ça me manque…

Patrice Goulet : Il y a une chose qui…

Ricardo Porro : Mais pourquoi ça se produit, ça me manque…Il y a un point là qui est très trouble pour moi, pourquoi ça se produit-là? qu'est-ce qui se passe au point de vue vital en France qui produit ça…

Patrice Goulet : Oui mais est-ce que c'est pas le fait que… c'est une demeure seigneuriale…

Ricardo Porro : ça n'a rien à voir, c'est une demeure royale, un palais bon, si tu veux il y a une évolution dans la période dont nous sommes en train de parler de la cathédrale vers le Palais, c'est l'époque des Palais…

Patrice Goulet : Oui, le château qui était un organe défensif devient une résidence, c'est-à-dire …

Ricardo Porro : Oui mais il y a une différence fondamentale, c'est-à-dire que de la cathédrale on passe au palais comme élément essentiel de l'architecture. Tu ne peux pas dire qu'au moyen-âge c'est le palais…

Patrice Goulet : Ben oui justement au Moyen-âge les articles travaillent…

Ricardo Porro : Sur les cathédrales…

Patrice Goulet : À Chambord, ils travaillent sur le château alors que les églises sont beaucoup plus… négligées, enfin…

Ricardo Porro : Non, elles ne sont pas négligées, elles existent déjà, on a fait les cathédrales, tu as toutes les églises, on vient de terminer toutes les cathédrales. Nous sommes en train de parler de l'église de Strasbourg qui est en 1300 et le château de Chambord, c'est quelle époque, c'est 1500 je crois…c'est-à-dire que ce qui m'intéresse c'est de voir ce qui se passe en France au XV^{e} siècle.

Patrice Goulet : Je pourrais pas te dire à part ce qu'on raconte toujours c'est que comme il ya eu les campagnes d'Italie, le roi, les seigneurs ont découvert l'Italie, ils ont découvert un milieu différent.

Ricardo Porro : Ils ont découvert un milieu différent mais il ya une affirmation des seigneurs, le milieu français était cultivé.

Patrice Goulet : Oui mais cultivé dans l'église…

Ricardo Porro : Oui mais la dialectique, la scolastique c'est un des mouvements des plus (inaudible) au monde! mais je suis d'accord…

Patrice Goulet : Mais ils découvrent en Italie le pouvoir des Princes…

Ricardo Porro : Mais il y a une dégradation graduelle de l'église et une montée, une ascension de la monarchie… qui devient de plus en plus forte. Bon. ça c'est un fait de l'époque de François 1er, il fait ses campagnes en Italie, il découvre la Renaissance en Italie mais il y a quand même derrière lui tout le poids de la dialectique et de la scolastique française.

Patrice Goulet : Oui, non, bien sûr…

Ricardo Porro : Parce que tout ce mysticisme à outrance, je le vois beaucoup plus à Strasbourg, par exemple, Meister Eckhart et tout ça, toutes ces réflexions sur le contact de l'âme et Dieu et tout ça, si tu veux, c'est une espèce de dégradation de la scolastique en tant que telle mais qui devient presque formaliste. C'est un courant mystique qui se superpose en même temps en 1300 dans l'église en même temps qu'il y a le courant scolastique. Justement, je veux en ce moment étudier le problème de ….

Patrice Goulet : Est-ce que tu as vu les cathédrales anglaises?

Ricardo Porro : Je n'ai vu qu'une cathédrale à Londres qui est déjà une cathédrale très tardive, c'est *Westminster Abbay*….

Patrice Goulet : Ah oui….

Ricardo Porro : Qui est très jolie, hein mais qui n'a pas la beauté des autres cathédrales anglaises que je connais mal….

Entretiens 19 et 20/mars 1979

Les entretiens dix-neuf et vingt concernent l'église baroque *San Andrea al Quirinale* située à Rome. Ricardo Porro dégage tous les phénomènes qui ont conditionné l'architecture de cette église baroque depuis sa théorie *Les cinq aspects du contenu.*

Ricardo Porro : Aujourd'hui nous commençons par l'église *San Andrea Al Quirinale*, c'est-à-dire Saint André au Quirinal. Ce thème … nous commençons d'abord par le contenu immédiat de l'église. D'abord pour commencer à parler du contenu immédiat de l'église, nous devons dire que le dix-septième siècle, c'est un siècle carrément de crise, un siècle d'énormes luttes religieuses, d'énormes guerres, où l'humanité est absolument en crise. Nous avons eu déjà la réforme qui se passe comme une espèce de réaction à la Renaissance et si on veut une certaine réaction aussi à une certaine corruption de l'église catholique et cette réforme faite par Luther et Calvin commence à convaincre des tas de princes de faire des églises nationales et de se libérer de la papauté. Évidemment, Il y a surtout au nord de l'Europe une poussée du protestantisme extraordinaire. L'église catholique qui commence à avoir un problème véritable entre ses mains fait le console de Trente, entre 1345 et 1365, on est encore dans le siècle inférieur, mais de toute façon ce Concile de Trente va influencer et va marquer toute son époque, surtout le monde catholique. D'abord, la Réforme avait été une certaine révolte contre la corruption, un mouvement assez réactionnaire, c'est-à-dire un retour très en arrière à l'église la plus dure, la plus chaste et par contre, le Concile de Trente prend plus ou moins des lignes pas exactement dans ce purisme du protestant mais il va dans une révolte morale de la la liberté morale et intellectuelle de la Renaissance. C'est-à-dire …. On va essayer à tous points de vue de créer un renforcement du Pape. Dans cette atmosphère de crise et de mouvement presque militaire qui sortent aussi, qui ont des rapports avec le Concile de Trente, c'est le cas de Saint Ignace de Loyola et les Jésuites avec toute la notion des prêtres en tant que soldats, avec des formes d'exercices spirituels qui étaient vraiment de méditation sur le péché, sur l'enfer avec les portes fermées, avec une atmosphère sombre et puis tout de suite après, après la confession, il y a tout un éclatement et une réflexion sur le ciel mais tout ça avec un sens de théâtre et un sens d'esprit un peu tordu, non? extraordinaire qui n'est pas exactement cette ouverture, cet intellect, ce retour au monde ancien, à la Grèce et à tout ça qui était provoqué par la Renaissance. C'est un retour à la foi presqu'absolue, presque militaire. Pour ça, nous avons un déchainement de l'imaginaire. Là, l'imagination se déchaine à l'époque justement pour récupérer tous ces gens qui sont partis et inventer des astuces psychologiques pour faire revenir vers la foi, vers la religion catholique un public qui s'était laïcisé à l'époque de la Renaissance. L'homme n'a plus cette sensation de calme dans cette époque de crise et l'équilibre qui avait alors à la Renaissance, on voulait un homme en équilibre. Si on prend les héros des romans de l'époque, il y a trois héros assez importants de l'époque qui sont typiques de ce monde-là, c'est d'abord le *Quichotte* de Cervantès, le *Don Juan* de Lope de Vega et puis le *Faust*[758] de Marlowe. Ce sont tous les trois des anxieux. Le Quichotte, c'est quelqu'un de détraqué comme Don Juan est un homme qui joue aux choses terribles, Faust qui vend don homme pour le pouvoir au contraire au Faust de Goethe qui le vend pour la sagesse, pour la connaissance. Ce sont des héros anxieux enfermés dans des méditations et qui ont un esprit agité, une âme tordue et voilà l'esprit de l'homme de l'époque. Cet homme de l'époque se produit comme ça parce que évidemment comme on a déjà dit c'est l'époque de la crise, l'époque des luttes religieuses un peu partout, c'est la prédominance de l'Espagne, un retour aux absolutismes. On a l'absolutisme en Espagne, l'absolutisme de la monarchie chez Louis XIV à Versailles et on a l'absolutisme qui devient de plus en plus fort de la papauté, qui devient un régime aussi absolutiste que les autres c'est-à-dire que ce monde en crise va produire des absolutismes plus ou moins partout. Absolutismes naturellement qui débouche dans des nationalismes à outrance et dans des politiques de mains fortes. L'art pouvait sortir de là, c'est un art de propagande pour ces absolutismes. Que cela soit un art de l'absolutisme de Louis XIV comme c'est le cas de Versailles comme c'est le cas dans le baroque comme nous voyons le cas dans l'église de *San Andrea al Quirinale* et qui se passe à Rome. Le rationalisme qu'on avait à l'époque de la Renaissance dans cette époque de crise, dans cette époque d'explosion émotionnelle commence à changer et on ces deux (inaudible) qui sont assez caractéristiques de tout cet art. Argan disait que « c'était la raison naturelle pour arriver à la raison artificielle » et c'est justement cette influence de la littérature, du ballet qui va passer immédiatement à l'architecture. Il y a une autre phrase qui disait « ce n'est plus la raison divine ou la nature qui détermine le comportement de l'homme, c'est plutôt la raison sociale ». Cela veut dire qu'en même temps qu'il y a tous ces nationalismes, tous ces absolutismes, tout ce déclenchement va se produire dans le sens d'un art absolument (inaudible). Nous avons déjà des philosophes comme c'est le cas de Campanella qui est né en 1568 qui est mort en 1639 juste au commencement du baroque. Dans le sens de cet absolutisme, il fait l'apologie de l'état centralisé, la *civitas solis,* l'état soleil, la cité du soleil qui est un état d'une centralisation absolue. Il parle évidemment d'une espèce de monarchie qui est de l'autre côté très centrée, une espèce de théocratie solaire mais curieusement ça correspond

[758] Il s'agit de la pièce de théâtre *La tragique histoire du Docteur Faust* de Christopher Marlowe, écrite en 1592.

à l'esprit du Roi Soleil que nous avons en France chez Louis XIV, c'est-à-dire Il y a des débordements solaires, absolus, terribles qui sont plus ou moins dans l'air dans l'atmosphère. Il y avait *Campella* qui disait « Quand nous allons avec puissance, sagesse et amour vers l'essentiel illimité, l'impuissance, la sottise et la haine diminuent », c'est l'esprit de *Campella* qui est en train de s'élancer vers cet espèce de soleil, ce décentrement de la terre. C'était une façon de mettre de l'ordre dans ce monde de chaos à travers l'absolutisme de la papauté. Il voulait un règne d'en haut en bas, ça se voit dans cette notion et voilà. Cet absolutisme qu'on voit dans la pensée générale de l'époque va essayer d'employer tous les moyens expressifs, tous les moyens psychologiques pour reconduire à la foi, pour refaire cette espèce de force de la papauté. C'est un art de propagande, ça veut dire que de la même façon que Staline qui est de créer un art de propagande pour renforcer la notion du socialisme, c'est une notion aussi vieille que dans le cas du baroque où il y a ce véritable renforcement, cette véritable force qui va plus ou moins théoriser sur l'art de façon que l'art puisse servir à ce pouvoir religieux, à faire venir les gens à la foi. L'image pour reconduire à la foi, l'image qu'on reçoit, c'est une image réaliste, c'est une image directe, il n'y a pas de double jeu, tout doit sauter aux yeux, tout doit se voir, comme dans l'art de propagande qui est baroque. Tout se traduit en phénomène. C'est un art où le phénomène en lui-même, on le présente comme un fait en soi. Chaque phénomène qui était la chose importante à exprimer est interprété par l'artiste imaginatif, très explosif. L'atmosphère qu'on va obtenir dans tous ces bâtiments, c'est une atmosphère de miracle. C'est une atmosphère de miracle qui est recherchée à outrance. Évidemment, pour ça, toute la psychologie se met en jeu et on va essayer d'arriver au sentimentalisme, les (inaudible) sentimentaux de l'être humain, donc quand ils rentrent, ils puissent avoir la notion de ce vol mystique. La fiction évidemment, le théâtre devient quelque chose d'essentiel, toute l'architecture un acte merveilleux de théâtre, doit devenir le miracle lui-même. Tout est fait pour qu'on rentre la vérité du surnaturel comme élément contre le purisme protestant. L'image donc doit éduquer, dans ce sens, c'est-à-dire l'image n'est pas gratuite, l'église prend une image qui éduque, qui fait des messages qui vont tout à fait hors de l'architecture. On va essayer naturellement dans ce sens de trouver l'émerveillement et c'est un art des plus merveilleux. À l'intérieur d'un temple baroque, on cherche l'émerveillement, le bruissement de l'âme des spectateurs. Évidemment, ça, c'est une façon aussi qui était dans la mentalité de la Contre-réforme, agir sur le monde, c'est une façon de la faire agir eux-même, de leur faire prendre position, de les pousser à l'action. Donc, si nous avons des autres arts, des autres bâtiments au niveau théorique, ici c'est un art de *praxis,* c'est un art de pratique, c'est un art éthique, éminemment éthique, un art qui pourrait tout à fait entrer dans la définition qui se trouve dans *La Poétique* d'Aristote, la définition de tragédie. Aristote disait que « la tragédie c'est la *mimesis* d'une action sérieuse qui se suffit à elle-même avec les événements qui suscitent pitié et terreur et qui a pour effet d'élever l'âme et de la purifier de semblables passions ». Le bâtiment en tant que tel, *San Andrea al Quirinale,* rentre tout à fait dans cette définition de la tragédie d'Aristote. Donc, dans ce monde expressif de la crise, *San Quirinale* devient une église publicitaire, persuader du martyr du Saint, de Saint André et du triomphe de la mort du Saint et dans tout le baroque, il faut le dire, il y a une volonté de triompher de la mort. Comment cette architecture devient drame et devient publicité? Nous allons entrer à l'intérieur de l'église. Tout de suite, tout de suite on passe la porte et….pardon, avant d'entrer dans l'église, nous avons la notion de deux éléments qui accueillent. Une église qui prend tout l'espace de la rue et qui la modifie, il y a deux murs courbes qui donnent la sensation de pénétrer à l'intérieur de l'église. Tu es face à la porte où il y a une tension interne/externe assez marquée, tu passes la porte et qu'est-ce que tu trouves immédiatement au fond, l'autel … où il y a d'ailleurs une église en forme de l'ellipse, l'autel au fond où tu as le martyr dans la peinture de *San Andrea* illuminé d'une façon assez mystérieuse, assez magique où il y a la crucifixion de *San Andrea,* passe vers l'extérieur par un groupe de sculptures dorées et tout de suit de là il y a un mouvement du martyr dans le temps qui passe sur le fronton, qui se casse sur l'autel où on voit *San Andrea* qui est en train de monter au ciel. Quand on voit tout de suite en haut, on a la sensation que toute la coupole dorée est rayonnante, la lumière rayonnante qui a une ouverture qui est la porte étroite, la notion de la porte étroite avec des anges tout autour dans les différents cercles, différents cieux, et tout à fait en haut (inaudible) à passer et entrer par l'albâtre jaune, la notion du Saint Esprit qui reçoit le Saint. Une église minime où on a tout un phénomène qui est exprimé. Un phénomène qui est exprimé avec cette sensation de l'homme hypersensible, de l'homme en crise, cette sensation de la crise justement de l'époque et avec une vision d'art politique. La notion de l'action est essentielle. La mort, la résurrection, la réception en haut…tout ça c'est assez étonnant. Le statisme de la Renaissance, on voit à quel point ça termine là. Justement, en parlant de ça, on se rend compte à quel point le problème de cette action, de ces moments de successions deviennent importants. Je prends une citation de Portoghesi dans son livre *Le Baroque* [759]: « Le plus beau moment pour la bouche – et il parlait de la sculpture – c'est quand on finit de parler ou quand on commence », c'est-à-dire qu'il y a une sensation d'instants de temps qui est essentiel dans la sculpture, cette sensation, on la sent aussi dans a mobilité de l'architecture. Tous les bâtiments donc deviennent une apparition miracle. Toute cette partie, c'est pour parler justement à quel point cette époque de crise qui produit ces absolutismes se manifeste dans cet art social qui essaie de convaincre de cette idée du pouvoir, à rattacher à cette idée de pouvoir,

[759] Paolo Portoghesi, *Roma Barocca,* Editori Laterza, 1966.

ça serait si on veut la première partie du contenu médiat. C'est un des côtés importants parce que c'est justement là que la contre-réforme et l'aspect peut-être le plus important. Il y a des aspects plus futiles comme c'est la nouvelle notion de science de l'époque qui va de tout façon changer absolument la notion d'espace de l'architecture. Nous avons Copernic qui nous avait parlé pendant la Renaissance mais qui va avoir une influence extraordinaire pas tellement dans la Renaissance mais au Baroque, il disait que la terre n'est plus le centre du monde, que c'est le soleil, que le monde était héliocentrique. C'est le soleil. La terre bouge autour du soleil mais quand même le soleil est le centre de l'univers. L'univers n'est plus géocentrique comme c'était une notion carrément révolutionnaire à l'époque mais héliocentrique. Un nouveau axe autour duquel tout tourne. Évidemment, de lui, on passe à Galilée, qui est déjà plus avancé, il est né en 1564-1642 qui se met à étudier le mouvement, chose essentielle, c'est-à-dire que là, il y a un déplacement de la terre, il y a une vision d'immensité de l'espace mais quand Galilée commence à étudier les forces du mouvement, l'accélération dans la dynamique, il y a vraiment quelque chose qui se superpose à ce statisme qui était dan l'air depuis des siècles et le problème de l'accélération dynamique devient quelque chose d'essentiel. Il disait que « tout corps continuerait à bouger dans une direction linéaire s'il n'y avait pas d'autres forces qui l'empêchaient « . L'accélération de cours qui tombent, ça , se sont de véritables recherches essentielles. Il y a après lui Kepler. Sarduy dans son livre[760] disait : « Le passage de Galilée à Kepler est celui du cercle à l'ellipse. Le passage de ce qui est tracé autour de l'un, à ce qui est tracé (inaudible)… » On commence à voir une vision nouvelle qui va éliminer le classicisme au profit du baroque. Kepler parlait de la terre qui décrivait autour du soleil un mouvement elliptique. Cela évidemment implique un décentrement, un double centre. Les planètes décrivent aussi les éclipses dont le centre du soleil occupe un des foyers. Ce n'est plus non plus le monde exactement rond, parfait mais c'est un monde déjà où il y a une pluralité de centres. Il fait toute l'étude du mouvement des planètes que nous connaissons et nous voyons le décentrement déjà par exemple dans la peinture du Tintoret. Quand tu vois une peinture du Tintoret et que tu commences à voir une certaine quantité de points au centre de la composition, il n'y aurait pas eu un centre absolu dans le tableau. Il y a un décentrement. C'est le même décentrement qu'on trouve dans la Rome baroque, c'est-à-dire quand le Pape Urbain, je ne me rappelle plus quel numéro, je te dis ça tout de suite, Urbain 6 je crois, il commence à penser à Rome, il commence à faire une (inaudible) qui avait chacune un centre avec des liens assez étroits, de décentrement assez typique comme c'est le cas de la place de la place *Al Quirinale*, comme c'est le cas de la *Piazza del Popolo ,* il y a des tas de places comme ça, il y a cette notion de décentrement. Cette notion que nous avons devant nous, d'abord il y a une notion qui n'est pas le cercle du mouvement des planètes, c'est un monde dynamique et aussi la notion de la plénitude, tu l'as chez quelqu'un comme Giordano Bruno. Le philosophe qui disait parmi les choses qu'il a écrites « l'espace d'un continent encore aérien, spirituel liquide, capable de mouvement, de quiétude mais immense et infini » , c'est-à-dire que tu as une notion-là que l'espace que nous venons de voir, il y a une dynamique, il y a des mouvements, ce n'est pas la figure parfaite de cercles parfaits mais c'est déjà décentré, c'est l'ellipse et ici l'espace est infini. La notion de l'infinitude spatiale est plus importante à l'époque. « L'espace - disait Giordano Bruno - n'est pas centré ni circonférence ni haut ni bas ni droite ni gauche, tout (inaudible) et comparative, pourtant il existe le siège qui le peuple ». Voilà. Tout ce qu'on voit, c'est une recherche du lointain, une recherche de l'infini, du temporellement et spatialement lointain, l'époque des voyages, de la découverte de l'orient, où on se lance à la découverte de mondes nouveaux et tout ça, on le voit aussi dans tout le contexte philosophique. Le théâtre qui est une des formes les plus importantes de l'époque, je laisse un peu Giordano Bruno derrière - on commence à voir les titres de théâtre, par exemple le théâtre de Shakespeare. On jouait ses oeuvres dans le théâtre le *Globe theater,* ça veut dire le théâtre du globe, la sphère. Une pièce de Calderon, le grand théâtre du monde. Tu vois? Il y a cette notion de grandeur, une notion d'extension, une notion d'espace illimité. Extension dans tous les sens que nous commençons à voir dans l'église de San Andrea *Al Quirinale.* Première chose que nous voyons, c'est le décentrement. L'église n'est plus la circonférence comme San Vittorio de Bramante, c'est une ellipse décentrée et qui ne montre pas ce côté figé parfait du cercle autour d'un centre. C'est déjà l'ellipse. Deuxième point. La notion de mouvement que nous voyons dans tous les côtés de l'acte qui va se dérouler à l'intérieur où il y a une suite de mouvements, il y a un mouvement qui part de l'autel, une montée et qui va arriver au point le plus haut où se trouve la partie supérieure. L'infinitude, tu la trouves aussi en France, enfin je fais une parenthèse à tout ça. Je prends le cas de Pascal quand il disait « Le silence de ces espaces infinis », il parlait de l'infinitude de l'univers et de l'infinitude de l'homme. Il disait aussi « Voilà une partie des causes qui rendent l'homme si proche de la nature, il est infini en deux manières, il est fini et limité et (inaudible) se maintient perpétuellement en son être, il passe et est mortel. les choses en particulier se corrompent et se changent à chaque instant. Il ne les voit qu'en passant. Elles ont leur principe et leur fin. Elles sont simples et (inaudible) ». Il disait aussi « Rien ne peut fixer le fini entre les deux infinis qui l'enferment et qui les tuent ». Il disait aussi « Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche, nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie

[760] Severo Sarduy, *Barocco,* Gallimard, Essais, 1974.

dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée ». Voilà la notion de l'infiniment grand de Pascal. Il dit aussi : « Qu'est-ce qu'un homme, dans l'infini ? Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates, qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ses jambes, du sang dans ses veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ses humeurs, des vapeurs dans ces gouttes ; que divisant encore ces dernières choses, il épuise ses forces en ces conceptions et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours. Il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature[761].

Patrice Goulet : C'est qui ça?

Ricardo Porro : Pascal!

Patrice Goulet : C'est Pascal…

Ricardo Porro : Ou l'extrêmement grand ou l'extrêmement petit, tu as cette notion d'infinitude dans l'église de San Andrea. D'abord, c'est l'image de l'ellipse cosmique. La coupole, elle n'est plus matière. La coupole, si tu la vois ici, elle devient lumière. Elle devient rayon, tu vois? rayon de lumière et une notion d'infini de différents cieux qui arrivent jusqu'au point où arrive le Saint Esprit mais tu as une notion d'un espace illimité. Si tu prends la notion de Wölfflin sur l'espace limité et l'espace illimité, tu te rends compte d'abord que le premier principe, le contour est précis? non! le contour à San Andrea, il est imprécis. Tu ne peux pas le suivre. C'est un contour qui plus ou moins tend à s'évanouir dans l'atmosphère extérieure. Deuxième principe, valorisation de la surface ou valorisation de la profondeur. Dans ce cas, la façon comme l'église s'avance vers la rue, tu as cet élément, cette espèce de portique à colonnes que tu vois ici dans cet endroit, qui avance de l'intérieur mais par contre tu as les deux bras qui (inaudible) donc tu as la façade pas la correspondance et la linéarité d'une rue mais une tension qui va de l'intérieur vers l'extérieur. Un jeu de tensions entre les deux donc tu a une valorisation de la profondeur. Tu as en m^me temps la notion d'une composition organique, ça veut dire ce n'est pas une composition mécaniciste où les corps s'ajoutent les uns aux autres où chaque volume conserve son individualité mais tu as des volumes et des formes qui s'entremêlent les unes dans les autres dans un esprit de continuité. Composition ouverte ou composition fermée? je dirais que c'est une composition ouverte, la plus ouverte qui puisse exister. Valorisation ou clarté absolue, je dirais que tout ce qu'il y a là dedans, c'est la valorisation du mystère, c'est-à-dire du mystère, du miracle et l'atmosphère créée par tous ces éléments de l'architecture, c'est créer l'atmosphère de mystère. La notion de l'espace de San Andrea…

Patrice Goulet : Pourquoi ouvert et pas fermé?

Ricardo Porro : Composition ouverte ou composition fermée dans le sens que tu as la villa Savoye de Le Corbusier, tu as la sensation que c'est un prisme pur, parfaitement proportionné, limité, c'est-à-dire que tu ne peux ajouter quoique ce soit sans détruire le sens même de cette architecture. Ce qui donne la sensation de grandir, de pousser comme un arbre , tu l'as ici dans la sensation comment elle s'enchaîne partout de la même façon que chez Wright…

Patrice Goulet : C'est le résultat d'une croissance…

Ricardo Porro : Et oui, comme tu l'as chez Wright! tu vois? C'est-à-dire que la notion de l'espace de cette église c'est une notion d'espace illimité qui essaie de jouer avec la notion d'infinitude qui est tracée par tous les penseurs de l'époque.

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Bon évidemment, tu as la notion cosmique par l'ellipse, ça c'est cette cosmicité du monde, tu as la notion de décentrement, la notion de mouvement, tu as tout ça à l'intérieur de cette église. Voilà. Le dynamisme, la chose la plus claire à voir, tu n'as plus la notion d'un calme, d'un équilibre absolu mais d'un phénomène qui a des différentes étapes, où les choses s'enchainent les unes aux autres, que tu as presqu'en forme

---

[761] Blaise Pascal, Fragment *Transition* n° 4 / 8 Copies manuscrites du XVII^e^ s. : C_1 : *Transition* n° 248 à 257 p. 91 à 99 v° / C_2 : p. 117 à 129, Éditions de Port-Royal : Chap. XXII - *Connoissance générale de l'homme* : 1669 et janv. 1670 p. 171-178 / 1678 p. 168-174 (chap. complet).

de s, c'est-à-dire la façon comme de l'entrée tu passes à l'autel et comment ça commence à grimper pour arriver au centre de la coupole qui est en haut, non? Tu as tout un mouvement qui est l'essence de cette vision nouvelle que tu as là, que tu as dans la pensée. Dans les recherches scientifiques, c'est l'époque de la découverte de la circulation du sang, des tas de découvertes où tu as une notion dynamique. Là, je dirais que le contenu médiat est donné dans l'église. Persuasion! Deuxième aspect du contenu. Tu l'as partout, que ce soit la persuasion pour que tu rentres de l'extérieur pour t'accueillir, pour t'attirer, pour créer une espèce de tension vers l'intérieur de l'église, c'est une façon de rentrer et en même temps elle s'élance vers l'extérieur en faisant les deux choses. Le problème de la persuasion à l'instant où tu passes à l'intérieur, il est plus que clair. C'est une façon de te faire entrer et l'église qui se projette vers le public. Quand tu passes à l'intérieur, tu as cette vision de miracle, cet art de propagande dont nous venons déjà de parler. La tradition, autre aspect de signification. Si nous avons déjà parler de la place du *Campidoglio* de Michel-Ange et on avait parlé à quel point cette dualité était un des éléments essentiels de la tradition romaine. On avait évoqué le temple de Vénus à Rome, les deux aspects de la même chose. On avait vu la porte qui était une image du Janus. On avait vu la dualité qui existait dans le *Campidoglio* avec les deux bâtiments égaux, l'un qui fait référence à l'église et à l'autre à la vieille Rome et tout ça unifié de façon cosmique. Cette notion de cosmicité unificatrice de dualité, tu l'as dans la notion de l'ellipse, le décentrement dans le centre de l'ellipse, la notion cosmique que tu as dans l'église, parce que même si c'est une ellipse, c'est une notion cosmique véritable, qui signifie ça, cette notion de la dualité. Voilà que là, la tradition romaine se montre en toute clarté. Aussi, un autre aspect de la tradition romaine, c'est la notion de grandeur. S'il y a l'infiniment grand et l'infiniment petit, on joue avec les deux et il y a une notion de dualité à confondre les deux. L'église (inaudible) par la façon explosive de se montrer dans ces éléments, elle donne une sensation de grandeur, une sensation d'immensité. Cette sensation de grandeur, c'est une caractéristique aussi de l'héritage romain. Évidemment, Ici ce n'est pas le cas d'une taille réelle ni grande, c'est une taille petite dont tous les éléments psychologiques font paraître très grande. Évidemment, il y a tout l'illusionnisme du baroque qui rentre en jeu. Donc, tu as le contenu immédiat, c'est une église qui se montre en elle-même avec une clarté étonnante. Ce n'est pas une église qui essaie de ressembler à…. (interruption) En ce moment, nous entrons dans le problème de l'image superposée. L'image, c'est le (inaudible) théâtral. C'est un devenir en mouvement qu'on est en train de représenter. Tous les éléments de l'architecture rentrent dans cette représentation théâtrale qui n'est pas un instant isolé mais qui est une série d'instant qui représente tous les phénomènes miraculeux qui se déroulent à l'intérieur de l'église. Évidemment, tout ça, c'est le cas justement de la superposition d'une image hors de l'architecture le plus claire qui puisse exister. Il y a des tas d'autres exemples d'architectures qui sont plus ou moins ambiguës, l'image y est plus ou moins cachée, moins claire, tandis qu'ici, l'image figurative, le martyr et l'ascension du Saint au ciel, c'est la chose la plus réaliste qui puisse exister. On essaie que tout ça soit d'un réalisme extraordinaire. La notion de la coupole en tant que rayon lumineux, c'est aussi une notion extrêmement claire. Le centre de la coupole comme comportant différents niveaux du ciel, c'est la chose la plus claire qui existe et puis tout à fait en haut, la vision du Saint Esprit. Le symbole moins caché, le bâtiment de *San Andrea Al Quirinale*, c'est une image figurative très directe. La coupole dans son symbolisme solaire, elle se fait plus (inaudible) c'est-à-dire que ce n'est pas une coupole pure et qu'on déduit le symbolisme après, c'est simplement un point lumineux qui représente le ciel, qui représente l'espace créé et le point dans cet espace créé où on passe à l'autre espace du (inaudible) du ciel. C'est-à-dire que la coupole, le symbolisme de la coupole devient évident. On essaie pas de trouver des astuces, de les cacher un tout petit peu, de un peu déguiser, là c'est absolu, absolu. Si on prend par exemple le symbolisme dans une église gothique, c'était un tout dans le plafond, dans la voûte du plafond à l'intérieur, seulement avec la vision du quatre d'en bas, avec la vision de la coupole comme image de ce trou qui devait donner la vision de la porte étroite, on avait carrément un symbolisme qui était pour les initiés. Par contre, ici, la notion de la porte étroite, elle devient vraiment un trou dans le ciel, entourés des anges, c'est-à-dire qu'il devient absolument évident. Il n'y a pas de substitution d'une chose pour une autre. Le trou dans la voûte, c'est la porte étroite, claire, elle est figurée, c'est-à-dire que ce ,n'est pas une volonté, le symbole qui serait la substitution d'une chose, ce n'est pas le cas ici. Ici, on va directement même si on joue aux éléments symboliques, la coupole comme symbole du ciel mais on l'explicite à l'extrême. On la rend évidente, on la rend publicitaire. S'il y a un certain symbolisme, ce serait dans la forme du triangle qui peut naître à l'intérieur de cette ellipse. S'il y a une forme de symbolisme là dedans, je fais ici le schéma de ça, le triangle dans une certaine notion de divinité qui pénètre le monde, le triangle comme trinité si on veut, ça y est, nous avons tout le symbolisme de *San Andrea*. La notion de ces deux formes, ça et ça, tu vois? qui t'attirent vers l'intérieur puis la coupole rayonnante et l'autel au fond (interruption). Regarde que l'autel a un espace tout à fait à lui. Voilà toute l'église… qui est assez jolie, hein…

Patrice Goulet : Est-ce que c'est très perceptible le triangle?

Ricardo Porro : Oui tu le vois. Comme un triangle qui rentre! c'est-à-dire un triangle qui ne termine pas à l'intérieur mais tu as comme une espèce de forme un peu métaphysique d'un triangle, tu le vois là?

Patrice Goulet : Oui là on le voit bien… L'avant-corps là qui sort avec les deux colonnes là…

Ricardo Porro : oui?

Patrice Goulet : À quoi ça correspond alors ?

Ricardo Porro : À l'entrée… C'est l'entrée de l'église…c'est-à-dire que tout ce que l'église est en train de te faire, c'est de provoquer une tension, même le triangle-là qui rentre , ça n'a pas de répercussions à l'intérieur., c'est une façon de te donner seulement le geste de l'entrée.

Patrice Goulet : Oui…c'est-à-dire qu'on en a vraiment l'impression tandis que l'autre ressort.

Ricardo Porro : Il y a une espèce de dualité…

Patrice Goulet : l'un qui rentre et l'autre qui sort alors ….

Ricardo Porro : Regarde le détail…je m'approche…malheureusement c'est un peu sombre et là je suis dedans, déjà j'ai passé la porte. Regarde le martyr du Saint…

Patrice Goulet : Et cette lumière qui lui arrive sur le tableau, c'est une lumière naturelle ou?

Ricardo Porro : C'est une lumière naturelle… y a un trou derrière ce fronton….tu vois? que tu ne vois pas…

Patrice Goulet : Ah oui y a un éclairage qui vient par là…

Ricardo Porro : Y a un éclairage tout à fait théâtral…

Patrice Goulet : Qui vient par derrière….

Ricardo Porro : et qui vient là et un autre en haut… tu as le martyr un peu plus clair. Voilà la lumière, derrière y a cette lumière qui passe, derrière le fronton qu'on voit pas sauf si on s'approche de très près mais ce n'est pas les faits qui intéressent …c'est le passage de différents moments, le moment de la crucifixion, les sculptures qui sont autour du tableau, tu vois? et le moment de l'ascension, c'est-à-dire l'âme qui a l'attitude d'avancer en diagonale vers le haut. Regarde le trou….

Patrice Goulet : Oui c'est juste un…

Ricardo Porro : Tu vois le le trou …Oui c'est juste un…

Patrice Goulet : Oui, oui, oui, oui… c'est-à-dire que quand tu t'approches beaucoup…

Ricardo Porro : C'est juste au dessus du tableau…. pour passer (inaudible) et donner cette sensation d'infinitude… et voilà la coupole, ce que je te disais… (inaudible) dans le monde inférieur, la coupole en tant que rayonnement doré de lumière, en tant que lumière et puis les anges, des tas d'anges qui sont dans les différents niveaux du ciel, qui regardent en bas et regarde la lumière jaunâtre qui est en haut parce que c'est de l'albâtre, on essaie de jouer à ça encore plus, tu vois?

Patrice Goulet : Ah oui, y a déjà des anges en bas de la coupole, c'est ça que j'avais pas vu dans la photo.

Ricardo Porro : Oui des anges qui sont en train de flotter dans l'air, c'est-à-dire que ce n'est plus de la matière… c'est l'espace…

Patrice Goulet : Oui, oui… et pourquoi le jeu des hexagones là alors? c'est rien? c'est pourquoi?

Ricardo Porro : Non, c'est rien, je crois que c'est une partie de l'ornement, c'est doré, c'est plein de dorures… c'est-à-dire que tout devient (inaudible), tu vois? le flottement et la notion de lumière, ça c'est très clair comme image et très bien au point de vue couleur, les poutres ne sont plus des poutres, ce sont des rayons de lumière, c'est-à-dire qu'il y a une absolue négation de la matière, ces anges qui sont en train de survoler… Voilà, il y a encore des vues de l'extérieur, comprendre comment l'église se place dans le terrain.

Patrice Goulet : ça se passe à quel moment dans l'oeuvre de Borromini finalement? dans le…

Ricardo Porro : Cette église?

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Je peux pas te dire… je ne sais pas, je ne sais pas si c'est avant Saint Pierre, y a beaucoup d'éléments qui sont de Saint Pierre là dedans… sauf que c'est minime…

Patrice Goulet : Mais par rapport à Michel-Ange, comment il se place alors?

Ricardo Porro : Ah il est après….

Patrice Goulet : Et Borromini?

Ricardo Porro : C'est avant Borromini! lui et Borromini, c'étaient les deux grands ennemis…. Borromini fait sa place de la *Piazza Navona* et Le Bernin, on lui commande pour la Fontaine et quand il regarde l'oeuvre de Borromini, il fait ça (grimaces). Ils se détestaient à mort tous les deux.

Patrice Goulet : Rires… Quelles sont les premières églises baroques, enfin qui expriment ce genre de ….?

Ricardo Porro : En architecture, c'est un devenir. Si tu veux, le changement, c'est le maniérisme… C'est le maniérisme qui doucement devient de plus en plus éclatant, tu vois? L'église du *Vignola,* c'est une église de transition, et là ça devient de plus en plus éclatant…. Regarde la force que ça prend dans une rue…. regarde la tension, le jeu d'espaces que ça peut créer dans une rue et c'est un bâtiment petit! Ce n'est pas une église énorme hein!

Patrice Goulet : Remontre moi un peu Saint-Pierre là….

Ricardo Porro : Voilà l'échelle de cette église… Regarde les sculptures qui sont en haut et le prêtre…

Patrice Goulet : C'est énorme, gigantesque…

Ricardo Porro : Regarde le garde-corps…

Patrice Goulet : Je suis jamais monté en haut…

Ricardo Porro : J'y suis monté une fois, je n'ai pas eu le courage de …tu vois que c'est tout abimé déjà… ça fait de ça vingt ans… mais il y a vingt ans, j'avais une force physique extraordinaire, actuellement si tu me dis de monter jusqu'en haut, j'y réfléchis à deux fois…

Patrice Goulet : La balustrade est presqu'aussi haute…elle arrive aux épaules ou quoi…?

Ricardo Porro : Oui, c'est l'échelle de Saint-Pierre…

Patrice Goulet : Tout est surdimensionné…

Ricardo Porro : C'est surdimensionné… regarde…tu vois les (inaudible) aux genoux en général, regarde où ça arrive la base d'une colonne…

Patrice Goulet : C'est au dessus de ta tête…

Ricardo Porro : Elle est plus grande qu'une personne…l'échelle c'est une …c'est l'échelle à l'idée, ce n'est pas …je fais cinq différences dans la notion d'échelle, l'échelle psychique, l'échelle au paysage, l'échelle à l'idée – elle est hors d'échelle – de l'échelle humaine… tu as l'échelle à l'idée là…ce n'est pas hors d'échelle… c'est la grandeur d'une l'église… c'est-à-dire que très souvent on a dit que Saint Pierre, c'est hors d'échelle…ce n'est pas hors d'échelle. C'est une échelle à une idée. C'est très joli hein. Cette notion de montée là est assez curieuse. Voilà la partie intérieure qui est merveilleuse. Le baldaquin-là, c'est quelque chose…

Patrice Goulet : c'est Le Bernin, non? Qui est-ce?

Ricardo Porro : C'est Le Bernin, le Bernin aussi a fait des choses…

Patrice Goulet : C'est vraiment énorme, c'est vraiment génial, c'est gigantesque!

Ricardo Porro : Gigantesque…J'ai pas mal de photos de…ça, c'est vu de derrière… derrière la place… L'église en totalité… Malheureusement, tu sais, avec cette lumière tu sais, on ne voit pas bien… Tu vois le décentrement, l'ellipse, l'éclipse signifiée, c'est-à-dire que les deux fontaines, c'est ça le décentrement et l'obélisque qui prend presque le schéma de la coupole de *San Andrea,* l'obélisque ça devient l'unification de ces choses-là. Unification cosmique mais en même temps c'est la signification de deux bras qui au fond devient… c'est pas là parce que là on a fait la chose la plus aberrante au monde, tu vois cette avenue, tout ça c'était plein de maisons… tu passais d'une rue minime très étroite à la grandeur de la place tandis que cet effet déjà, tu as vu hein?

Patrice Goulet : Oui, il y a fait plusieurs petites rues qui partaient…

Ricardo Porro : Ben oui…

Patrice Goulet : Et qui est-ce qui a fait les deux bâtiments finalement alors?

Ricardo Porro : Les fascistes…(inaudible) ça c'est joli, splendide…

Patrice Goulet : Quand les fascistes font ça, tu crois vraiment que la…. c'est qu'ils ne perçoivent plus qu'un ordre…

Ricardo Porro : Il y a la notion d'espace infini du baroque qui exigeait cette avenue, je crois, peut-être c'est vrai mais l'effet, le choc qui va produire le baroque, tu as cette avenue et tu arrives à la place.

Patrice Goulet : C'est un peu curieux de dire ça parce que tous les édifices du baroque sont souvent avec un contraste très fort, avec une multitude et puis on découvre des grands espaces, tandis que là avec une seule avenue tout le regard est dirigé sur elle et on perd la…

Ricardo Porro : Mais oui…. Cette façon de placer des sculptures, c'est vraiment dingue, hein… regarde de nouveau l'ellipse, l'ellipse avec le Saint Esprit sauf qu'il y a un décentrement de l'église, au lieu de le placer en haut, il part dans l'autre axe mais tu vois les constantes, hein…

Patrice Goulet : Et dont le Saint Esprit est l' élément rassembleur… réunificateur…

Ricardo Porro : C'est un point de vue un peu à part ….

Patrice Goulet : Dans quelle ville! ….

Ricardo Porro : ça c'est la ville par excellence… regarde l'illusionnisme du baroque comme il est merveilleux… un coin de l'entrée de l'église Saint Pierre… moi j'ai pas mal de diapositives de ça, hein…tu vois les côtés…ce qui est incroyable c'est à quel point il y avait des architectes qui étaient capables d'unifier tout un chaos autour par un travail urbain et ils créent une unification de tout ça merveilleuse….regarde ça… la parte d'en bas, ça…

Patrice Goulet : Oui, les colonnades…

Ricardo Porro : Les colonnades, l'élément ici, l'église qui est au fond…ces colonnades, ça créé une espèce d'unité avec tous les détails, tu vois, la coupole de Michel-Ange, c'est une ville vraiment splendide… c'est assez curieux la notion des différents niveaux de la place, tu te rends compte que tout ça, au fond, c'est un amphithéâtre et qu'ici il y a une pente. Voilà. il y a des choses qui dans le contexte d'une ville, qui sont des autres églises comme l'église de Cortone….je vais t'en montrer quelques-unes…regarde ça…

Patrice Goulet : Qui est-ce ça?

Ricardo Porro : Pietro da Cortona…

Patrice Goulet : C'est laquelle ça?

Ricardo Porro : Santi Luca i Martina… C'est très très joli hein cette église! Voilà les détails de cette église, c'est d'un bon goût …

Patrice Goulet : On a l'impression un peu que la façade est comme plaquée sur …. une façade différente…

Ricardo Porro : Toujours! ça c'est l'intérieur…ça se voit mal, y a trop de lumière et ça c'est un des bijoux de l'espace, *Santa Maria de la Pacce*, Sainte Marie de la Paix…la façon comme cette église avance légèrement, elle rétrocède, il y a une espèce de dualité là dedans, c'est un bijou! et puis cet espèce de forme télescopique qui se crée en haut qui est très romain aussi…

Patrice Goulet : De qui est-ce celle-là?

Ricardo Porro : Cortona… il y en a pas mal de cet architecte qui est étonnant… je te fais voir un peu cette église… C'est pour moi….insérer ça dans un espace minime…

Patrice Goulet : Oui, c'est des tout petits édifices tout ça…

Ricardo Porro : Très petits! regarde une autre…

Patrice Goulet : Il dilate complètement l'espace quoi…

Ricardo Porro : ça, c'est plus maniériste…c'est déjà cette espèce de tension, de télescopage d'éléments, tu vois? qui devient comme un télescope, tu vois?

Patrice Goulet : Tu as vu l'exposition de Bruno? Il paraît que c'est très beau, qu'il ya beaucoup beaucoup de chose et que c'est très long à voir…

Ricardo Porro : Regarde ça, c'est merveilleux… Tu ne la pas vue? J'ai vu hier parce que je veux faire un enseignement, un cours sur l'art du XXe siècle, des peintures, des sculptures…à l'école, à Lille, un cours, une conférence…ça c'est *Santa Maria in Campitelli*[762] , du baroque, joli, joli, joli… elle est belle hein? surtout que ça remplit l'espace d'une place d'une façon étonnante. Les détails sont sublimes. Regarde ces détails… très beau. Le baroque, je crois que Wright est très baroque. Entre la notion de classicisme et le baroque, sans aucun doute il correspond…catégories de Wölfflin, espace limité ou illimité? illimité, contour précis ou imprécis, en général il est imprécis, il se fond dans le reste, dans la nature, profondeur ou surface, il valorise la profondeur, composition ouverte ou fermée, mon Dieu, si on peut qu'il y a quelqu'un qui a une composition ouverte, composition par addition ou par intégration, par intégration, et le mystère ou la clarté absolue, je dis que c'est le mystère. La façon d'entrer dans une maison de Frank LLoyd Wright, la Robbie House, tu vois (inaudible) et tu dois commencer à tourner autour de la maison pour trouver à la fin une entrée qui est très cachée mais quand même un espace qui te ramène à l'entrée, sans aucun doute. J'ai fait mon premier essai publié, une conférence que j'avais fait à Caracas ça fait de longues années de ça, qui était sur le notion de l'espace, sur les catégories de Wölfflin appliquées à Frank Lloyd Wright.

Patrice Goulet : Oui, ça parait évident…dans quel bouquin il parle de ça? Dans *Classique et Baroque*[763]?

Ricardo Porro : Non, dans les *Principes*…. Si tu prends le Prologue, ce qu'on écrit pour commencer le livre…

Patrice Goulet : oui, l'introduction…

Ricardo Porro : Les principes sont là… mais c'est plutôt en Histoire de l'Art. Évidemment, dans le classicisme baroque, toute son obsession avait été : qu'est-ce que c'était qu'une architecture classique? qu'est-ce que c'était qu'une architecture baroque? et ce sont des catégories que tu peux appliquer pendant longtemps. Je passe pas mal de temps à ces principes là, à leur apprendre à voir où c'est du classicisme, ou c'est du baroque ou est-ce qu'il y a une ambiguïté. Je voulais les tuer parce que je lis pour appliquer ça *Unitarian Church* à l'examen. Ils se sont

---

[762] L'église se situe sur la *Piazza di Campitelli* à Rome.

[763]Il s'agit de l'ouvrage de 1888, *Renaissance et Baroque,* trad. G. Ballangé, Marseille, Parenthèses, 2017.

trompés.

Patrice Goulet : Ils trouvaient que c'était classique?

Ricardo Porro : Ils m'ont dit que c'était un espace limité. Et non! c'est que c'est très difficile à saisir mais la notion de profondeur, comment cette profondeur est réussie avec ces espèces de grands volumes à faire, c'est fou!…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Mais ce n'est pas un espace limité, ce n'est pas un bâtiment qui peut rentrer dans un classicisme. Par contre, Le Corbusier rentre presque toujours dans les classicisme.

Patrice Goulet : Oui, oui…

Ricardo Porro : Dans les catégories de Wölfflin, classicisme ou baroque.

Entretiens 21 et 22/ 26 mars 1979

Les vingt-et-unième et vingt-deuxième entretiens du 26 mars 1979 portent sur la couleur. Patrice Goulet souhaite publier un article sur ce thème. Ricardo Porro évoque l'intégration des arts plastiques dans l'architecture qui est un moyen selon lui de souligner les significations de l'architecture. Il décrit ensuite les sensations provoquées par les différentes couleurs, leurs fonctions psychiques depuis la pensée de Carl Jung puis leurs fonctions symboliques. Il propose ensuite quelques études de cas, l'église de Saint Jean Népomucène à Munich des Frères Asam, les maisons sur l'île de Burano, Paris, le quartier de Oud à Rotterdam, Amsterdam, l'architecture de Le Corbusier, Venise, Ispahan, La Mosquée de Chiraz, l'architecture de Wright, de Gaudi pour finir par l'école des Arts Plastiques de La Havane conçue par lui-même.

Patrice Goulet : On est le vingt-six mars? Oui, le 26 mars…

Ricardo Porro : Bon écoute, c'est la couleur …la première chose, c'est que j'aurai cette phrase comme thème dessus de Meister Eckhart qui dit « La terre désigne les ténèbres et le ciel les lumières », c'est une très belle phrase… Voilà, la première chose à parler sur la couleur c'est à quel point l'architecture est une espèce d'art mère qui a en elle-même la sculpture et en même temps la peinture et pendant toute l'histoire de l'architecture, elle a fait comme (inaudible) où tous les autres arts plastiques se sont intégrés et ont produit des oeuvres d'architecture mélangées à des fresques ou des mosaïques ou des vitraux qui sont des exemples d'intégration de peinture, sculpture et architecture des meilleurs qui existent au monde. Non? Justement, la première chose à dire, quelles sont les règles du jeu de l'intégration des arts plastiques, c'est-à-dire d'une intégration de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. je crois qu'il y a deux règles du jeu, la première c'est que l'espace de l'architecture se continue et l'espace que je constate, une définition de l'espace « la relation entre les positions et les qualités des corps », que l'espace de l'architecture et l'espace de la sculpture se continuent l'un dans l'autre, c'est-à-dire qu'il n'existe pas une différenciation nette, ce n'est pas le tableau qu'on place au mur ou la sculpture sur un socle mais à quel point ces éléments forment une partie intégrante de l'architecture. la deuxième partie, la deuxième règle du jeu de l'intégration des arts plastiques, c'est que la peinture et la sculpture c'est continuer, souligner encore plus et souligner encore plus les significations de l'architecture, c'est-à-dire que l'architecture ne soit pas un élément fermé en elle-même et que la peinture ne soit passent elle-même et que la sculpture ne soit pas en elle-même mais qu'elle tend en tant que forme et en tant que signification, elles se compénétrent et se complètent. Nous avons l'intégration des arts plastiques comme c'est le cas du Rococo et là je placerais comme exemple, je peux te donner des diapositives de ça assez étonnantes, l'église de Saint Jean Népomucène[764] à Munich des Frères Asam. Il y a des sculptures qui sont suspendues dans l'air, il ya l'atmosphère des miracles, l'atmosphère des visions, il y a une atmosphère en plus très gaie, ce n'est pas l'atmosphère du terribilisme, il y a une espèce d'épanouissement dans l'espace où la couleur, la sculpture et la couleur se mélangent à l'architecture, c'est-à-dire que la sculpture, la peinture, tout ça se mélangent à la peinture et cette atmosphère totale, globale est l'atmosphère de l'église où on ne peut rien séparer. Évidemment, là nous sommes en train de parler d'une intégration où il faut un peintre, il faut un sculpteur et il faut l'architecte ou bien l'architecte comme c'est le cas dans l'histoire des arts, comme c'était les cas des Frères Asam, comme c'était le cas de Michel-Ange, il devenait lui-même peintre et architecte, il englobait dans sa personnalité les trois aspects, chose que, avec la notion de spécialisation qui se pousse de plus en plus après le dix-neuvième siècle, la personne du peintre, la personne du sculpteur, la personne de l'architecte sont séparées de plus en plus et on a plus la notion de cette intégration, de cette chose très serrée où les choses sont impossibles et c'est limité. Tout de suite, on peut commencer déjà à parler de la couleur. Nous n'allons pas parler plus de cette intégration des arts plastiques qui a réuni la couleur de la peinture, l'architecture et la sculpture mais nous parlons en ce moment de la couleur toute seule en tant que telle, pas de la couleur en tant que fresque mais la couleur en tant que telle. Psychologiquement, la couleur a des valeurs précises, nous avons des sensations avec chaque couleur que nous employons, un bleu ou un vert un peu bleuâtre nous donne la sensation d'éloignement , nous donne la sensation que les choses ne se placent pas au même plan où se trouve la couleur mais à un plan un peu plus lointain. Des petites astuces d'architectes de faire un couloir où un mur est en blanc et l'autre est en bleu de façon d'éloigner le bleu ou des astuces comme d'avoir un toit plat un peu trop bas et le mettre en bleu qui ne soit pas trop sombre de façon à donner une sensation que le bleu, que le toit monte un peu plus, ça ce sont des astuces que nous avons tous employé depuis toujours. La même chose, contraire, on peut le dire, comme des couleurs plus chaudes, comme c'est le rouge et le jaune, nous donne toujours la sensation opposée du bleu et du vert, le rouge et le jaune s'approchent vers nous au lieu de s'éloigner. Quand il y a des éléments que nous voulons plutôt approcher qu'éloigner et changer la notion de la perspective, de la vision de la distance avec des éléments en rouge, ces éléments sont approchés et des éléments en jaune aussi.

[764] L'église a été érigée de 1743 à 1748.

Évidemment, il y a un pouvoir de ces couleurs stimulant, excitant, comme il y a un pouvoir calmant dans les bleus et les verts, c'est-à-dire que ce soit le bleu, l'indigo ou le violet, ils nous donnent une sensation de quelque chose de sédatif. Selon Jung, les couleurs expriment les principales fonctions psychiques de l'homme. Il parlait justement de couleur, le bleu du ciel, la couleur du ciel et la couleur de l'esprit, il disait que c'était la couleur de la pensée, le rouge qui est la couleur du sang, c'est la couleur de la passion, du sentiment, le jaune et le vert, le jaune est la couleur de la lumière, serait la couleur de l'intuition, et le vert qui est la couleur de (inaudible) la sensation, c'est-à-dire que toutes ces couleurs ont des implications psychiques importantes. Les couleurs ont aussi des implications symboliques assez importantes, par exemple quand on voit un arc en ciel, les sept couleurs de l'arc en ciel, on commence à les rapporter aux sept planètes ou sept notes musicales, au sept cieux, il y a des implications cycliques dans les couleurs de l'arc en ciel mais aussi il y a des choses de la nature qui ont un symbolisme dans la couleur, un symbolisme extrêmement logique. Nous prenons le feu par exemple. Le feu est symbolisé par le rouge et l'orange. Nous prenons l'air par le jeune ou le blanc. L'eau, c'est le vert et la terre serait le noir ou le brun. Si nous disons la dimension verticale, ça implique une montée vers le ciel, la dimension verticale s'exprime par le bleu, un bleu plus sombre en bas et un bleu plus clair en haut, un dégradé de ces bleus, ça c'est un symbole de la dimension verticale. Par contre, un symbole de la dimension horizontale, ça serait le rouge obscur et clair à droite, clair dans le sens de l'est et obscur dans le sens de l'ouest. Si on continue par ce biais-là, le temps, le temps qui détruit tout qui peut faire arriver à la mort, c'est le noir mais par exemple, si le temps c'est le noir et nous parlons de la dualité des choses, des opposés, et le blanc et le noir c'est justement des opposés, le blanc serait l'intemporel.

Patrice Goulet : ça ne pourrait pas être aussi à ce moment-là la naissance…

Ricardo Porro : S'il y a la naissance et mort, peut-être… Je sais que dans la symbolique, c'est l'intemporel…le dualisme de l'être s'exprime par le blanc et le noir ou les couleurs opposées. Non? La blanc symbolise les forces diurnes et le noir les forces nocturnes. C'est logique, non? Tu parlais justement du noir, le noir, c'est le lieu de germination et le lieu de germination, c'est une couleur d'origine, de commencement, c'est curieux de voir que les vierges noires sont des déesses de germination. Évidemment, ces symboliques de la couleur changent parfois, changent ou ne changent pas mais dans tous les pays, dans toutes les cultures, dans toutes les civilisations, il y a une symbolique. Nous avons par exemple dans l'islam les animaux noirs qui sont néfastes et les blancs, c'est la lumière, c'est une couleur de bonne augure. Après, pour les fiançailles, on peut boire du lait pour rendre la vie blanche. Le vert aussi, c'est une couleur de bonheur tu vois, tu offres du vert et ça porte bonheur dans l'Islam. Si on va plus loin, un endroit où les couleurs prenaient des aspects symboliques très importants, c'est dans l'Égypte. Le noir est associé comme tout symbole est associé à quelque chose de logique à ce bitume dans lequel on imprégnait la momie donc le noir c'est une couleur de renaissance posthume, de préservation éternelle. Quel dieu avait le noir et on touche déjà avec ce sens de dualité, Anubis, qui était un Dieu de la Mort mais Mimh qui était un Dieu de germination était aussi noir, avait le noir comme couleur symbolique, un dieu qui était représenté avec un phallus en érection. Le vert en Égypte, c'était naturellement la vie végétale. C'était une couleur de jeunesse, de santé. Le bleu c'était la couleur de la montée de l'air. Le jaune c'est l'or et l'or aussi c'est la chair des immortels, ça c'est le jaune dans ses implications d'or et le rouge c'était la couleur de la violence, donc c'est la couleur de Seth, le dieu méchant. Voilà la violence où tu peux être de la violence ou tu peux être aussi de la méchanceté. Dans la christianisme, on a aussi une valorisation de la couleur dans le sens symbolique. Le blanc, c'est la couleur du père comme le bleu, c'est la couleur du fils et le rouge le Saint Esprit. Il faut dire qu'il y a la représentation très souvent du symbolisme du feu, du Saint Esprit, des flammes qui rentrent, qu'on met sur chaque apôtre, non? donc le rouge c'est la couleur du Saint Esprit mais le vert qui est la couleur de la nature, qui est une couleur (inaudible), c'est la couleur de l'espérance! comme le rouge qui est la couleur de la passion…c'est al couleur de l'amour et de la charité et le blanc dans ce cas serait la foi. Le blanc c'est aussi la chasteté et le noir c'est la pénitence. C'est la couleur de la pénitence. Là nous parlons de la couleur dans le sens symbolique. Il y a énormément d'exemples où ces couleurs ont été employées avec leur valeurs symboliques. Nous passons à ce moment à , cette couleur a été employée un peu partout. Parfois cette couleur est employée avec une valeur symbolique, parfois elle n'est pas symbolique. Parfois ça devient même comme au vingtième siècle avec l'influence de la peinture carrément abstrait de façon à plus ou moins déguiser, cacher un peu les imperfections de composition d'un bâtiment à travers la couleur et les refaire, les remodeler un tout petit peu mais dans un sens abstrait sans avoir.(inaudible)… Quels exemples pourrions nous prendre où il y a une véritable valeur de la couleur, je crois que le premier exemple est une île de pêcheurs qui est un des exemples le plus parfait d'urbanisme de communication qui s'appelle Burano. Burano, c'est une île de pêcheurs où il y a un système de canaux où ils arrivaient avec leurs bateaux et il y a une série de placettes formées comme des unités de vie et qui devenaient comme le salon de leurs maisons, c'est-à-dire que c'était un espace qui était une prolongation où ils mettaient les canaris, les balais, des choses de travail, se lavaient les pieds quand ils venaient de la pêche, les femmes cousent dehors, les enfants jouaient, on mettait les linge propre à sécher dans la placette, tout ça, c'est-à-

dire que ça devenait comme une prolongation. Cet endroit-là justement, c'est un des exemples les plus extraordinaires où la couleur devient l'expression de la gaieté de tout un peuple, où ils essaient de faire par des grandes marques de couleur dans chaque maison, des couleurs assez caractéristiques, des couleurs assez bon marché, mais des couleurs toujours très fortes, des combinaisons de couleurs dans une architecture qui est une architecture populaire, ce sont des petites fenêtres, des grandes masses de murs et cette architecture-là avec des toits inclinés en tuile, ils réussissent à faire des (inaudible) d'une variété de couleurs extraordinaires, ça c'est justement l'exemple de la couleur employée dans le sens populaire qui a produit cet exemple magnifique à Burano. Autre Exemple dans des canaux à Copenhague, Nyhaven, et qui est aussi dans la même sensation de chose populaire, moins violent, plus doux, plus opaque que le cas de Burano où les couleurs sautent aux yeux avec une violence extraordinaire mais aussi en même temps, tout ça (inaudible) de la ville comme l'espace où on emploie, c'est une façon de faire une prolongation du salon, l'espace le plus gai possible, le plus varié, l'espace vraiment que l'on peut s'approprier. C'est une façon populaire où les couleurs ne sont pas employées dans une valeur intellectuelle mais carrément dans la valeur de produire une gaité, de créer un ornement d'une architecture. Justement, cet exemple-là, je crois que c'est un des exemples les plus importants parce qu'actuellement, dans la plupart des exemples d'architecture et d'urbanisme, on est en train de créer une animation par la couleur, de bâtiments qui ne seraient pas de grandes oeuvres d'architecture et qu'en elles-même ne donneraient pas une espèce de joie de vivre excessive mais au contraire quelque chose moins importante, tu vois, c'est-à-dire plus sèche. Je crois que c'est la tendance qu'on trouve le plus actuellement. Bon, là, je crois que tu as une possibilité d'exemples qui suivent plus ou moins cette tendance et de remplir énormément en mettant quelques photos de Burano, de remplir avec des autres exemples.

Patrice Goulet : Est-ce que tu penses que Burano et Copenhague, est-ce que c'est lié à la présence de la mer par exemple?

Ricardo Porro : Oui, c'est curieux qu'il y a la présence de la mer, qu'il y a la présence de l'eau…

Patrice Goulet : Parce que regarde, ce genre de choses ça existe pas mal en Irlande par exemple je pense…

Ricardo Porro : Je connais très mal l'Irlande…

Patrice Goulet : Il y a une publicité, mon frère m'a dit, où les maisons sont toutes colorées, fortement dans les villages…

Ricardo Porro : Oui, très probablement, c'est la présence de la mer, tout ça s'élance vers l'eau et ça produit quelque chose d'une extrême …mais évidemment, c'est vrai, ils s'élancent et ils font quelque chose qui est une hémorragie de couleur, non? pour employer le bon terme… une véritable hémorragie de couleur… si c'est la mer qui a déterminé ça, je ne peux pas te le dire. C'est vrai qu'il y a la présence de l'eau et le reflet de la couleur dans l'eau prend son importance.

Patrice Goulet : Oui et puis c'est-à-dire y a la présence de l'eau, c'est-à-dire qu'il y a une immensité d'une couleur qui rend … je veux dire que leur diversité à eux est en complément d'une…

Ricardo Porro : Oui mais attention, les canaux que tu vois…Burano, c'est une ville qui tourne le dos à la lagune qui est l'immensité, il y a des canaux qui rentrent dedans, qui sont des canaux assez étroits, qui sont presque remplis de barques de pêcheurs donc l'eau ne prend pas à Burano un aspect trop important, ce sont des petits bouts d'eau avec les barques de pêcheurs et tout de suite quand tu sors de là, c'est la folie des couleurs…

Patrice Goulet : La façade extérieure des maisons vers la mer est comment alors? vers la lagune…

Ricardo Porro : Elle n'existe presque pas, c'est-à-dire que ce sont des arrières de maisons mais il y a un quai où on arrive où on voit qu'il n'y a aucun espace important. Tout de suite, on rentre vers l'intérieur où ça se passe, c'est-à-dire que c'est un endroit fermé, protégé et la notion des endroits fermés, protégés, des placettes, c'est la vision essentielle de l'urbanisme de Burano. Là, évidemment, la couleur s'élance.

Patrice Goulet : D'accord…Oui, mais le rapprochement que tu fais là, c'est-à-dire que tu penses que dans les villes nouvelles finalement, s'il y a mise en couleurs, c'est un peu parce qu'on abandonné…enfin, on considère l'architecture comme une chose moins importante finalement mais on cherche surtout à avoir de la gaité…

Ricardo Porro : De la joie de vivre, je crois…on cherche à avoir une certaine joie de vivre, populaire ou

populiste pas sophistiquée dans le sens de subtilités de couleurs par les problèmes intellectuels qu'il y aurait mais de chercher pourquoi justement les villes coloriées par les peuples, par eux-mêmes donnent cette espèce de variété, cette espèce de gaité, c'est ça que je vois et on est en train de répéter, de prendre une méthode qui changeait tout le temps, qui est aléatoire c'est-à-dire que chaque voisin mettait de la peinture comme il pouvait, de la peinture qui était plus ou moins accessible au point de vue argent, ce n'est pas les peintures, les grandes peintures de grandes marques et tout ça mais des peintures tout à fait faciles à réaliser par eux-mêmes et qu'ils changeaient constamment, qu'ils bougeaient et ça donnait toujours un renouvellement dans la ville, n'est-ce pas? Par contre, je crois que c'est qui se passe actuellement entre les architectes qui prennent ça, cette méthode-là, qui fige la couleur mais qui donne cette sensation de variété, de renouvellement, de gaieté, de quelque chose qui change constamment et donne cette variation qui est le manque, hein, très souvent, je ne dis pas dans tous les exemples, pour substituer un manque de qualité dans les espaces et un manque de véritable architecture, de grande architecture.

Patrice Goulet : Lui, il dit, qui travaille avec Aillaud, que la couleur c'est introduire l'architecture dans la dégradation dans le temps…

Ricardo Porro : La couleur, peut-être, je ne sais pas…peut-être la couleur non… justement, une des…c'est le besoin constant de renouveler la couleur…

Patrice Goulet : Non mais ce qu'il veut dire c'est qu'introduire la couleur, c'est lui donner du temps, c'est déjà lui donner presqu'un passé, c'est comme, si tu veux, ce village, on peut dire que c'est des gens qui ont collé… alors là, pour nous c'est un temps qui… faire ça dans une ville nouvelle, c'est déjà lui donner …

Ricardo Porro : C'est lui donner la variété….

Patrice Goulet : Comme s'il y avait eu l'impact de la diversité des gens qui y habitent, avant que les gens habitent…

Ricardo Porro : Mais oui, mais oui… c'est donner ça…

Patrice Goulet : Oui, enfin je crois qu'il faut continuer…

Ricardo Porro : C'est vrai… une autre méthode d'employer la couleur, c'est à travers la couleur des matériaux. Des couleurs de matériaux donnent des aspects assez caractéristiques à des villes comme c'est le cas d'Amsterdam. La couleur de la brique, c'est la couleur basique dans laquelle presque toute la ville s'ordonne. Dans les portes, un sens très cartésien de couleurs presque noires ou au vert très sombre, des crèmes, des couleurs comme ça qui se mélangent et qui donnent comme des mises au point dans l'histoire, dans les fenêtres, qui donnent comme des mises au point à cette (inaudible) donné par la brique qui est la couleur générale de la ville. C'est la brique en elle-même qui a donné une coloration qui joue justement…

Suite

Ricardo Porro : Pour continuer, parler par exemple de la couleur de Paris. La couleur de Paris, c'est l'antithèse du populisme de Burano et l'antithèse aussi de la couleur petite bourgeoise d'Amsterdam. Paris devient une espèce d'image de l'élégance, du bon goût, ce rationalisme qui est (inaudible) de la tradition française ne veut pas la notion de l'excès que peut donner la couleur de l'irrationnel, de cette espèce de défoulement qui peut donner ces couleurs folles donc Paris surtout au XIX^{e} siècle commence à prendre ou valorise la couleur de la pierre blanche pas de la pierre en couleur mais la pierre blanche, tout à fait blanche qui devient grisâtre avec le temps avec l'ardoise dans les combles, ardoises très inclinée, ça veut dire que la couleur de Paris serait le blanc et le noir et c'est justement dans les bâtiments où tout le jeu se passe, la façon dont les bâtiments ont ces combles extrêmement riches, les murs d'en haut en bas plus simples mais il ya une richesse aussi dans l'espace. Quand on pense à cet espace du musée du Louvre jusqu'à l'arc de triomphe en passant par la Madeleine et la chambre des députés, ils ont une notion de cette rationalité absolue, de cette notion de la mesure et de cette notion que l'architecture ne doit pas trop distraire. La valorisation de quelque chose qui est le ciel de Paris, un ciel très souvent gris, qui se valorise justement et qui s'intègre absolument à cette vision grisâtre de la pierre et qui se sépare de par le noir des toitures, c'est-à-dire qu'il y a une certaine intégration, une rationalité qui se ramène à l'infini à partir du Louvre jusqu'à l'arc de triomphe. C'est seulement dans la nature où la couleur commence à prendre une importance, par exemple la couleur des grandes masses d'arbres après la place de la Concorde, la couleur dans les dessins des fleurs des Tuileries mais ce sont carrément des points de couleur qui sont en fait une

mise au point. La nature devient une mise au point mais c'est une nature qu'on ramène jusqu'à l'infini et tout devient en sourdine de façon à obtenir cette notion d'une harmonie élégante très parfaite, très sophistiquée quand même en m^me temps, très intellectuelle en même temps c'est-à-dire que l'intellectualisme, le rationalisme de la ville de Paris contrôle la couleur. La couleur populiste qu'on avait à Burano est immédiatement arrêté par le blanc, le noir et le gris et c'est seulement dans les petits points de la nature, tous très calculés, très contrôlés que la couleur peut se manifester. À Paris, si on veut dans les couleurs populistes des marchands de couleur des différents quartiers, là, pendant des siècles, ils avaient employé des devants de magasins où ils faisaient des jeux, des hémorragies de couleurs extraordinaires pour donner le sens de ces magasins qui étaient marchands de couleurs, ça, on a des exemples magnifiques qui se sont produits dans tout Paris et qui ont disparu peu à peu avec le temps. Peut-être ça a pu rester dans des quartiers plus pauvres où il n'y a pas eu la notion de faire des petits commerces à l'américaine, n'est-ce pas? bon, ça c'est le cas de cette élégance, de cette mesure… Des villes en couleurs, déjà qui ne sont pas des matériaux purs, nous avons par exemple le blanc de Cordoue avec des tuiles rouges et simplement des couleurs dans les fenêtres, c'est quelque chose qui va avec un soleil assez fort et brûlant, qui donne une (inaudible) à ces blancs et à ces rouges des tuiles, extraordinaire, une façon d'agir qui est très méditerranéenne, qui touche le nord de l'Afrique comme c'est le cas du blanc de Fès. Les couleurs aussi de villes, parfois des façons de faire comme c'est le cas du rouge de Marrakech où la ville devient complètement rouge, peinte un peu partout. Là nous avons une série de villes où la non couleur, la non couleur! non? prend une importance. La couleur avec une notion plus abstraite, de peintres abstraits rentre dans le XIX^{e} siècle avec une force extraordinaire. Le rationalisme à Rotterdam dans le quartier de Oud, le quartier ouvrier fait que le blanc soit de nouveau la couleur base qui est la couleur spéciale de tout le mouvement rationaliste et par contre seulement c'est dans les fenêtres où on met du bleu (inaudible) ce qui donnait dan le cadre des fenêtres des subtilités des couleurs comme mise au point. La couleur se place dans des endroits minimes qui donnent des valeurs de mise au point générale du bâtiment, ça c'est la façon d'agir avec la couleur de Oud à Rotterdam. C'est aussi un peu la même façon avec laquelle on agissait aussi à Amsterdam. La couleur d'Amsterdam, c'est la couleur de la brique qui devenait la couleur générale de la ville et c'est seulement dans les portes, dans les entrées où on faisait une certaine variation et voilà ici sans la brique le blanc comme couleur de base et puis des points dans les cadres des fenêtres. Le Corbusier, mon cher Le Corbusier, prend le blanc comme couleur essentielle. Pour lui, le blanc a des implications, il est pour lui un artifice. C'est la couleur qu'on peut donner à un réfrigérateur. Non? ou à une cuisinière habituelle. C'est la couleur logique, rationnelle d'une chaine de montage. C'est un émail ou c'est une couleur industrielle possible qui pouvait donner à son bâtiment qui pouvait donner à son bâtiment cette notion de sortir de la chaine de montage d'une usine. La maison, c'est une machine à vivre, ce n'est pas tellement qu'elle soit une machine comme c'est le produit d'une industrie légère, un produit sorti d'une chaine de montage, ça c'est al vision de Le Corbusier. Comment emploie en général la couleur Le Corbusier? Dans sa période la plus ancienne qui est la période de la villa Savoye, c'est le blanc, la couleur devient un élément essentiel pas en tant que couleur mais pour que le blanc ressorte beaucoup plus. Il l'aurait placée à n'importe quel endroit pour faire sortir, pour valoriser un volume en blanc qui soit très fort. Je te rappelle que le rez de chaussée, il y a le garage et le hall d'entrée de la ville Savoye, est peint en vert. Par contre, le volume essentiel de la Villa Savoye est blanc. Ce vert qui est dans la base disparaît , donne la sensation de ne pas se valoriser, de dissoudre cette base et qu'est-ce qu'on sent? (inaudible) les pilotis de Le Corbusier sont blancs, et puis le prisme pur est blanc et les autres prismes purs qui sont tout à fait au deuxième étage à l'intérieur, ils sont aussi blancs, c'est-à-dire que c'est le blanc qui prend toute la force. Dans les bâtiments plus tard, c'est le gris, c'est la couleur du béton et on a l'exemple du pavillon brésilien de la cité universitaire ici ou l'unité d'habitation de Marseille où ce sont les balcons qui prennent la couleur, à l'intérieur des balcons et par contre l'extérieur qui définit clairement les volumes il prend le(inaudible) et ce gris et le blanc sortent avec une violence extraordinaire. Évidemment, ici, c'est si on veut une négation de Burano, c'est-à-dire que la méthode de Burano, c'est justement d'éclater les bâtiments par la couleur, là, c'est la couleur pour que le blanc et le gris soient les éléments prédominants et clés de toute la composition. C'est une astuce qui n'est pas nouvelle. Dans la partie où il y a des grands balcons au château de Blois, par derrière, je ne parle pas où il y a la cour mais je parle de la partie supérieure en haut qu'on voit par derrière, les balcons à l'intérieur sont peints aussi en couleur et par contre la façade donne une sensation de blancheur. Si on veut, c'est une façon de valoriser ces rationalités, ces (inaudible) du blanc. Non? Par contre Le Corbusier quand il fait le pavillon Heidi Weber, qu'est-ce qu'il essaie de dire avec son pavillon? Il met à l'entrée du pavillon un espèce de ying et yang. Le pavillon se divise en deux parties, une qui monte et l'autre…deux parapluies, l'un à l'envers et l'autre bien placé. Deux éléments qui ont la m^me valeur contraposée dans la base. Il a essayé de donner la notion de dualité, la dialectique dans le monde de la machine, dans le monde de l'industrialisation. Là, la couleur éclate, mais elle éclate comment? parce que tous ces éléments sont faits en métaux, préfabriqués en usine, avec des émaux faits en usine qui donnent carrément la sensation des couleurs d'usine, des couleurs d'usine plus récentes, c'est-à-dire que si on prend l'usine des années vingt et trente, c'est plutôt le blanc. . . et plus récemment, l'usine lance des couleurs des couleurs très violentes dans ses objets et se sont justement des couleurs que Le Corbusier donne à ce pavillon-là. C'est aussi des nouvelles artificilaités mais

c'est la nouvelle artificialité de la couleur dans l'usine, non? bon, ça c'est le cas de Le Corbusier. Nous sommes en train d'entrer et c'est le cas de Le Corbusier, dans la couleur ou la non couleur avec un sens très expressif. On a parlé des couleurs symboliques au commencement, là nous entrons carrément dans l'expressivité de la couleur dans l'architecture. Une couleur construite pour lui dans l'artificialité, c'est une couleur construite, faite et si c'est la couleur après, c'est la couleur sortie de l'usine. Couleur expressive, nous revenons à Venise, Burano c'est à côté de Venise. C'est une banlieue de Venise. Venise emploie la couleur d'une façon étonnante. À Venise évidemment la notion de l'eau qui rentre, la notion de reflet de ces couleurs dans l'eau qui donne une coloration reflétée dans l'eau , donne comme une continuité du bâtiment, la ville devient presqu'un reflet. L'image de la ville est aussi une image de son propre reflet. Venise par contre qui a une tradition tout à fait byzantine, va faire une tradition d'emploi de la couleur qui vient de Byzance, la ville pleine de bijoux qui vient de la Jérusalem céleste, qui est l'un des éléments clés de l'expressivité byzantine, toute l'Apocalypse. Venise devient par sa façon de faire des incrustations de marbre de différentes couleurs dans la façade de tous les bâtiments une image de la Jérusalem céleste. Toutes les façades sont décorées comme si elles avaient des incrustations de bijoux. Évidemment, ce sont des incrustations de marbres de couleur qui donnent cette espèce de matière contraposée à des marbres de fond blanc possiblement ou à des marbres roses ou d'autres couleurs et ça donne comme des incrustations de bijoux un peu partout. Évidemment, Venise par ces incrustations de couleur est une image de la Jérusalem céleste elle-même. Le point où cela se voit avec le plus de clarté c'est dans la place de St Marc. La place de St Marc, la partie qui serait la partie plus ou moins de bureaux ou tout à fait secondaire, elle est tout à fait en blanc, en marbre blanc. On prend par exemple les couleurs dans l'église de St Marc où l'or couleur très importante, les bleus deviennent une couleur très importants, les incrustations entre guillemets de pierres précieuses dans les murs, la richesse du mur en tant que bijoux, c'est quelque chose d'essentiel. Évidemment tout ça rentre dans le contexte de l'église byzantine, tout le contexte religieux et ça se répand partout, la même notion. D'autres villes où la couleur prend une importance extraordinaire c'est Ispahan. La ville conçue avec des petits canaux, pas des canaux rationalisés mais des canaux qui donnent beaucoup plus la sensation de fleuves avec (inaudible) plantés autour du canal, avec des plantes. Des murs faits en torchis qui donnent la sensation qu'ils sont faits par la main comme si ça serait une continuité de la terre même de couleur de sable, de la terre derrière tout ces murs qui donnent vers l'extérieur des grandes maisons, qui sont …y a des plantations, y a des arbres comme image du jardin du Paradis. Ils emploient du sable qui monte dans les murs et c'est seulement la nature des arbres qui prend de l'importance. Ou est-ce qu'il y a le véritable éclatement de la couleur? L'éclatement de la couleur le plus important, c'est dans la place Naghch-e Djahan ou surtout dans la Mosquée où la couleur prend une force expressive extraordinaire. Quelle force expressive elle prend dans cet endroit? La mosquée est faite surtout avec des bleus, des céramiques bleues et dans ces bleus il y a écrit le nom des dieux, des éloges des dieux dans des exemples d'écriture merveilleuse, tout à fait comme un ornement de la propre architecture. Le bleu a des implications du ciel, des implications d'infini…. La parole divine trouve dans le ciel l'infini et ce ciel, cet infini à l'entrée de la mosquée et dans les cours sont en train de centrer comme des figurations de grottes. La porte dans cette mosquée donne des figurations de stalactites et de stalactites et surtout de stalactites et une figuration de grottes. La grotte a des implications de terre. Il n'y a rien de plus proche à une signification de terre qu'une grotte. La terre en tant que mère tout ça, la grotte a cette implication donc dans les bleus de l'infini où il y a la parole divine se trouve la terre., c'est-à-dire que tout ça au milieu de cette image d'intégration de couleur sable qui sont plus ou moins dans la ville, quand on arrive au point central, il y a un débordement de couleur d'une intensité éclatante qui est la mosquée du Shah. Voilà. La couleur là prend une valeur symbolique dans la ville. Des couleurs symboliques aussi, si on prend la mosquée de Chiraz[765] , la grande mosquée de Chiraz ou une des grandes mosquée de Chiraz où la représentation de plantes et des fleurs des murs et la couleur de nature prend une importance extraordinaire. La couleur, les verts et tout ça, on commence à voir la couleur des fleurs est extrêmement grande, tu vois? Donc, là, tu as la couleur significative. Couleur significative aussi, on peut le dire, Wright. Wright par principe, il a un naturalisme, il est un naturaliste, il est la culmination de tout le mouvement vitaliste depuis des siècles, mouvement qui va de Gaudi, Guimard…Frank Lloyd Wright va prendre un aspect de ce mouvement, c'est rétablir le dialogue homme/nature. Il va prendre le chemin de l'homme, l'action de l'homme sur un morceau de nature et faire que l'architecture… cet homme dans son action avec la nature, elle va devenir aussi comme une continuation avec la nature comme si il faisait une mise au point, comme si il prendrait tout le paysage comme une oeuvre d'art et dans un point il le culminerait par son architecture. Là évidemment, la notion de la matière dans sa naturalité prend une importance exceptionnelle et on voit Frank Lloyd Wright avec une optique d'employer les matières pour qu'il puisse continuer le même esprit de la terre, les valoriser et les employer et les montrer dans toutes ses splendeurs. En tant que tel, il emploie la pierre au XX e siècle comme très peu de monde, comme il emploie la brique. Exemple de briques le plus important c'est la *Johnson Wax Factory* où la couleur rouge est dominante. Il y a un rouge dominant un peu partout contraposé parfois à toutes les dalles de béton qu'il accuse mais en sourdine et c'est justement la brique qui prend toute sa signification. Les couleurs

[765] Il s'agit de la mosquée *Nasir-ol-Molk* en Iran.

qu'il va prendre, ce ne sont jamais des couleurs pures, il va éviter aussi le blanc. Il va justement employer une gamme qui rappelle les couleurs de la nature, que ce soit la terre, couleurs de terre, que ce soit la couleur des plantes, que ce soit la couleur du bois mais toujours un rapport étroit avec la terre, rapport étroit avec la forêt, son architecture va compléter, elle ne va pas s'opposer à cette coloration. Par exemple, des autres voies, Wright c'est la couleur de la nature, Gaudi aussi, un vitaliste, qui prend une allure plus tragique, moins optimiste que Wright qui a un optimisme énorme en la nature et en l'homme et dans leur rapport. Gaudi a une vision tragique beaucoup plus proche de la pensée de l'Espagne. Dans la maison Batlò, il va prendre la couleur de la bête. Avec tous genres de (inaudible), la peau de la maison Batlò, de l'immeuble Batlò, il va donner la sensation comme des écailles, d'un étrange poisson, d'un batracien ou quelque chose avec des effets de céramique, des incrustations de céramique qui vont d'en haut en bas et tout à fait en haut, avec les tuiles, il complète ces sensations de carapaces, d'immenses carapaces mais toujours avec la couleur, une certaine animalité à la raison, à l'architecture. La couleur, là, c'est la couleur animale. La même histoire on peut dire du Parc Güell, avec les mêmes céramiques, il va aller avec des effets de couleurs un peu plus éclatantes mais toujours comme si ça serait des animaux gigantesques. La couleur humaine, moi, dans les écoles de La Havane, quand j'ai fait l'école des Arts Plastiques, en employant une méthode beaucoup plus onirique, j'essayais de (inaudible) justement parce que c'était la Révolution, parce que c'était un moment où une classe sociale qui n'avait jamais eu d'expression en architecture prenne le pouvoir, je voulais donner une sensation (inaudible), j'avais conçu l'école des Beaux-Arts comme si ça serait des seins, comme si ça serait des intérieurs d'organismes et j'avais mis un sexe féminin au milieu. J'ai employé le mat et la brique dans tous les bâtiments qui en vieillissant pouvaient donner cette sensation de seins que je voulais sur les coupoles, la pointe du sein, je l'avais faite en verre mais la sensation des seins avec cette patine qui pouvait apporter le temps, ça pouvait sortir avec une richesse extraordinaire. Voilà un point où j'ai voulu jouer avec une coloration humaine. Coloration beaucoup plus métaphysique, c'est la coloration dans le Musée du Liechtenstein, j'avais pris trois doigts de géants dans la montagne. Là je les ai faits en blanc, comme si ça serait un géant qui sort de la montagne, un géant aussi très métaphysique, ça serait ou le Prométhée ou quelque chose du genre ou un hommage à l'homme qui descend de la montagne de Nietzsche.

Interruption

Patrice Goulet : Et la maison en Iran par exemple? est-ce que tu y penses toujours à la couleur?

Ricardo Porro : Si j'ai pensé à la couleur… c'est-à-dire que j'ai pensé que les troncs qui étaient la base des colonnes étaient en céramiques brune et des céramiques vertes et bleuâtres grimpaient dans ces espèces de branches qui donnent les arbres. Tout ça, c'était planté dessus de façon à compléter surtout avec des bougainvilliers …

Patrice Goulet : Tu renforçais l'image quoi…

Ricardo Porro : Je renforçais l'image, tu vois mais la céramique des colonnes était brune , c'était un brun tu vois, brillant et je voulais donner … dans une certaine mesure l'idée de la mosquée de Chiraz et donner de cette sensation de nature…

Patrice Goulet : Une sensation décalée tout de même…mais tu penses toujours aux couleurs quand tu…enfin, remarque si elles renforcent…

Ricardo Porro : Écoute pour moi, la couleur c'est une chose qui va avec ce que je suis entrain de dire c'est-à-dire que je ne peux pas le séparer. Si je suis entrain de faire l'image pour le Liechtenstein dont je viens de te parler, je ne peux pas séparer la couleur de ça parce que la couleur est essentielle. Il n'y a pas de possibilité de dire, couleur et image, couleur et poésie c'est la même chose.

Patrice Goulet : Oui, il ne peut y avoir qu'une cohérence…

Ricardo Porro : Il ne peut y avoir qu'une cohérence…c'est-à-dire que je ne pense pas à la couleur… Comment vas-tu?

Une femme arrive…

(interruption)

La femme : « Resplendir, c'est briller d'un vif éclat en produisant ou en renvoyant la lumière » . Métal qui

resplendit au soleil…

Ricardo Porro : Le resplendissement des forces noires du monde…

Patrice Goulet : C'est une impossibilité physique…

Ricardo Porro : Justement Patrice… sinon je n'aurais pas employé ça. Je suis en train de jouer à une dialectique sinon je n'aurais pas employé ça parce que le noir habituellement ne resplendit pas. Le noir c'est le manque de lumière absolu.

Patrice Goulet : Oui ça veut dire que le noir serait une source d'énergie alors…

Ricardo Porro : Que le noir est une source de lumière! il y a la lumière noire.

Patrice Goulet : C'est l'image poétique…

Ricardo Porro : Non, C'est plus que ça… c'est plus que ça…

La femme: J'adore la définition de beauté. Caractère de ce qui est beau.

Ricardo Porro : Mais c'est pas possible…

La femme : Harmonie, joliesse, majesté, splendeur…

Patrice Goulet : On parlait des dégradations…tu te rappelles la cage d'escalier qu'il ya dans la casa Battlò…

Ricardo Porro : Oui

Patrice Goulet : Plein de bleus…

Ricardo Porro : Mais c'est une contraposition justement parce que le bleu …

Patrice Goulet : Parce que là il a rien…

Ricardo Porro : Il y a une contradiction parce que d'un côté, je te disais justement que la notion de verticalité nait du bleu plus sombre en bas au bleu plus clair en haut et comme dans toute l'oeuvre de Gaudi il y a pour moi un diabolique, c'est-à-dire il y a les eux choses, il y a la lumière, il y a le bien et le mal, il a renversé la notion de la verticalité…

Patrice Goulet : C'est bien ça le bleu foncé est en haut, c'est bien comme ça..c'est ça que je me demandais … j'avais un souvenir de ça …c'est une des choses qui m'avait plu…

Ricardo Porro : Mais tu vois, il y a le renversement …

Patrice Goulet : Mais ça c'est merveilleux…

Ricardo Porro : ça c'est sublime, écoute…

Patrice Goulet :parce qu'Il y a pas du tout le côté, tout le reste dont tu parles, qui est le côté de Gaudi n'est pas du tout dans la cage d'escalier.

Ricardo Porro : Non, non, non, pas dans la cage d'escalier!

Patrice Goulet : Par contre justement, il y a le merveilleux…

Ricardo Porro : Il y a le merveilleux.…

Patrice Goulet : Attends je vais te donner ton…. Il y a toujours ce truc de la…. pourquoi tu mets la….la première chose que j'aurais placée, c'est cette phrase de Maître Eckart qui dit « la terre désigne les ténèbres et le

ciel la lumière »….en quoi ça intervient? Pourquoi ça au départ?

Ricardo Porro : Parce que depuis très longtemps (inaudible) avec les problèmes de cette espèce de lumière étrange qui sort du monde… Je peux pas te dire…

Patrice Goulet : Mais pourquoi le mettre comme première phrase avant de parler de la couleur?

Ricardo Porro : On peut l'enlever…

Patrice Goulet : C'est parce qu'avant la couleur, il y a les ténèbres et la lumière?

Ricardo Porro : Oui, ça n'a qu'un sens parc e que la terre est une chose si essentielle…

Patrice Goulet : C'est-à-dire qu'avant la couleur il y a la lumière…

Ricardo Porro : Justement, la lumière c'est l'union de toutes les couleurs…

Patrice Goulet : oui alors ça a quand même un sens de mettre ça au début…

Ricardo Porro : Justement, le problème de la lumière et des ténèbres est si important quand on analyse la couleur, tout sort de là…

Patrice Goulet : Donc il faut bien le mettre…

Ricardo Porro : Patrice, je ne suis pas sûr…

Rires….

Ricardo Porro : C'est très difficile parce que j'ai choisi la phrase parce que c'est une phrase qui pour moi a tellement d'implications, comment te dire? tu me mets dans une situation de te dire est-ce que c'est la phrase juste pour mettre là dedans? Je crois qu'il y a ces… toute cette histoire de la définition du beau, tu sais d'ou elle est sortie? de ça… parce que tout le problème de la lumière a commencé à me tourner dans la tête et à me tourner dans le tête et à la fin j'ai essayé de mélanger des choses et c'est sorti de là! C'est une chose toute récente, hein…enfin, depuis combien de temps est-on en train de discuter avec le problème de la lumière? tu te rends compte que depuis qu'on a commencé à parler presque depuis le commencement, depuis Byzance, on ne fait pas autre chose que de parler du problème métaphysique de la lumière.

Patrice Goulet : Surtout Byzance, finalement…

Ricardo Porro : Mais à partir de Byzance…

Patrice Goulet : Ou c'est une culmination tout de même parce que….

Ricardo Porro : À partir de Byzance, la seule obsession de tout le livre qu'on est en train de faire ensemble provient de la lumière… Byzance, c'est la lumière!

La femme : Oui mais… Et dans le gothique?

Ricardo Porro : Et comment! L'Abbé Suger, le problème de Denis L'Aéropagyte, le problème de la lumière est essentiel! Si il y a une architecture de lumière, c'est l'architecture gothique!

Patrice Goulet : Bon, ça c'est ok… et le baroque aussi…

Ricardo Porro : Le baroque! et comment! Bon le Renaissance, c'est la clarté absolue, c'est une clarté de raison, c'est …

Patrice Goulet : Le baroque, c'est quoi alors? c'est pas un… c'est beaucoup plus mobile…

Ricardo Porro : C'est la couleur et la lumière, ils se mélangent, il y a la dualité entre les deux, et comment!

L'exemple que nous avons analysé du baroque, San't Andrea al quirinale, la lumière dorée qui descend du St Esprit!

Patrice Goulet : ça, ça rejoint le gothique…

Ricardo Porro : Naturellement que ça rejoint le gothique…et ça rejoint la culture byzantine…

Patrice Goulet : La différence avec le baroque…c'est que le baroque tout de même il s'illumine complètement, il y a tout de même des rayonnements, il y a un trajet…

Ricardo Porro : Il y a une notion de la lumière, la lumière de Denis l'Aéropagyte, c'est-à-dire que la lumière qui descend de Dieu et qui vient vers les hommes et la lumière qui remonte des hommes vers Dieu. C'est une réaction d'amour, non? C'est l'amour qui descend, c'est la grâce, c'est le retour, c'est l'élan de l'homme vers Dieu mais qui le prenait en tant que lumière et le problème de la lumière est un problème essentiel. Le baroque, ils ne font que jouer avec la lumière. Sant Yvo a la Sapienza…! (inaudible) Quelle est la couleur de la terre, Patrice?

Patrice Goulet : Marron…

Ricardo Porro : Noire…

Patrice Goulet : Parfois c'est rouge…

Ricardo Porro : C'est noir…

Patrice Goulet : C'est noir parce qu'elle est humide… mais est-ce qu'on connait un village, une maison ou un ensemble d'habitations qui soient noirs? est-ce qu'on a finalement fait de l'architecture noire?

Ricardo Porro : Je dois commencer en ce moment une série de conférences à Lille sur le symbolisme du XIXème siècle parallèlement à l'impressionnisme. Les premiers tableaux que j'étais en train d'analyser pour ça, c'est l'île de Böcklin[766]… C'est la contradiction, je suis en train de parler de la contradiction…

Patrice Goulet : C'est vrai que les bleus et les rouges sont beaucoup plus intenses chez Gustave Moreau parce qu'il y en a très peu et qu'au milieu de tas d'autres choses et ils sont comme ça , comme une frappe…

Ricardo Porro : Juste là, on est arrivé au point où je voulais arriver… regarde ce tableau et la page précédente. Ce tableau surtout. Il y a une pleine lumière et il y a une négritude épouvantable..

Patrice Goulet : C'est pas une pleine lumière, c'est un clair de lune…

Ricardo Porro : Ah non! si tu vois l'extérieur, ce n'est pas un clair de lune…C'est très noir…c'est celui-là qui m'intéresse le plus..tu as la lumière dehors et tu as le noir le plus atroce et un rite au milieu de la forêt comme si il y avait des personnages qui faisaient un rite étrange, quelque chose qui sort du fond du monde, où il n'y a que la négritude, lumière épatante!

Patrice Goulet : Non mais c'est vrai…c'est la valeur du contraste mais… pour l'architecture noire?

Ricardo Porro : Les gens ont peur…mais j'aimerais beaucoup le faire! il y a un bâtiment noir près de l'opéra à Paris. Sublime! de la période des années 1920 tout en noir. Complètement noir… sublime!

Patrice Goulet : Ah oui, rue Mathurin….1920? Ah bon, un immeuble de bureaux? tu crois que c'est des années 1920, ça? je crois que c'est beaucoup plus récent… c'était drôlement culotté de faire du noir… C'est drôle que c'est l'architecture blanche qui n'ait jamais fait du noir…

Ricardo Porro : Paris était noire jusqu'à maintenant….on a du oublié que Paris était grise, Paris était noire! Paris était une ville noire. Quand j'ai fait cet essai sur Paris, sur le gris de Paris et le noir des toitures, si j'avais fait cet

[766] Il s'agit d'un tableau d'une série de cinq peints entre 1880 et 1886 par Arnold Böcklin.

essai avant Malraux[767], je n'aurais pas osé dire que Paris était noire. Parce que Paris était noire! C'était la ville la plus élégante que j'ai vue de ma vie. La plus élégante! J'ai jamais vu un tel degré d'élégance que Paris noire… Plus que maintenant le qu'elle est blanche ? Malraux, par le malheureux livre de Le Corbusier *Quand les cathédrales étaient blanches*[768] a décidé que Paris devait être blanche.

Patrice Goulet : Mais la salissure est venue très vite parce que sur les vieilles photos vers 1900, tout est propre encore, tout est net… rien n'est noir…

Ricardo Porro : C'est pour ça qu'actuellement Paris est devenu quelque chose qui est très agréable et très élégante et je te préviens que d'ici à quelques années Paris sera noire de nouveau …

Patrice Goulet : Bien sûr…

Ricardo Porro : Et que personne ne va avoir l'idée de blanchir de nouveau…

Patrice Goulet : Si, maintenant c'est obligatoire… tous les dix ans…

Ricardo Porro : Malheureusement…

Patrice Goulet : Je vais éteindre parce qu'on entend pas (coupure).

Ricardo Porro : Cette impression un peu de peau de batracien en ville…

Patrice Goulet : Mais c'est une couleur elle-même?

Ricardo Porro : Par les incrustations de céramique…par la céramique qu'il y a dans la toiture et dans les murs par les incrustations de céramiques de différentes couleurs, pas toutes jamais très foncées, toujours très en sourdine tu as une sensation de pas de poisson ou de pas de batracien…

Inconnu : Il est très animalier…

Ricardo Porro : Il est ça…

Inconnu: Il est que ça… quand il fait la corniche de la *Batlò*…

Patrice Goulet : Et quand il a fait la Casa *Vicens*, pourquoi il a appelé ces couleurs alors?

Ricardo Porro : C'est quand il est mûr… oui ben alors c'est qu'un jeu au début la Casa *Vicens*, c'est quoi?

Patrice Goulet : Oui mais alors c'est qu'un jeu?

Ricardo Porro : La casa *Vicens* c'est quand il est très jeune… c'était la première grande maison qu'il a construite. Dans la casa *Vicens*, tu as de l'art nouveau, seulement qu'il commence lui l'art nouveau. Tu as seulement par l'influence de Ruskin et de l*' Art and Kraft* anglais, tu l'as dans un mur, dans une grille, mais ce n'est pas le cas dans la Casa *Vicens* où il y a un maurisme, il y a un certain rapport, y a un certain rappel arabe mais un rappel arabe en même temps naturaliste, une chose très ambigüe, très catalane et très arabe…

Inconnu: C'est vrai…

Ricardo Porro : Il faut dire un éclatement de couleurs partout…

Patrice Goulet : Mais enfin c'est blanc et bleu…

Ricardo Porro : Non…

---

767 Il s'agit de l'ouvrage d'André Malraux, *Le triangle noir : Laclos-Goya-Saint Just*, Gallimard, Paris, 1970.

768 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches,* Voyage au pays des timides, Éditions Plan, Paris, 1937.

Inconnu : Il y a des jaunes aussi, il y a des carreaux avec des fleurs jaunes… il y a un côté catalan qui est …c'est-à-dire que le catalan a une espèce de carré coupé comme ça de…

Patrice Goulet : Oui mais ça l'est pas, là il est carré, c'est du carré bleu et blanc. Enfin c'est pas important…

Inconnu : Oui c'est un peu un damier, ça fait comme ça…

Patrice Goulet : Enfin c'est pas important, on n'en parle pas…

Ricardo Porro : Oui mais je crois que ce n'est pas nécessaire…

Patrice Goulet : Mais sur les autres maisons, c'est un peu court de dire qu'il a employé…

Ricardo Porro : Mais je te dis, dans un article comme ça, tu as besoin de faire une chose trop longue sur chaque….

Patrice Goulet : C'est vrai, oui mais faut le justifier un peu tout de même…

Ricardo Porro : Dans la casa *Battlò,* il y a des éléments d'incrustations de céramique qui te donne cette sensation de peau animale. La couleur générale, c'est bleuâtre. Tu n'as pas une sensation…

Inconnu: Comme vous parlez de l'animal, la maison *Battlò,* non la grosse, la *Mila,* c'est un vrai éléphant! c'est un éléphant!

Ricardo Porro : Mais là , elle est grise…

Patrice Goulet : il n'y a pas de couleur là…

Ricardo Porro : Non, il n'y a pas de couleurs… Il y a des couleurs dans la toiture, dans le plafond pardon…

Inconnu : Oui, dans la toiture…

Patrice Goulet : Oui mais alors pourquoi je veux dire la *Battlò,* par rapport aux autres qu'est-ce qu'elle signifie cette maison-là?

Ricardo Porro : Je crois que c'est l'image la plus forte de Gaudi pour son animalisme…

Patrice Goulet : La *Sagrada Familia*, finalement, il y a des couleurs mais elles sont végétales!

Ricardo Porro : Non! c'est aussi en céramique mais en sourdine… C'est-à-dire que les couleurs de Gaudi ne sont pas des couleurs éclatantes , le seul endroit où tu as des couleurs éclatantes…c'est

Inconnu : c'est l'arbre…

Ricardo Porro : Non c'est le Parc *Güell.*

Inconnu : Ah le parc *Güell,* et encore…et encore c'est un mélange….

Ricardo Porro : Il y a un mélange!

Patrice Goulet : Si on parle de Gaudi, les gens pensent tout de suite au Parc *Güell* pour les couleurs, pas la….parce que c'est l'image qu'on connait le plus…

Ricardo Porro : Oui mais justement dans la maison *Battlò,* c'est que tu n'as pas la sensation de couleurs en tant que telles mais avec des tas de couleurs il obtient la peau d'un poisson…

Inconnu : oui c'est vrai… c'est pas des couleurs pures…

Patrice Goulet : C'est qu'avec la couleur, là, il renforce…

Ricardo Porro : son image!

Patrice Goulet : Oui…mais dans le parc *Güell* aussi…

Ricardo Porro : Naturellement mais plus flagrant encore c'est là parce que le parc *Güell,* tu veux que je cherche des diapositives?

Patrice Goulet : Non, je connais bien…

Ricardo Porro : Dans le parc *Güell*, tu as de toute façon une bête qui a une coloration mais là plus éclatante… tandis qu'ici ce n'est pas éclatant, c'est en sourdine…

Patrice Goulet : Le parc *Güell,* c'est des couleurs plus populaires…

Ricardo Porro : Mais oui…

Inconnu : Non mais moi je suis d'accord…

Patrice Goulet : Ce que je voudrais dire, c'est que finalement, il faut au moins qu'on dise que la *Battlò*, c'est plutôt là qu'il faut parler de la couleur chez Gaudi.

Ricardo Porro : Non. Je crois qu'il y a beaucoup de façons de parler vie la couleur chez Gaudi. La façon *Battlò*, c'est en employant des morceaux de céramique individuels de couleurs déterminés. Le fait général, c'est la peau d'un batracien ou d'un poisson, ce sont des écailles…

Patrice Goulet : Oui, d'accord…

Ricardo Porro : Et on a cette sensation de je ne sais quel poisson, un turbot? qu'on fait sortir de l'eau et les écailles donnent comme des reflets mais il n'y a ni de rouge, ni de bleu ni de jaune… il y a une sensation de peau simplement…

Inconnu : Et même dans les décorations à l'entrée de la Casa *Mila,* c'est encore presque pareil, très atténué avec des sortes de…

Ricardo Porro : Mais oui…

Patrice Goulet ; Oui mais je veux dire, quel est l'intérêt pour Gaudi de…

Ricardo Porro : C'est une façon avec des couleurs de donner une animalité…c'est-à-dire qu'il emploie la couleur pas comme Le Corbusier…

Patrice Goulet : ce que tu veux dire, c'est qu'il utilise la couleur pour donner une animalité, c'est en ça que …

Ricardo Porro : C'est ça!

Patrice Goulet : Est-ce qu'il y a d'autres exemples? il y a d'autres gens qui ont fait ça?

Ricardo Porro: Non! pas du tout! il n'y a que Gaudi…

Patrice Goulet : Pourquoi cette cage d'ascenseur avec le bleu qui s'inverse?

Ricardo Porro : Je crois qu'il y a une chose très simple, c'est le jeu à l'envers avec la lumière…

Patrice Goulet : C'est-à-dire?

Ricardo Porro : C'est-à-dire il y a …

Patrice Goulet : L'invalidité du bleu quoi…

Ricardo Porro : Du bleu sombre en haut au blanc en bas… et la lumière qui passe par un dégradé de bleu jusqu'au blanc en bas qui te donne cette espèce d'atmosphère unitaire partout. Dans la partie la plus lumineuse tu as le bleu et dans la partie la plus sombre tu as le blanc pur et entre les deux il y a un dégradé et à la fin ce que tu as c'est une atmosphère, c'est une sens atmosphérique qu'il y a dedans…

Patrice Goulet : Finalement, c'est ce dont on parlait l'autre fois, c'est que quand on veut exprimer une ascension, on prend un bleu et on le prend foncé vers le haut…

Ricardo Porro : On va dire autre chose chez Gaudi, c'est que sa façon d'employer la couleur dans la maison *Battlò* et dans le hall d'entrée de la maison *Battlò,* c'est une façon impressionniste, c'est-à-dire que c'est une technique impressionniste. Que fait l'impressionniste? Il commence à mettre dans le tableau des coups de pinceaux de telle manière que l'oeil a tendance à voir une totalité et quand tu t'éloignes tu as la sensation que c 'est un reflet, que c'est une atmosphère déterminée. Quand tu t'approches et que tu prends un morceau, c'est comme si tu prenais un Jackson Pollock ou un Franz Kline, c'est-à-dire qu'il a une technique là dedans de donner par une coloration plus petite des sensations bien déterminées.

Patrice Goulet : Oui mais de toute façon il donne une richesse…

Ricardo Porro : Oui mais c'est une technique qui est très dix-neuvième… une technique qui est très impressionniste…

Patrice Goulet : C'est vrai qu'on a pas parlé du tout du dix-neuvième en fait… on aurait du parler de …

Ricardo Porro : On est en train de parler de Gaudi!

Patrice Goulet : Oui mais on aurait pu parler de (inaudible)

Ricardo Porro : De qui?

Patrice Goulet : (inaudible) il y avait une grande bagarre avec le premier, mais enfin ça fait rien…

Inconnu : qui est (inaudible)?

Patrice Goulet : Bon, attends, je vais te relire la fin parce que là on…

Ricardo Porro : Je crois qu'on pourrait dire du côté de Gaudi que c'est la façon d'employer la couleur c'est comme la façon d'employer les couleurs de Monet… c'est-à-dire donner un instant lumineux et superposer avec des yeux hypersensibles tout ça, superposer des tâches de couleurs différentes afin que l'oeil quand il s'éloigne peut recomposer et arriver à une coloration qui était la somme de toutes ces petites couleurs. Gaudi, tu n'as pas une sensation de couleur, quand tu vois la maison *Battlò,* tu t'approches, tu te rends compte que ce sont des tas de couleurs qui sont incrustées dans les murs…

Inconnu : C'est tout simple, c'est le pointillisme de Seurat puisque Seurat est un…

Ricardo Porro : Naturellement! c'est ça! c'est le pointillisme plus encore que Monet, c'est Seurat…et là quand tu t'approches et que tu vois ça de loin, tu ne sais pas pourquoi un mur qui est tout plat va rendre la sensation de la peau d'un poisson, disons d'un peau pleine d'écailles, c'est un poisson, c'est un serpent ou c'est un batracien ou c'est un je ne sais pas quoi…mais tu le sens là. Il y a une coloration.

Patrice Goulet : Non mais je pensais un truc qu'on n'a pas dit de manière générale…il faudrait repenser la couleur de manière générale parce que finalement ça n'a d'intérêt …parce qu'on en a parlé comme ça, il aurait fallu …parce qu'enfin c'est annexe par rapport à la signification générale du bâtiment finalement…

Ricardo Porro : ça doit entrer dans la signification générale du bâtiment…

Patrice Goulet : Oui mais…je veux dire c'est un peu idiot de réduire la couleur toute seule finalement…

Ricardo Porro : Tu sais avec la mentalité analyste que nous avons à partir du XIX e siècle ou à petit du XVIII e siècle des

encyclopédistes. On analyse et on analyse pourquoi un nez est crochu et pourquoi il n'est pas en ligne droite. Pourquoi les grecs ont un nez en ligne droite? ça veut dire est-ce que le grec est beau ou est laid… il y a parfois un goût très précis pour analyser un petit détail, c'est vrai, justement la couleur au fond, comme les significations, on ne peut pas la découper en morceau, il faut la voir la totalité mais très souvent pour étudier les problèmes de signification d'une oeuvre d'art il faut faire des découpages énormes, analyser et faire comprendre la totalité de la chose.

Patrice Goulet : Oui mais ce que je veux dire c'est qu'en fait on a pas de conclusion à ça, ça commence en disant que la couleur fait partie de l'architecture et puis que ça a des résonances symboliques, psychologiques, etc, après une série de cas assez intéressants et puis ça s'arrête là.

Ricardo Porro : Et bien que la couleur signifie! qu'elle signifie! La couleur est signifiante…c'est-à-dire qu'actuellemnt on utilise la couleur comme un élément décoratif qui n'a aucun sens véritable, qui ne tient pas debout…

Patrice Goulet : C'est simplement une application…

Ricardo Porro : Qui simplement fasse un petit plaisir des yeux…on emploie actuellement la couleur en architecture d'une façon abstraite. Par contre, tout ce qu'il y a dans cet article, c'est de dire que la couleur est vraiment significative… même la couleur en Hollande, quand on prend le contexte néoplasticiste, la couleur de Rietveld elle est significative…

Patrice Goulet : Oui mais là, c'est très volontaire, je veux dire…

Ricardo Porro : Même la couleur de Le Corbusier, cette façon de séparer le prisme pur, l'objet-machine et tout ça, la couleur a une signification…

Patrice Goulet : Oui mais on en revient à la discussion qu'on a toujours qui est dès le moment où tu te poses ces raisons là tout est significatif. Je veux dire la couleur qu'on emploiera dans vingt ans tu diras que c'était très significatif d'une ère où on s'en fichait, où…

Ricardo Porro : Est-ce que tu crois que la couleur, ces gris qui sont là ont une signification quelconque?

Patrice Goulet : Mais oui, elles révèlent un laisser-aller par rapport…moi je crois tout de même ça, enfin je crois que si, personne n'a été capable de choisir finalement…

Ricardo Porro : Si, c'est sûr que… ils ont employé un peintre pour voir les tonalités de gris qu'il y a là et les tonalités du truc, cet espèce de rideau qui est bleu partout, le même, ça c'est minable tout ce qu'on voit là…mais c'est sûr qu'ils ont cherché un coloriste…

Patrice Goulet : Il y a tout de même quelque chose…Donc on trouvera bien une raison…

Ricardo Porro : Non, non, non…un coloriste qui est venu leur dire comment employer la couleur…

Patrice Goulet : Coloriste qui avait peut-être ses raisons… il a peut-être trouvé que Paris était gris et que…

Ricardo Porro : Oui mais attention…Paris est gris… mais est-ce que tu penses…

Inconnu : Il était très influencé de Braque donc il l'a voulu dans une maison, donc il a pris le gris, il a employé le noir, il a pris…

Coupure

Patrice Goulet : Vas-y…D'abord qu'est-ce que c'est?

Ricardo Porro : Bon ce projet c'était une usine, c'était pas une usine, c'était un entrepôt de peintures, des usines de peintures…alors avant de commencer par là, je dois dire que c'est un projet que j'ai fait associé avec Bernard Bordes. C'est un projet que nous avons fait tous les deux à parts égales. Là nous avons fait dans un terrain triangulaire près d'un aéroport un entrepôt qui avait des bureaux, des entrepôts et c'est tout le programme…

l'endroit où on pouvait jouer avec quelque chose qui était plus amusant, c'était dans le côté des escaliers de l'entrée et l'entrée du bâtiment et un projet qui est un divertissement, *un divertirmento* comme diraient les italiens. Je ne trouve pas que ça soit un grand projet. Je trouve que c'est un des pires que j'ai faits de ma vie.

Manuel Duque : Rires…

Ricardo Porro : Là j'ai joué à donner une espèce de violence dynamique en employant la forme du triangle, j'ai joué à des flèches de différentes couleurs dans toutes les directions qui donnent une espèce d'explosion dynamique. Des flèches à droite, des flèches à gauche, des flèches en haut, en bas, des flèches où il y avait écrit le nom de l'usine de peinture, *Francolor* qui parfois se coupait et devenait *Franco* et parfois ça devenait *o lor*, ou or. Toutes les connotations que chacun veut employer là dessus… Il y avait tout un jeu, on s'amusait, on faisait les grands gosses… en jouant à quelque chose qui aurait été vraiment très sordide parce qu'il n'y avait pas un centime pour le faire autrement. Le sas pour entrer à l'intérieur, c'était une boîte de peinture, c'était un sas rond avec une de ces portes qui tournent qui représentait une boîte de peinture, des signes de la peinture qui devait être à l'intérieur, c'est-à-dire que c'est une des seuls projets Pop que j'ai fait de ma vie et j'avoue que cette tendance va contre tout ce que je crois que doit être l'architecture. Disons que ce projet a été conçu en 1970 ou 1971.

: non, on était pas encore arrivés, en 1965, on est arrivés à Paris…

Patrice Goulet : Il était dans le numéro de l'Architecture d'aujourd'hui…

Ricardo Porro : non, non, non ça fait pas longtemps et en plus je te dirais que quelqu'un me l'a volé et je n'ai plus ton numéro… il ne te reste pas un numéro comme ça chez toi?

Patrice Goulet ; Je vais chercher … C'est un amusement, quoi?

Ricardo Porro : C'est un amusement… c'est-à-dire ce sont de flèches et dans chacune, il y avait en général le nom de la peinture, c'est-à-dire que ça devenait une publicité de la peinture.

Patrice Goulet : De toute façon dans la mesure où c'était un entrepôt de peinture, c'était naturel de mettre de la couleur dessus.

Ricardo Porro : Des couleurs qui rentraient vers l'intérieur, des couleurs qui sortaient…et entrait cette peinture qui était l'entrepôt.

(coupure)

Ricardo Porro : C'est la mosquée du Shah havas… là on voit les couleurs…

Patrice Goulet : C'est pas si bleu que ça…

Ricardo Porro : C'est très bleu…tu as une photo où le ciel est bleu, d'un bleu très foncé, il y a une lumière très foncée et bleue et tout ça se confond avec les bleus…

(coupure)

Ricardo Porro : La bête qui a des références à la mort dans le balcon et qui a des côtés extrêmement organiques, cartilagineux et puis en haut y a des points. Y a la carapace de la bête et en plus de ça y a le triomphe de la foi.

Patrice Goulet : Ces trucs pointus là haut…

Ricardo Porro : C'est épouvantable, hein…tu vois la croix là haut? C'est l'inverse, c'est la Battlò de nouveau parce qu'elles sont mélangées…c'est l'escalier…

Patrice Goulet : ça c'est superbe, c'est bien le bleu qui se fonce, tu vois…ça ,c'est extraordinaire.

Entretien n°23/ 31 mars 1979/44 min

Le vingt-troisième entretien porte sur le concours de l'École de Marne la Vallée et le projet du Centre d'Art à Vaduz inauguré en 1974. Ricardo Porro s'emploie lors de cet entretien à développer une « phénoménologie de la conscience architecturale » depuis la philosophie allemande, Nietzsche, depuis l'Opéra de Wagner *l'Or du Rhin* et la mythologie allemande, c'est-à-dire qu'il s'emploie d'une part à appréhender les phénomènes inapparents[769] qui ont conditionné son projet et d'autre part à montrer comment il les intègre formellement aux projets en les rendant plus ou moins apparents. Enfin, il aborde la couleur depuis la lumière ainsi que la couleur chez Wright.

Ricardo Porro (qui lit): La ville nouvelle de Marne La Vallée m'avait donné pour la première fois l'opportunité d'entrer dans un concours privé pour cinq architectes, pour le groupe scolaire Beauregard dans un quartier de la ville. Un programme très difficile avec des demandes très dures et à faire entrer dans un budget si étriqué… (inaudible) considérable de ma part pour surmonter les difficultés de la tâche. Un ingénieur, Gilles Olive et un bureau d'études aussi sérieux qu'Ove Arup ont travaillé intensément pour que le projet soit adapté aux demandes économiques de la ville nouvelle. La construction la plus économique en parpaing colorié en rose pale. les sculptures des têtes de la place centrale étaient fondues en béton avec le même moule. La toiture était en bois avec des grandeurs et des inclinaisons typifiées, les sols coloriés en rose. À l'entrée de l'école, une sculpture qui aurait été un livre ouvert que j'aurais fait moi-même, un *double* d'Albert Bitran, un *double,* c'est comme ça qu'il appelle ses tableaux, qui ferait l'abstraction d'un livre d'images. Comme jusqu'à présent en France, on a choisi un autre projet. On m'a fait comprendre que mon projet était conventionnel. Triste France de la petite bourgeoisie… Cette école primaire était pour moi une grande opportunité. Un thème pour me donner la chance de dire quelque chose de très fort et très profond pour moi. J'ai essayé de faire comme Mahler de qui je me sens très proche, de composer mon *Totenkinderlieder*[770]*,* essayer de travailler avec la même douceur que Mahler l'avait fait jadis. Une phrase de Novalis m'avait passionnée pour définir l'action de romantiser, il avait écrit : « Le monde doit donner une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal, la dignité de ce qui est connu à l'inconnu, un halo d'infini à ce qui est fini. Je romantise ». À la notion « école », j'ai essayé de donner la signification la plus élevée. j'ai fait une ville avec la répétition de mon fils Gonzalo, mort encore enfant. Une rue pour entrer dans l'image du livre ouvert d'où on passe à une place avec une fontaine à deux mains d'enfants qui recevaient et tout de suite le visage de mon fils qui se répétait dans toutes les formes courbes et qui culminait dans l'amphithéâtre qui montait vers l'infini. Aussi, le commencement d'un voyage, un monde *autre*. Cela devait être à une échelle, au ciel, à l'infini. L'école était dans cette poétisation, « la ville à mon fils », très organique, très spirituelle.

Patrice Goulet : Ben, c'est très bien…

Ricardo Porro : Tu trouves …tu ne trouves pas que je suis en train de me déshabiller en public…

Patrice Goulet : Non, pas du tout…

Ricardo Porro : de faire une chose ignoble, indigne…

Patrice Goulet : Non, non…

Ricardo Porro : « sensibloïde », maladive…

Patrice Goulet : Non, non, pas du tout…

Ricardo Porro : Tu es d'accord avec moi?

Patrice Goulet : Non, non, c'est très bien…ça pose bien le…

Ricardo Porro : Je crois que ça pose bien le problème, ce n'est pas long, c'est très court… Le Musée du

---

769 Selon Françoise Dastur, chez Heidegger, la phénoménologie devient « la science de ce qui n'apparait pas à première vue, une science de l'inapparent ».

770 Il s'agit des *Kindertotenlieder*, chansons pour voix et orchestre composées par Gustav Mahler. Ricardo Porro a perdu son fils trois ans auparavant.

Liechtenstein, bon. Dans ce musée qui est une espèce d'Eldorado du vingtième siècle où tous les capitaux se concentrent, qui est un véritable centre des finances pour toute l'Europe, un financier a décidé, m'a commandé, un homme de grande culture m'avait commandé un musée dans le Liechtenstein où il exposerait sa collection surtout, collection extrêmement riche de surréalistes. Dans le hall de ce musée, il aurait ses bureaux. Dans la partie inférieure qui forme une petite placette à l'entrée du musée, il y aurait des bureaux à louer. Qu'est-ce qui m'a inspiré surtout, pour faire ce musée? ce musée…Premièrement, juste avant de commencer à concevoir le musée, j'avais eu une conversation avec un poète au Liechtenstein, un poète français. Enfin, c'est Gherasim Luca, poète roumain mais qui est français. Et nous avons parlé justement sur le Rhin. On avait parlé de toutes les implications du Rhin, de l'or du Rhin et à quel point les *Niebelungen*, il m'avait dit, m'avait fait savoir, chose que je ne savais pas, Saint gall, c'est une ville très près du Liechtenstein…alors, cette obsession de l'or du Rhin qui est un or mythique, mythique…m'obsédait, a commencé à m'obséder ….parce que le Rhin passe par le Liechtenstein et donne un caractère extraordinaire à toute cette vallée. J'ai décidé…en plus, le Rhin, c'est le fleuve germanique par excellence, n'est-ce pas…un endroit qui est un croisement de chemins entre l'Allemagne et la Suisse, c'est-à-dire que le Liechtenstein est à mi-chemin entre tous ces endroits-là. J'ai voulu faire à travers ça un hommage à une culture qui m'a énormément formée, qui m'a énormément bouleversée dans ma vie, c'est la culture germanique. Le thème de l'or est devenu quelque chose d'essentiel, un or qui est très important parce que Paracelse vivait, se balader par le Liechtenstein très souvent, c'était un de ses points de passage où il s'arrêtait, où il faisait des médecines, la médecine, il avait des disciples, il passait par là. Donc l'or métaphysique avait aussi une implication alchimique. Dans cette implication alchimique, cet or aussi devient esprit, qui est un début de l'alchimie, de sublimation de la matière dans ce monde supérieur de l'esprit. L'or, c'est un aussi un symbole de la connaissance, de la culture, chez les chinois, c'est un symbole de la culture mais l'or qui a des implications de feu, c'est aussi le Saint Esprit. C'est le Saint Esprit qui descend sur la tête des apôtres et qui passe la connaissance. S'il a des implications de feu, cet or a des implications avec le Prométhée. Le Prométhée qui vole le feu, que c'est Titan qui le donne aux hommes et qui est condamné à cause de ça, à être ligoté à un rocher et à voir un vautour qui ronge son foie, tu vois…Toutes ces implications ont des implications nietzschéennes. Nietzsche…qui m'avait influencé énormément, toute ma vie…surtout *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche. Cet homme supérieur qui descend la montagne, qui avait la montagne…le terrain de mon musée était justement les coteaux de la montagne. Donc, j'ai décidé de prendre tous ces éléments et de créer une unité. L'hommage à l'homme qui descend de la montagne, c'est trois doigts, c'est un titan, c'est moitié Dieu. Le toit avec ses implications de sacré, trois doigts qui descendent de la montagne, qui sortent presque de la montagne qui sont en train de frotter une espèce d'énergie dorée qui est donnée par des éléments suspendus qui devaient bouger avec le vent et qui ont été interdits. Des miroirs, des verres-miroirs dorés qui reçoivent tout le reflet et qui…ces éléments suspendus, cette linéarité suspendue qui donnent une espèce de sensation Op,d'or énergétique, d'or culture, d'or connaissance, n'est-ce pas…donc, voilà que l'or, la partie où se trouvait l'or, c'était la partie où se trouvait le musée., où on montrait les oeuvres d'art. La partie où il y avait les doigts, c'était la partie où il y avait les finances. Donc l'or, c'est amplement cette fonction interne du musée de recevoir des oeuvres d'art en même temps….Helena! chérie, il y a quelque chose d'allumer?

Helena Porro : Oui!

Ricardo Porro : ah, éteins! attends, attends, attends, éteins la casserole, hein! Bon, alors il y a toutes ces implications de l'or culture qu'il y a à l'intérieur comme il y a les doigts en rapport à l'homme qui descend de la montagne qui est aussi la partie de l'*actio* qui est la partie où il y a le bureau de ce financier. Et en plus de ça, ça c'est la signification mythique, le rapport à la vieille culture germanique. Il y a une deuxième signification qui est le rapport au monde actuel du Liechtenstein. Le liechtenstein devient un eldorado c'est-à-dire un endroit où les financiers viennent faire des investissements, faire des affaires de finances, et justement ce musée devait être financier, donc ça devenait aussi une image du néocapitalisme actuel. Au point de vue c*ontenu médiat* si on veut. le musée du Liechtenstein était une image du néocapitalisme actuel, qui frottait une énergie dorée, qui était plus qu'une énergie, qui n'avait presque pas de la matière.. Les doigts, c'était la matière. Le doré, c'était l'énergie. Voilà toutes les implications du musée. Je crois qu'il ne restait plus rien, laisse moi voir s'il y a encore quelque chose…

Patrice Goulet : Finalement, dans tout tes…ce qui m'intéresse un peu, c'est que finalement quand tu fais un bâtiment, tu te racontes plein d'histoires avant…ou tu te racontes en le faisant toujours…

Ricardo Porro : Je prends …. il y a, c'est-à-dire il y a des images possibles et des images impossibles…je pars par une fonction sur un terrain…il y a une action et toujours je définis l'architecture comme la création d'un cadre poétique à l'action de l'homme.

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Tu as une action, tu as un homme qui bouge, si tu veux un cadre poétique, tu dois chercher quelle poésie peut aller à se superposer à cette action qui bouge. C'est-à-dire qu'à l'instant où je passe du point de vue fonctionnel, que c'est déjà résolu, c'est-à-dire que je sais que le bâtiment va être comme ça et comme ça et comme ça, je me mets comme thème quelles sont les images possibles et les images impossibles. Et justement, je crois que le point où on se définit en temps qu'architecte, c'est à l'instant où on est capable de choisir des images justes pour son problèmes de vie, pour son cadre. Je crois que ça, c'est le cas de Frank Lloyd Wright. Frank Lloyd Wright n'a fait que ça toute sa vie. Quand il a fait sa synagogue, qu'est-ce qu'il a fait, mon vieux… Il s'est demandé qu'est-ce que c'était le mythe des juifs par excellence, la lumière, la montagne de lumière et il a fait une montagne de lumière…S'il a fiât une église protestante, il a dit non, chez les protestants je ne peux pas superposer des richesses d'images de ce genre…u,n protestant est capable de faire le geste de la prière et la prie! re exactement, il l'a superposée sur le protestant, chose très difficile…parce qu'une église protestante, mon vieux, c'est très difficile de faire quoique ce soit….au point de vue signification. Significations qui vont avec le thème de la…. Alors voilà, quelqu'un, et je te dis, je le prends lui, comme je peux prendre, je sais pas, Steiner. Il ya la même richesse poétique. C'est-à-dire que c'est la chose qui définit l'architecte. La descente du Saint Esprit sur la tête d'un architecte, c'est quand il est capable de choisir l'essence poétique juste pour un bâtiment. Ce qui fait un grand architecte, qui se différencie d'un petit architecte, c'est son choix poétique. Et faire vibrer ce choix poétique…qui est la partie plus facile…parce qu'il y a des gens qui ont une petite sensibilité, qui sont capables de faire de jolies compositions, mais quand on est capable de choisir la poésie juste, et la faire vibrer, bravo, c'est du Michel Ange. Ou c'est du Wright, ou c'est du Bernin ou du Borromini… tu vois. C'est la différence, c'est la clé de la question… tu ne crois pas?

Patrice Goulet : Oui, je crois, je crois mais… je crois que ça dépend tout de même de la forme du bâtiment… enfin de la…

Coupure

Ricardo Porro : je vais te dire une chose Patrice, comment toi définirais le beau?

Patrice Goulet : On peut pas définir…

Ricardo Porro : Si. J e dirais que c'est la « resplendeur » des forces noires du monde…

Patrice Goulet : Je ne comprends pas ce que tu veux dire…

Ricardo Porro : (inaudible) vient de « resplendeur » des forces du monde…

Patrice Goulet : Qu'est-ce que t'appelles « resplendeur »?

Helena Porro : « Resplendeur », ça n'existe pas….

Patrice Goulet : ça n'existe pas, oui…

Ricardo Porro : « resplendeur », et splendeur?

Helena Porro : C'est pas du tout la même chose…

Ricardo Porro : Et splendeur? Quand t'as une lumière que tu ne vois pas, la lumière qui sort d'un point avec une force énorme …

Patrice Goulet : Oui, on dirait pas ce mot là , à ce moment-là….

Ricardo Porro : Quand tu vois simplement le soleil que tu ne vois pas…et que tu vois le soleil qui donne contre un mur qui te reflète à toi… Comment?

Patrice Goulet : Cet ami qui fait des restaurations, un ami en Angleterre qui fait des restaurations et qui a un tableau, qui est la nuit, enfin c'est un tableau d'un très grand, je crois, c'est un paysage romain la nuit avec un **aqueduc avec la** lumière qui est sourde par l'intérieur de la terre qui éclaire le morceau…c'est superbe…

Ricardo Porro : Comment tu définis cette espèce de chose…dans le bâtiment d'en face….le soleil…

Helena Porro : Resplendir!….

Ricardo Porro : Resplendir, « resplendeur » donc…

Patrice Goulet : Ah non, y a pas le mot qui va avec…

Helena Porro : Rayonner, rayonnement….c'est exactement ça…

Patrice Goulet : Oui, je crois…

Ricardo Porro : Bon. Choisissons le mot, le rayonnement des forces noires du monde…

Patrice Goulet : Pourquoi noires?

Ricardo Porro : Noires parce que c'est les plus sombres, les plus mystérieuses…

Patrice Goulet : Tu peux dire que Wright, c'est des forces noires? enfin qu'il y a un rayonnement de forces noires?

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Je comprends pas du tout là…

Ricardo Porro : Pense à ça, pense à ça….il y fait une chose qui m'avait impressionné énormément….quand j'ai lu Jacob Böhme, un philosophe allemand de la Renaissance…Il a commencé à voir, qu'il comprenait seulement la lumière, parce qu'il faisait très sombre, et il avait mis une chandelle, on l'appelait le *Philosophicus theoricus* [771]*….(il répète)* oui, quelque chose du genre…. qui avait une chandelle et cette chandelle se reflétait dans des assiettes en étain qu'il avait sur le mur…et à cause de presque l'obscurité absolue et presque le manque de lumière, il a eu une sensation de lumière absolue. Il a commencé à se rendre compte que les choses pouvaient se comprendre seulement, que un « oui » pouvait être compris si il y avait un « non », c'est-à-dire que le bien pouvait se comprendre parce que le mal existait aussi en Dieu.

Patrice Goulet : Oui, dans ton histoire de chandelle, la chandelle est dans une immensité de noir…

Ricardo Porro : Dans une immensité de noir…mais le reflet dans l'étain était d'une intensité …il était cordonnier. Cet homme là, qui était un des plus grands philosophes de la Renaissance en Allemagne…et le rayonnement de cette lumière sur l'étain était d'une telle intensité qu'il a compris justement à quel point le noir était immense, par cette lumière qui était d'une intensité énorme, ça n'a rien à voir avec…ça a avoir un tout petit peu parce que on parle de la lumière, on parle de la couleur et parler de ça et ne pas parler de Jacob Böhme, c'est presque impossible, Patrick, c'est presque impossible, c'est trop extraordinaire, moi j'ai un livre à te prêter…

Patrice Goulet : On a dit qu'on allait parler des orthodoxes aussi, on les a pas mis pour l'instant…

Ricardo Porro : Qui?

Patrice Goulet : Des orthodoxes…

Ricardo Porro : Ah oui, bon les orthodoxes de Sainte Sophie, c'est …je crois qu'on prend ce qu'on a dit parce que c'était assez passionnant, la notion de la lumière à Byzance et tout ça…qui est assez étonnante…

Patrice Goulet : Oui. D'accord…

Ricardo Porro : On pourrait parler aussi de la lumière dans le sens de l'architecture gothique, dans le sens de ce jeu de Denys l'Aeropagite de Dieu comme une lumière qui descend, le lumière qui descende de Dieu, qui est le rayonnement de Dieu justement, tu vois…le rayonnement de Dieu.Tu vois pourquoi j'ai choisi cette définition du beau, parce que il ya une définition, je ne sais pas si c'est de Plotin ou de Platon, qui disait que le Beau, c'est le rayonnement de la vérité, du Vrai. C'est une définition qui était employée aussi par Thomas d'Aquin. Je ne sais

[771] Il s'agit de Jacob Böhme (1575-1624) , appelé *Philosophicus Teutonicus.* Théosophe allemand.

pas qui l'a dit le premier. Je ne me rappelle plus. Ce rayonnement, cette lumière qui vient du Vrai, il me semble que ce n'est pas exactement ça que…Le Beau, ça a des implications beaucoup plus sombres qui vont beaucoup plus du fond de la Terre tu vois…Faire la Beauté, c'est une espèce d'émanation, que ce soit dans l'artiste, qui rentre entre l'anus et les testicules et qui le traverse d'en haut en bas. C'est une espèce de force noire qui est dans le fond de la Terre, tu vois…

Patrice Goulet : C'est pas un rayonnement qui vient du ciel alors…

Ricardo Porro : C'est, justement, c'est le rayonnement des forces noires…qui est pour moi le Beau. Peut-être c'est peu orthodoxe, tu vois…

Patrice Goulet : Oui mais en fin, si, dans la mesure où ça s'élève de la Matière…

Ricardo Porro : C'est pas la matière, Patrice, c'est pas la matière…Tu vois, c'est un voyage qui doit passer par le centre de la Terre. C'est pas la matière qui est au centre de la Terre. C'est autre chose.

Patrice Goulet : Et pourquoi l'or a une telle….

Ricardo Porro : N'oublie pas que Heinrich von Ofterdingen, au centre de la Terre à un moment donné, il rentre dans le monde des mines dans son voyage initiatique. Heinrich von Ofterdingen, c'est le livre de Novalis, le livre par excellence de Novalis. Tu vois. Donc, les forces noires de la nature, ce n'est pas si « matière » que ça. C'est Era, c'est la caverne, c'est… la caverne, tu sais que ça a influencé Wright énormément. Vrai ou faux?

Patrice Goulet : Oui, oui, enfin, je pense que toutes les grandes images l'ont influencé…

Ricardo Porro : Le feu…

Patrice Goulet : Bien sûr…. ce qu'il y a c'est que tout de même je continue à penser qu'il a disjoint de façon assez calculée des oeuvres symboliques et des oeuvres non symboliques et qu'il y a beaucoup d'oeuvres pour moi…

Ricardo Porro : Attends une minute… le symbole pour moi, c'est la substitution d'une chose par une autre…

Patrice Goulet : Oui, oui, non, on parle pas de symbolique… des oeuvres imagées, des oeuvres telles que tu les conçois…

Ricardo Porro : Il n'y a pas d'oeuvre comme ça Patrice, tu la connais?…

Patrice Goulet : Oui enfin non, mais je pense qu'il y a toute une partie de sa production , de son architecture qui ne véhicule pas ce genre de choses…ou alors (il est coupé net)

Ricardo Porro : Toute son architecture la véhicule….

Patrice Goulet : mais le véhicule d'une façon plus ou moins forte…

Ricardo Porro : avec quelle force il la véhicule Patrice….

Patrice Goulet : Ben non, mais d'ailleurs, ce qui me frappe d'ailleurs c'est que tu parles toi toujours des oeuvres …. des grandes oeuvres, c'est-à-dire des bâtiments publics…

Ricardo Porro : Parce que je m'intéresse moins des autres, Patrice…

Patrice Goulet : Je t'assure que là où tu te caractérises…

Ricardo Porro : mais attention, je peux parler pendant des heures d'une chaufferie…

Patrice Goulet : Oui, mais si elle est traitée….

Ricardo Porro : En poésie…

Patrice Goulet : Oui, mais moi je pense pas que les oeuvres, les maisons…

Ricardo Porro : Les maisons de Wright sont traitées en poésie…

Patrice Goulet : Oui, mais (il est coupé net)

Ricardo Porro : Toutes! Il n'y a pas de traitée en poésie….si…

Patrice Goulet : Oui mais moi je pense qu'il élève le niveau, qu'il sert le niveau suivant…si c'est un bâtiment… écoute, il ya tout de même…le fait frappant que les bâtiments publics soient tous des bâtiments extrêmement déterminés et …

Ricardo Porro : Patrice, il y a quelque chose qui fait une limite entre un grand créateur et un petit artiste, le petit artiste, il est capable de prendre quelque chose de plus ou moins établi, je ne dis pas des choses du passé, des choses de son moment, et de le faire joliment… alors tu vas devant le tien, il est sensible, mais quand tu te places devant une oeuvre, mettons, de Steiner, il y a des tas, il peut y avoir des tas de défauts, des défauts véritables, mais tu dis Olé! Tu vois Patrice, il y a une conférence de Lorca qui s'appelle *Teoria y juego del duende,* Théorie et jeu du *Duende*[772]. Dans cette conférence, il racontait une histoire d'une femme qui chantait en Espagne, qui chantait du *Cante jondo* dans un café. Grande, grande *Cante jondo*…. Un soir, elle a commencé à chanter en employant toute sa meilleure technique. Il y avait un petit bonhomme dans une table qui écoutait et alors elle a terminé de chanter et le petit bonhomme a dit Vive Paris! Et la salle le regarde épouvantée et alors, elle s'approche, elle prend un verre rempli, elle l'avale d'un seul coup, avec la gorge brûlante, qu'elle ne pouvait pas chanter presque parce que ça la brûlait énormément et elle a commencé à chanter sans musique. Et à ce moment, le petit bonhomme s'est levé et il a crié Olé! tu vois c'est ça la différence, c'est ça la différence.

Patrice Goulet : Bien sûr….

Ricardo Porro : Tu vois Lorca, il essayait de définir qu'est-ce que ça voulait dire le *Duende.* Il disait qu'en France, ce qui régnait c'est la muse et il expliquait pourquoi, qu'en Italie, cce qui régnait pendant des siècles et des siècles c'était l'Ange et qu'en Espagne, c'était le *Duende.* Quand on a demandé qu'est-ce que ça voulait dire le *Duende,* il a dit tout ce qui a des sonorités noires.

Patrice Goulet : Oui, c'est pour ça que…. qu'on peut comprendre…

Ricardo Porro : Et je crois que l'essence de la poésie est là dedans…Tout ce qui a des sonorités noires…

Patrice Goulet : Oui mais est-ce que justement, c'est ce que disait Helena, est-ce qu'il n'y a pas de la poésie en France?

Ricardo Porro : Si, il y a de la poésie en France….

Patrice Goulet : Est-ce qu'elle échappe pas justement….est-ce qu'elle n'est pas…

Ricardo Porro : Mais la poésie de la cathédrale de Reims et la poésie de Gislebert d'Autun[773] a le *Duende*…

Patrice Goulet : Tu trouves que celle de Reims aussi?

Ricardo Porro : Celle de Reims, c'est une chose (il pousse un énorme soupir)…. comme le château de… de Chambord, il a le *Duende* aussi….

Patrice Goulet : Mais quelle importance à ce moment-là? ça, c'est des oeuvres uniques mais… Ispahan, finalement….

Ricardo Porro : Ispahan a le *Duende*…aussi…

---

[772] Federico Garcia Lorca (1930), *Jeu et théorie du Duende*, Allia, Paris, 2008.

[773] Gislebert d'Autun, sculpteur roman.

Patrice Goulet : Mais c'est la ville entière?

Ricardo Porro : Non, si…. il y avait une construction qui a été détruite donc tu peux la concevoir avec les yeux de l'esprit. Imaginer, inventer comment elle aurait été…une ville… par contre ce que tu peux dire de la construction centrale de la ville, c'est le (inaudible)… , le bazar, c'est encore quelques rues qui te donnent une certaine sensation de ce qu'aurait pu être Ispahan ..

Patrice Goulet : C'est parce que le peuple avait cette faculté ou pas…à un moment donné, il y avait eu une cohésion entre tout l'ensemble, je veux dire…

Ricardo Porro : Ecoute, c'est le moment où il y a eu le rayonnement des forces noires de la nature…

Patrice Goulet : Et sur tout, sur tout le monde…

Ricardo Porro : Sur un ensemble de gens qui ont construit quelque chose …

Patrice Goulet : Le problème demandé c'est si c'est au moment où ils font les mosquées et les grands monuments que tout bascule….ça commence par là…

Ricardo Porro : Non, c'est l'exaltation suprême…

Patrice Goulet : Oui mais justement après l'exaltation, qu'est-ce qu'on peut faire après avoir fait ça?

Ricardo Porro : Après ça…plus rien….

Patrice Goulet : On ne peut plus…

Ricardo Porro : Il y a des pays où l'exaltation suprême dure des siècles, des siècles et des siècles…tandis qu'en Iran, depuis le dix-huitième siècle c'est moins… et le vingtième siècle, c'est très pauvre…Mais l'Italie mon vieux… l'Italie, c'est… Encore le dix-huitième siècle en Italie (inaudible)… Rome, la place qu'il y a devant, se rendre compte de l'invention des italiens…même encore au dix-neuvième siècle, il y avait un Art Nouveau en Italie et il y a eu énormément de choses en Italie… L'Italie est un pays qui était, depuis que Rome, depuis qu'on a commencé l'Empire jusqu'au dix-neuvième siècle presque, même au vingtième siècle il y a des choses étonnantes en Italie. Tu as, je ne sais pas, Pirandello[774], qui est un seigneur du Théâtre que je viens de voir ça, ça fait très peu de temps, son *Six personnages en quête d'auteur écoute, c'est magnifique, c'est magnifique* … enfin, on s'est séparé trop de notre…

Patrice Goulet : De notre discours…

Ricardo Porro : Parce qu'on parlait de la couleur….Je crois qu'on a plus ou moins tout…la couleur, attends une minute, je ne sais pas si j'avais mis quelque chose après le…après ça… j'avais parlé, écoute, je voudrais faire, je ne sais pas, tu vois, ce que j'avais dit ou ce que je n'avais pas dit…j'avais parlé de l'Iran, j'avais parlé de la couleur de Wright…

Patrice Goulet : C'est là où on va devoir discuter d'ailleurs…parce que quand Wright met ses bleus clairs finalement, on peut dire que c'est des couleurs, finalement qu'est-ce qu'il emploie comme couleurs, il emploie…

Ricardo Porro : Ou est-ce qu'il a mis de la couleur?

Patrice Goulet : Du bleu clair sur le *Marin County*, sur l'église orthodoxe, sur la coupole de l'église orthodoxe est bleu clair…

Ricardo Porro : C'est le ciel…

Patrice Goulet : Et le Marin County, la couverture est bleu claire et y a des boules après dorées au bout comme l'orthodoxe…

---

774 Luigi Pirandello (1867-1936), metteur en scène de théâtre italien.

Ricardo Porro : Je ne l'ai jamais vu, je ne peux pas te dire *Marin County* parce que c'est une chose que je n'ai jamais vue. Je ne peux pas te parler de ça parce que je la connais pas…

Patrice Goulet : Il y en a, bleu clair aussi, c'est dans les maisons à Phoenix. Celle de son fils la toiture est en bleu clair.

Ricardo Porro : Mais ça c'est logique dans le sens où la toiture c'est toujours une image , c'est une façon de donner la sensation du ciel…

Patrice Goulet : Et puis dans la maison *Price* c'est les petits poteaux…

Ricardo Porro : En bleu? l faudrait les voir, je peux pas te dire…

Patrice Goulet : J'aurais du amener des photos…

Ricardo Porro : Il faudrait le voir…

Patrice Goulet : Enfin c'est sur c'est des couleurs plus naturelles, là il met un point très vif…

Ricardo Porro : Je vais te dire une chose, c'est que tu peux avoir une signification globale, générale dans ce que tu fais et puis des choses qui complètent au point de vue esthétique …

Patrice Goulet : Oui, bien sûr…

Ricardo Porro : Qui aident à faire vibration…parfois pour faire vibrer, ça peut compléter par des touches de couleur, un accent de couleur ou quelque chose du genre…ça peut vibrer l'ensemble, c'est-à-dire que ce n'est pas en train de tromper, rien contre de ce qu'on veut dire…ça va tout à fait dans le même sens… tu vois…

Patrice Goulet : Mais dans les Contes et Légendes et dans le côté merveilleux, quelles étaient les couleurs finalement qui…qui régnaient…

Ricardo Porro : Dans les Contes et Légendes?…

Patrice Goulet : Oui, je pensais à tout ce qui peut être merveilleux, il y a un peu ça…

Ricardo Porro : Merveilleux, c'est dans tous les grands artistes, ya un côté merveilleux…

Patrice Goulet : Oui, c'est vrai…

Ricardo Porro : Dans tous les grands artistes, y a un certain côté merveilleux.

Patrice Goulet : Oui mais on pourrait dire tout de même qu'il a du merveilleux dans le baroque …

Ricardo Porro : Mais oui et Wright est très baroque, évidemment …le merveilleux dans la Renaissance était très contrôlé… Il y a un contrôle absolu du merveilleux…tandis que dans un style mythique, le cas de Wright, Wright est un architecte romantique…tout à fait…et il se vantait de ça…Quand il appelle son moulin à vent *Roméo et Juliette*, qu'est-ce qu'il était en train de faire?

Patrice Goulet : Ce qu'il faudrait parler un peu dans ces couleurs, c'est couleur et matière aussi…

Ricardo Porro : Parce que il a une préoccupation pour la terre, la terre et le paysage et ses couleurs. Il emploie des matériaux qui forment une espèce de continuité avec la terre et parfois c'est la terre qui grimpe un peu dans le bâtiment et qui fait comme une … il ya une des premières maisons avec un toit très incliné …je ne me rappelle plus le propriétaire, où il y avait la brique mais quand même il y a surtout dans l'entrée comme une espèce, comme des rochers qui grimpent… Tu te rappelles de cette maison?

Patrice Goulet : Très très au début?

Ricardo Porro : Très au début…avant l'étape de la *Robbie House,* des toits très inclinés…très en pente…c'est en

brique et puis tu vois comme des rochers, des morceaux de pierre très naturalistes, qui grimpent de la terre et qui s'incrustent dans la maison… Il a une préoccupation de la nature absolue…tu vois… Son problème, son obsession, c'est justement la nature, le sens de la nature …

Patrice Goulet : Il met de la couleur, Steiner, Rudolf Steiner? Il met jamais de couleur?

Ricardo Porro : Non, ça dépend…il met des couleurs, oui, il met du rouge très souvent, parfois c'est du gris, ça dépend…

Patrice Goulet : Mais les écoles et tout ça, quelles couleurs tu as?

Ricardo Porro : Les écoles d'art de La Havane?

Patrice Goulet : Ah oui, tu m'en as parlé… par exemple l'école de Marne La Vallée…

Ricardo Porro : Rose…

Entretien n°25/ 21 juin 1980/44 mn

Le vingt-cinquième entretien du vingt et un juin 1980 concerne le projet d'une maison de Metz pour des jeunes cadres. Ricardo Porro travaille avec Jean Robein, ancien étudiant de Strasbourg, jeune architecte qui vient de passer son diplôme (1976) et qui vient d'être recruté comme professeur à Lille. Le thème choisi pour cette maison est *Janus*[775]. L'approche de Ricardo Porro est encore une fois phénoménologique puisqu'il décrit le sens attribué à une expérience de projet, à partir de la conscience qu'il en a, en contant les phénomènes qui sont à l'origine de ce projet.

Ricardo Porro : Je crois que nous vivons plus ou moins dans une époque où cet éternel *Janus* qui est (inaudible) de la tradition romaine . Cet éternel *Janus* est une espèce comme un *leitmotiv*, comme une chose marquante. Je crois que cette dualité qui est la dualité de Vénus et Rome, du temple de Vénus et Rome ou la dualité du *Campidoglio* de Michel-Ange ou la dualité des *Dioschures* à Rome tu vois? je crois que c'est une des caractéristiques qui s'étend, que le *Janus* lui-même, le *Janus bifrons* commence à se montrer de plus (inaudible) un monde où à cause de cette civilisation où nous vivons, le mal se cache derrière une espèce d'enveloppe de bonnes manières, derrière une enveloppe où les choses doivent se passer comme il faut….Quand nous avons commencé Jean Robein et moi à travailler sur cette villa, c'est le *Janus* qui nous est venu à la tête, le *Janus* qui se manifeste d'une façon assez particulière, c'est-à-dire la maison en elle-même est un escargot. L'escargot, c'est la spirale. Y a un certain côté lunaire, bénéfique, un certain côté, la spirale en tant qu'un symptôme de vie et de déroulement mais aussi un symbole de la permanence de l'être au sens du changement qui est à tous points de vue quelque chose de bénéfique et propitiatoire, n'est-ce pas? La spirale est le grand élément qui devient presqu'un symbole de la culture à *Sant'ivo la Sapienza,* n'est-ce pas…Par contre, en jouant la spirale, tout d'un coup nous est venu à la tête de jouer avec cette notion et on a commencé à penser que cette spirale pouvait devenir aussi une bête méchante mais aussi une bête onirique, une bête non connue. Alors, la spirale commence à grimper et au fur et à mesure qu'elle grimpe, on se rend compte que la spirale commence à avoir des pâtes, il y a des murs qui sont des pâtes tout autour du bâtiment, des murs qui sont des grandes pâtes, comment àa s'appelle des espèces de pâtes de poules, en haut une tête qui est faite de la façon la plus simple parce que c'est fait avec du bois et des tuiles, c'est rien de complexe… Au point où se trouve la cheminée, c'est comme une espèce de (inaudible) comme si la bête serait en train de se tourner, de se mettre en toute méchanceté autour de la cheminée. Évidemment, le *Janus*, il faut faire une référence au *Janus.* Ce jeu de toiture en bois donne des espaces assez fous à l'intérieur, des espaces dont on avait besoin d'appliquer. Alors la première chose qu'on a pensé, c'est de faire des piliers en forme de numéro huit, n'est-ce pas? avec … qui continuaient en haut et donneraient un *Janus* comme chapiteau. Et le *Janus* qui est le symbole de cette dualité deviendrait l'élément fondamental de l'intérieur. Il y aurait aussi un *Janus* dans un pilier séparé de la maison plus bas, qu'on voit pas dans la maquette mais qui deviendrait un élément de l'entrée pour donner le *leitmotiv.* En plus, il y a une petite cour à l'intérieur avec le symbole du *Ying* et du *Yang.* Symbole du *Ying* et du *Yang* que nous connaissons très bien, qui est le symbole des opposés chinois et tout ça, pas parce que je sois un fanatique de la culture chinoise que je connais très mal mais parce que justement, ça, cette image de la dualité, du problème du bien et du mal de notre époque. Du bien et du mal de notre époque et aussi

[775] Janus est l'un des plus anciens dieux du panthéon romain.

de cette espèce de façon de la cacher, de l'adoucir, de le faire devenir moins brûlant. C'est aussi une de nos caractéristiques, une façon d'oublier parfois les nouvelles les plus atroces des journaux qui commencent à sortir un jour et deux jours après tout le monde a oublié qu'est-ce qui s'est passé au Cambodge, au (inaudible), qu'est-ce qui s'est passé au Vietnam ou n'importe où. Ce sont des choses que…le mal est là, le mal est là, mais tel est l'impact de la société de consommation, que cet aspect là est tout de suite nettoyé, tout de suite effacé et oublié. C'est toute cette dualité que j'ai voulu faire…que nous avons voulu faire dans cette villa. Voilà. Tu as des questions à me poser?

Patrice Goulet : (Rires)

Ricardo Porro : ça serait en briques, je crois (inaudible) une qualité de couleur de peau, de couleur de bête de la brique. Le béton, on peut pas obtenir ça, hein. Avec le béton, avec le (inaudible) et je crois que la brique pouvait donner une espèce de couleur rougeâtre en haut qui peut devenir quelque chose d'assez attirant. Sinon, ça se place dans un endroit qui est assez calme, assez idyllique où il y a des petites collines adorables qui sont dans les alentours patati patata. Quand m^me il fallait introduire cette espèce de méchanceté dans le paysage, dans un paysage idyllique de Metz, des alentours de Metz. Bon, c'est tout.

Patrice Goulet : Non parce que j'ai très envie de ne pas intervenir moi, je vais le prendre comme ça…

Ricardo Porro : Oui mais enfin ça peut pas se prendre comme ça, tu sais que ça ne fonctionne pas, il faut le …

Patrice Goulet : Si, si, ça va très bien fonctionner…ça fonctionnait presque alors…

Ricardo Porro : Bon.

Jean-Marie Choquelle: (inaudible)avec toutes les choses de langage, de langage oral…

Patrice Goulet : J'aimerais bien, j'aimerais bien parce que je trouve que ça marche relativement bien avec certaines personnes…

Ricardo Porro : Bon.

Patrice Goulet : Allez, vas-y…on expliquera après, faut qu'il recommence un peu les choses…

Ricardo Porro : Bon, ça y est, c'est fait?

Patrice Goulet : Oui, ça part là…

Ricardo Porro : Bon. Je recommence de nouveau.

Patrice Goulet : Faut que ça commence par, par « il était une fois »…

Ricardo Porro : Il était une fois deux architectes qui se sont mis à faire une maison, une villa pour une famille de jeunes industriels, jeunes cadres près de Metz. Évidemment, le thème devait se prêter à quelque chose de très paisible, de très gentil, comme fond, pour les architectes bien rangés. Mais ces deux architectes-là qui travaillaient ne sont pas des architectes bien rangés mais très mal rangés. Un de ces architectes-là est fasciné par Rome et il est fasciné par un personnage mythique qui s'appelle *Janus.* Ce *Janus,* c'est vrai, il le rend fou. Il le rend fou parce que *Janus*, entre autre chose, qui est le symbole de la dualité, c'est le *leitmotiv* de Rome. Et la seule chose pour comprendre l'éternité de Rome, c'est de comprendre le jeu du *Janus* tout au long de son histoire et tout au long de son art. Le *Janus*, on peut le trouver que ça soit à Rome naturellement, chez Miche-Ange dans les places du *Campidoglio* qui est quand même quelque chose de, qui est peut-être la plus belle place de la terre. Il y a tellement d'endroits où on peut avoir la dualité, dans la *Piazza di Spagna,* dans la *Piazza Navona,* on peut la voir dans la *Piazza Sedra*[776]ou dans la *Piazza Del Popolo,* tu vois, on peut la voir partout à Rome, c'est un *leitmotiv* qui se trouve au long de son histoire. Bon, j'avoue que cette dualité qui m'a tellement fasciné, quoi m'a tellement influencé, se sent si forte actuellement dans le monde comme un problème du grand drame collectif actuel de l'homme. Cette façon qu'il y a le bien et le mal, et le très bon goût avec le charme discret de la bourgeoisie, qui se superposent, s'enchevêtrent, tu vois? Et voilà qu'est-ce qui m'a poussé à faire cette maison sous le signe du *Janus*. Pourquoi le

[776] il s'agit de la *Piazza delle Sedra.*

Janus? D'abord parce que la maison est au fond une spirale, un escargot. L'escargot est une spirale. Une spirale logarithmique serait la permanence de l'être au sein du changement. qui est quelque chose de très bien. La spirale est aussi un symbole de l'évolution positive, un symbole de croissance, donc c'est un symbole de vie, c'est un symbole lunaire, donc il ya un certain côté aquatique qui se greffe là-dessus. C'est-à-dire que tout ça, c'est le bon côté de cette maison, le côté propitiatoire de la maison mais derrière cet escargot, tout à coup je trouvais qu'il y aurait quelque chose qui aurait été injuste pour le vingtième siècle qui n'est pas comme ça. Nous ne pouvons plus faire la croissance de la connaissance, du Saint Esprit de *Sant'ivo la Sapienza,* il me semble que ce serait excessif au vingtième siècle, c'est pas le cas… Donc, nous avons pris la maison et on a essayé de faire un tout petit peu une messe noire, passer ce symbole et superposer le *Janus*, c'est-à-dire que, l'escargot, tout d'un coup, nous avons décidé de commencer à mettre des piliers qui donnaient la sensation de pattes mais des pattes comme des pattes d'un mille pattes mais des millepattes qui ne sont pas exactement des millepattes en sept mais qui sont des pattes de poulet ou de poule, plutôt comme celles de *Aïsha Kandisha*[777] au Maroc, ce personnage un peu cynique, dual, un personnage mythique des arabes un peu trouble, n'est-ce pas? avec des pattes de poule qui sortent et ce mouvement de pattes de poule se tourne, tourne autour de la cheminée et ça va culminer dans une drôle de bête faite de la façon la plus simple avec du bois et des tuiles, des tuiles plates, n'est-ce pas? qui vient se greffer, qui vient sortir tout à fait en haut comme une espèce de tête. Et ça donne l'escargot bénéfique et ça donne la bâte méchante qui est cachée. Cette espèce de dualité, nous avons voulu la donner aussi dans une certaine mesure dans la partie de (inaudible) où nous faisons sortir dans une cour interne une fontaine qui sort du feu, tu vois? et il y a une autre cour plus petite à côté du hall d'entrée qui partait (inaudible)un *ying* et *yang,* le symbole chinois par excellence, le symbole des opposés chinois. Evidemment, tout ça, il fallait donner un point final et mettre des détails à toutes les significations, la clé pour les significations et la clé pour les significations, c'est évidemment l'image du *Janus*. On a fait des colonnes, à l'intérieur de ce grand salon, un plan en forme de numéro huit et ce numéro huit qui grimpe donne en haut un Janus avec deux têtes qui sort, deux têtes et la clé du temps, qu'il a, un Janus de toute façon, il y a un symbole du Christ, mais c'est un symbole du Christ dans le sens, qui joue au temps. Il regarde le passé et il regarde le (inaudible), en même temps, tous les deux, et il a la clé. On dit qu'il y a une tête cachée, qu'on voit pas chez le *Janus*, une troisième tête qui regarde (inaudible) , il y a la clé et dans cette clé, il y a le *Janus* avait un *alpha* et un *oméga* pour jouer avec la notion de référence à Dieu. « Je suis le commencement de l'Apocalypse », Saint Jean, n'est-ce pas? C'est-à-dire qu'il y a une référence apocalyptique dans cette espèce de superposition du bien et du mal et la façon comme les détails du chapiteau se greffent à l'intérieur de la villa. Voilà, je crois que les signification sont toutes là. Et même je dis plus de choses parce que j'avais oublié des tas de détails la première fois et en ce moment ça, pour le deuxième enregistrement je crois que c'est beaucoup plus complet.

Patrice Goulet : C'est beaucoup mieux, oui… Castor et Pollux

Ricardo Porro : Tu connais l'histoire de Castor et Pollux?

Patrice Goulet : Je m'en rappelle plus…

Ricardo Porro : Castor et Pollux, ils sont les deux fils de Zeus… et de Leda…enfin, Leda elle avait son mari et Zeus est tombé amoureux fou d'elle. Et la seule façon qu'il a eu de la posséder c'était de devenir un cygne. Et alors, il est entré et il a fait l'amour avec Leda. Leda après a pondu un oeuf mais comme elle avait fait juste avant l'amour avec son mari, dans l'oeuf, il y a eu deux jumeaux, un fils de son mari et un fils à Zeus. Le fils à Zeus, il avait l'immortalité et le fils à son mari n'avait pas l'immortalité. Zeus était le père de Dieu et tout ça et son mari non. Donc les deux jumeaux s'aimaient à la passion, à la folie et il y a eu des jeux, ils étaient en train de dompter des chevaux et il y en a un qui meurt. L'autre demande à son père la vie de son frère alors le père de donner la vie mais en faisant une constellation où la moitié de l'un, il y en a un qui passe à la constellation et l'autre moitié, y a l'autre et l'autre par contre a la vie (inaudible). Si tu veux, c'est un des *leitmotiv* de Rome aussi. C'est-à-dire que c'est le *leitmotiv* de l'entrée de, cette dualité qui est la dualité de cette villa, tu l'as à l'entrée du *Campidoglio* et tu peux la trouver dans la *Piazza del Quirinale* où y a des nouveaux Dioscures qui sont là, Dioscures avec deux rues qui viennent de l'unification (inaudible), voilà et le même sens de l'unification, du sens du bien et du sens du mal et l'ambiguïté entre le bien et le mal qui est une des caractéristiques de nos jours, voilà. C'est là, dans la villa…`

Patrice Goulet : D'une façon particulière par rapport aux autres choses que tu as faites, cette maison?

Ricardo Porro : Ecoute… tu vois, une des choses pour laquelle je ne serai jamais à la mode, Patrice, c'est que chaque fois que je fais un projet, un projet différent, ça n'a rien à voir avec le projet que j'ai fait avant. Donc il n'y

[777] Créature du folklore marocain.

a pas une suite possible, à suivre. Il y a une poétique qui implique une liberté et tu sais qu'il n'y a rien qui fait plus peur au monde que la liberté. Par exemple, en ce moment il y a tout le problème de ce mouvement nouveau de retour en arrière au passé. C'est simplement qu'il y a eu la fin du fonctionnalisme dont on a vécu tous les maux pendant des années et des années et des années… grâce à l'immondice de Gropius, de Mies Van der Rohe et de Le Corbusier, n'est-ce pas… et actuellement, quand le fonctionnalisme n'est plus acceptable, qu'est-ce qu'il faut faire, c'est trouver un endroit sûr pour s'appuyer, c'est l retour au néoclassicisme fasciste qu'on est en train de voir actuellement… Dans ce que je fais, il n'y a pas un point rigide fixe pour s'appuyer, pour faire quoique ce soit. Il y a toujours des choses qui changent et qui changent d'un bâtiment à l'autre et il n'y a pas un point de repère. C'est évidemment quelque chose qui ne sera jamais à la mode…

Patrice Goulet : Il n'y a pas de règle du jeu…

Ricardo Porro : Il n'y a pas de règle du jeu…Si, il y a une règle du jeu, il ya une règle du jeu sans aucun doute, c'est que, de la même façon que Wright se disait, à travers mon architecture, je vais restituer le dialogue perdu homme/nature, je dis que, à travers mon architecture, je fais… à travers ce qui se passe dans mon architecture, je fais un rapport avec cette vie et les grands drames collectifs qui s'établissent au monde. Mais, les grands drames collectifs, c'est-à-dire, je n'ai pas une obsession d'un drame collectif, je crois qu'il y a tellement de drames collectifs que, ce qui est amusant pour moi, c'est de jouer, de changer, de trouver de nouveaux aspects, d'enrichir et voilà…

Patrick Goulet : Et pourtant tu as toujours la trace du mal, de la souffrance… c'est très présent…

Ricardo Porro : Il y a une trace de la souffrance, c'est vrai…Parfois, ça dépend du drame collectif, parce que, par exemple dans le bâtiment du Liechtenstein, il n'y a pas de souffrance, dans une des écoles d'art, il n'y a pas de souffrance, c'est-à-dire dans l'école des Beaux-Arts qui est l'école que tout le monde préfère, ça chatouille quelque chose que les gens aiment beaucoup, ça chatouille le sexe, ça ils sont fascinés par contre l'école de danse que je trouve plus belle que l'école des Beaux-Arts, c'est une école, c'est une image de l'angoisse. Il y a quelque chose dans l'école,il y a une espèce d'agonie qui s'établit dans ces espaces, tu vois? qui change absolument, c'est pas possible, tu vois? C'est-à-dire qu'il y a parfois la souffrance et parfois non. Ils sont l'image de la mort comme le bâtiment que j'(ai fait pour l'Espagne. Mais, je ne sais pas, la Maison our Tous pour Montpellier, c'est une image de vie. C'est la foule. La bibliothèque de Lille, c'est une image de la…, si tu veux, de cette illumination sur la nature, de cette espèce de…, du Saint Esprit sur le monde, une vision de la culture si tu veux. C'est-à-dire que c'est une nature à travers un livre qui a une flamme dessus. Ill y a un torrent qui sort et qui est en train de tout féconder dans sa descente. Bon, là, il n'y a pas de souffrance. Pourquoi? ça dépend, tu vois…y a énormément de choses, énormément de possibilités à faire la dedans.

Patrice Goulet : Non, mais ce qu'on a l'impression, c'est que quand tu parles de cette maison là, enfin, parce que tu y es très attaché en ce moment….

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Il ya quand même une bonne partie des choses dont tu parles en ce moment dedans…

Ricardo Porro : Oui. Il y a pas mal de choses qui sont là. C'est vrai que dans cette maison-là il y aune image de mon *Weltanschauung* qui est très forte.

Patrice Goulet : Oui, parce qu'il y a des choses que tu préfères finalement…

Ricardo Porro : Des choses de?

Patrice Goulet : Que tu préfères, auxquelles tu reviens tout le temps, … C'est souvent le *Campidoglio*…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Souvent, c'est Gaudi…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Où il y a un peu la même, bon…disons, ya des rapports…

Ricardo Porro : Y a des rapports…

Patrice Goulet : Y a des rapports …

Ricardo Porro : J'avais dit, dans ma conférence que j'ai fait au Plateau Beaubourg, la conférence que j'ai fait sur moi-même….que j'ai eu des flirts, des flirts très forts, un des flirts c'est Frank Lloyd Wright, sans aucun doute, mais un des flirts c'est Gaudi… c'est une passion folle… c'est vrai…une passion, mais vraiment, c'était Michel-Ange, ce sont des gens qui m'ont marqué, C'est vrai, Michel-Ange c'est quelqu'un qui me touche énormément, la sculpture que je fais est tout à fait imprégnée de Michel-Ange. Bon. Tout à fait imprégnée. Je crois qu'il y a des choses qui sont terribles qui parfois ne se montrent pas clairement par exemple à quel point, le genre *Bauhaus* est en train de donner la vision la plus pauvre de l'être humain. Moi qui parle toujours qu'ils n'ont pas de significations, je commence à penser que si. La signification, c'est l'appauvrissement de l'être humain au point le plus bas.

Patrice Goulet : il y a une chose qu'on sent revenir là dedans, c'est-à-dire qu'on sent les explications viennent de la volte face des architectes, c'est-à-dire qu'effectivement il y a plein de gens qui commencent à redire, l'architecture, c'est de l'art. C'est ça le changement en fait, hein. Des gens comme Site, je sais pas si…t'as pas lu leur truc que j'avais publié? le texte est pas si mal, il ya des choses intéressantes, bon, c'est un peu ça…on voit bien que les gens qui commencent à raconter maintenant sont des gens qui affirment que c'est de l'art, bon, alors quand on veut se mettre en dessous, on dit que l'architecture, c'est un langage, comme ça on s'avance pas trop…(Rires)

Ricardo Porro : Oui, l'architecture est un langage mais c'est de l'art. C'est de l'art à l'instant où ça rentre dans ce que… enfin je fais une définition de Hegel pour l'oeuvre d'art où je dis, je change Hegel, c'est « l'expression sensible de l'idée », je change la notion d'idée de Hegel pour mettre « l'expression du drame collectif ». Mais, à l'instant où la véritable oeuvre d'art, la véritable d'art en tant qu'expression sensible de l'idée, c'est une oeuvre d'art et ça a été toujours une oeuvre d'art. Le problème, c'est la vulgarité de la commercialisation du vingtième siècle de l'architecture prise comme un gadget. L'architecture que nous avons reçue de Le Corbusier, si ignoble, si pauvre, du *Bauhaus* .

Patrice Goulet : ça va , j'ai ce qu'il me faut comme explications. Je vais la garder sous forme de récit.

Ricardo Porro : Tu vas la garder sous forme de récit?

Patrice Goulet : Oui.

Entretiens 26 et 27/ 27 et 29 juin 1980/ 42mn27/ 17mn29

Les vingt-sixième (42mn27) et vingt-septième (17mn29) entretiens des vingt-sept et vingt-neuf juin ont pour objet « L'école de Lille », l'école dans l'école qu'a formé Ricardo Porro de 1976 à 1991. Ricardo Porro parle de ses élèves, du collectif qu'il a pu formé à Lille grâce à Jean-Pierre Halévy et Gérard Engrand. Puis, il raconte son arrivée, comment il s'est adapté à la structure de Lille et ce qu'il a proposé comme pédagogie.

Ricardo Porro : Je te propose une chose. Tu nous as parlé quels sont les problèmes qui se posent, aux jeunes de cette école de Lille. Comment ?… Quelle est leur vision du monde ? Quelle est leur mentalité ? …

Patrice Goulet : C'est ça…

Ricardo Porro : Et comment sont-ils ? Tout de suite (coupure) avec cette mentalité dans l'urbanisme et qu'est-ce qu'ils font ? Qu'est-ce qu'ils se posent comme problèmes en architecture; d'une façon plus ou moins globale, sans entrer dans le détail de chacun…

Patrice Goulet : D'accord.

Ricardo Porro : Tu serais d'accord avec ce chemin ?

Patrice Goulet : Oui vas-y. Explique-moi oui.

Ricardo Porro : Bon, alors on commence ?

Patrice Goulet : ça y est.

Ricardo Porro : ça y est. Bon, premièrement, on a appelé … Enfin je parle comme cela à bâton rompu sans savoir…

Patrice Goulet : Oui, oui…

Ricardo Porro : Premièrement, qui sont ces jeunes de ce qu'on peut appeler « l'école de Lille" ? C'est un groupe qui n'est pas énorme mais qui sont des êtres malades de culture. C'est à dire ce sont des êtres d'abord d'une sensibilité extraordinaire qui deviennent plus ou moins « parenthèse du monde » dans un monde où la culture devient de moins en moins - la vieille grande culture - devient de moins en moins importante. Ce sont des jeunes qui passent leur vie à lire, qui lisent des poètes, qui lisent des romans, qui lisent de la philosophie curieusement… Par exemple je te dis un jour, on a décidé de dîner ensemble (saut d'enregistrement) J'ai dit : « Bon, qui veut venir à ce dîner doit avoir lu *Le Banquet* de Platon. Sinon il ne sera pas admis. » Effectivement c'était un dîner où il y a avait une quinzaine d'élèves, pas plus. Je crois que c'est la totalité de ce qu'on peut voir dans le groupe du *Janus*[778] n'est-ce pas ? Mais cette quinzaine d'élèves quand ils sont arrivés entre eux, a décidé, on a fait un petit jeu où chacun faisait une histoire qui devait avoir un rattachement à ce *Banquet* de Platon. C'est à dire qu'il y a avait, comment dire, d'avoir lu un des grands livres de l'humanité mais en plus l'avoir digéré de façon de raconter une histoire qui avait quelque chose à voir. Bon, cela c'est une chose absolument, un petit jeu de gosses mais.

Patrice Goulet : Quel genre d'histoire ? Attends, je n'ai pas compris.

Ricardo Porro : Une histoire personnelle.

Patrice Goulet : Une histoire personnelle ?

Ricardo Porro : N'importe laquelle.

Patrice Goulet : La caverne encore…

Ricardo Porro : Mais où le principe du dialogue de Platon, le principe de Diotima, cette femme qui explique à

[778] Il évoque sa sculpture élaborée pour Edith Girard.

prôner sur l'amour, soit exprimé. Tu vois ?

Patrice Goulet : D'accord.

Ricardo Porro : Alors, je te dis cela pour commencer à entrer en atmosphère avec ce petit groupe d'élèves. De temps à autre il y en a un qui est en train de se plonger chez Thomas Mann. Il y a un autre qui lit , à un moment donné la mode c'était de lire Hermann Broch, *La mort de Virgile* [779]*; et* tout le monde, la discussion générale c'était *La mort de Virgile*. Une autre fois c'est la philosophie grecque, une autre fois c'est les scolastiques. Il y a, il y avait, il y a chez eux une constante préoccupation du fait culturel parce il y a une chose très importante, ils savent très bien que la première chose pour être un grand créateur c'est d'être un homme d'une culture profonde, et ils ont deuxièmement, avoir une volonté de fer de devenir un grand créateur. Ils ont les deux choses ; c'est à dire, le besoin absolu de culture et le besoin absolu d'être un grand créateur et ils luttent comme des monstres et comme des fous, tu vois… Et on leur demande cinq fois le travail qu'on peut demander à un élève normal d'une école d'architecture et ils n'ont pas peur, ils le font, tu vois…

Patrice Goulet : (acquiescement)

Ricardo Porro : Tous, je ne suis pas en train de parler en ce moment de ma méthode d'enseignement, je suis en train de parler de la mentalité de ce groupe de jeunes. Ce groupe de jeunes qui au lieu d'être piqué par le funk ou le ska ou Dieu-sait- quoi, ils sont piqués par Monteverdi, ils sont piqués par le quatuor de Brahms, ils sont piqués par - je ne sais pas - les sonates, les dernières sonates, tu vois? C'est ça la mentalité de ce groupe qu'on peut appeler « L'école de Lille ».

Patrice Goulet : Ce qu'on a envie de te demander, c'est est-ce que c'était préexistant avant de te rencontrer ? C'est à dire qu'est-ce qu'il préexistait avant qu'ils ne te rencontrent ?

Ricardo Porro : Écoute, je te dirai que dans la vie de chacun et dans la vie de chaque créateur, il y a un moment fécondateur. Il y a un moment où quelqu'un est venu et a fécondé, tu vois? Qui féconde qui ? Qui a été le fécondateur de quelqu'un pour se lancer ? Bon, avec ma plus grande prétention, je suis très prétentieux, je prétends que c'est moi qui ait fécondé. Mais j'avoue une chose, la fécondation ne se fait pas dans des gens qui n'ont pas la réceptivité pour être fécondés. Je peux faire quoi que ce soit sur un imbécile, il ne sera jamais fécondé par moi. Je dis quand je fais, quand je parle de l'enseignement de l'architecture, première règle du jeu : il faut un très bon enseignant, un très bon fécondateur. Deuxième chose, s'il n'y a pas de bons élèves, il n'y a pas d'enseignant, il n'y a pas de possibilité. Non ? S'il n'y a pas une réceptivité, s'il n'y a pas la colombe du Saint-Esprit qui se pose sur la tête, impossible… J'ai l'impression que pour le moment ils ont la colombe sur leur tête et j'espère qu'elle ne partira pas, ça, c'est un premier point. Chez moi par exemple, il y a eu un moment donné où elle s'est posée sur ma tête. Elle n'est pas partie. Alors j'espère que ce sera la même chose pour eux. Tu sais il y a des façons de pousser la colombe du Saint-Esprit. À l'instant où tu commences à faire le trottoir, elle part. elle ne reste pas. Et j'espère qu'aucun d'entre eux ne fera jamais le trottoir. Première règle du jeu. Premier point, c'est ça, ils sont tous piqués à la culture. Mais piqués de culture à fond, leurs conversations, leur spiritualité, ce ne sont pas des types, des « petits bourgeois »… Ce sont des garçons d'une grandeur d'esprit, d'une espère de générosité. Ils sont des aristocrates dans le bon sens du terme. Ce n'est pas un aristocrate qui est né fils d'un marquis ou d'un comte. C'est un aristocrate qui l'est par esprit. Alors, ce groupe là ils sont de véritables aristocrates parce qu'il sont des artistes…Tu vois… la chose que je trouve extrêmement valable, ça, pour te dire quelle est leur mentalité, comment ils réagissent envers le monde. Ils réagissent déjà envers le monde plutôt en faisant abstraction de la même façon qu'essayer de faire abstraction du monde, c'est-à-dire doucement les amener à comprendre le monde et essayer d'abstraire le monde, et savoir quels sont les problèmes fondamentaux de ce moment par une influence énorme de l'histoire. Ils sont aussi piqués d'histoire. Il faut le dire. Ils sont piqués d'histoire. Je crois qu'il n'y a pas un moyen d'avancer si ce n'est pas de s'appuyer à fond sur l'histoire (saut d'enregistrement). Je disais justement à quel point ce sont des gens pour qui l'histoire est comme un point de comparaison. C'est une constante référence, l'histoire, surtout l'histoire de l'art. Ils passent leur vie à fouiller, je ne sais pas qui est Masaccio, ou à devenir fou de Michel-Ange et à venir au musée du Louvre pour devenir fou des esclaves de Michel-Ange ou d'une adorable dame de Botticelli, tu vois… Ce sont des gens pour qui l'histoire a un sens et constamment leurs références dans tout ce qu'ils font c'est l'histoire. Mais attention ce n'est pas l'histoire dans la façon que font les néofascistes actuellement. C'est-à-dire, les néofasciste actuellement, qui ne sont pas fascistes de parti mais fascistes de mentalité, ils ne font qu'un retour en arrière pour le néoclassicisme. C'est le mouvement qu'il faut suivre et…Helena, s 'il te plait, Chérie…la télévision… ce n'est pas pour faire des retours en arrière

[779] Hermann Broch, *La mort de Virgile,* Panteon Books, New York, 1945.

mais c'est pour avoir vraiment une continuité de l'art du passé et à quel point il y a des apprentissages, il y a des points à se baser, des points à s'enraciner et quels profits peut-on tirer de ça ? Dans ce sens, ils peuvent en tirer un profit fou de quelqu'un qui a fait une vision de nature, la vision de nature de la Renaissance, n'est-ce pas ? Il faut une vision de nature mais quelle vision de nature ? C'est une façon de se laisser influencer par un problème de signification plutôt que de se laisser influencer par un petit problème de comment ils ont résolu formellement la nature, tu vois? Rien que la *Capella Pazzi*, c'est une vision du monde. C'est une vision du ciel. C'est une vision de la terre. Ils ne font pas la *Capella Pazzi* mais par exemple il faut voir les projets d'urbanisme qui vont être montrés d'architecture pour se rendre compte qu'il y a eu des élèves qui ont pris la nature et qui ont eu une nouvelle vision, une nouvelle, un élan nouveau de cette nature qui est sans aucun doute il fallait comprendre l'histoire sinon ils n'auraient pas pu le faire, mais de quelle façon ils l'ont fait, tu vois?L'histoire est là. Et l'histoire, je dirais, est une constante pour eux. Tout de suite, ils sont des fanatiques de la ville. Je parle de nature. Ils ne sont pas capables de faire une ville qui a une vision de nature. Mais quelle vision de ville ? Justement cela fait deux ou trois jours il y avait le candidat écologiste qui prenait une expression que j'imagine qu'il a eu de quelqu'un qui l'a conseillé qui était un ancien élève ou au moins qui avait entendu ce que je développe avec mes élèves ; il parlait de l'urbanisme de communication comme un des thèmes les plus importants des écologistes. J'étais ravi. J'étais ravi parce qu'au fond il y avait au moins un candidat qui prenait ce thème là comme un problème essentiel. L'urbanisme de communication…

Patrice Goulet : L'urbanisme, c'est la communication…

Ricardo Porro : Justement. Justement, sans communication, la ville est invivable. Mais quand la ville devient communication, la ville est comme elle doit l'être n'est-ce pas ? Elle est exactement comme il faut. Bon. Un urbanisme de communication, c'est un urbanisme…

Patrice Goulet : (il rit) Continue sur les élèves. Ne parle pas d'urbanisme là…

Ricardo Porro : Bon.

Patrice Goulet : Je préférerais qu'on continue parce que je suis d'accord avec toi on va en parler après…

Ricardo Porro : Bon.

Patrice Goulet : Je préfère que tu continues dans ton énumération que tu avais fait…

Ricardo Porro : Je ne m'en rappelle plus. Si tu me rappelles.

Patrice Goulet : (il rit)

Patrice Goulet : Tu me rappelles un tout petit peu.

Patrice Goulet : Je crois qu'il vaut mieux rester à ce moment là. J'ai envie de repartir tout à fait à zéro.

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Mais si cela ne te gène pas ?

Ricardo Porro : Non ça ne me gène pas.

Patrice Goulet : C'est repartir c'est comment cela commence? Ces élèves sont là. J'ai presque envie de savoir comment … que tu me racontes comment cela a commencé…

Ricardo Porro : Le collectif ?

Patrice Goulet : Que tu arrives là et que les choses se font et que les gens viennent avec toi.

Ricardo Porro : Bon. Ce qui se passe avec moi et les élèves. Je trouve que mon rôle et ce que j'essaie de faire avec les élèves, mon rôle c'est de venir en entraîneur, comme un entraîneur de natation. Je les fais entrer dans la piscine et je dis : « Faites sortir les bras, un peu plus, ou vous ne les faites pas sortir comme il faut, et rentrez à ce moment les bras vite et alors ralentissez et puis hop, sortez les bras de l'eau » …

Patrice Goulet : Quelle merveille…

Ricardo Porro: Donc c'est plutôt le rôle d'un entraîneur de natation. Quand on a la vocation de la natation, on nage extrêmement bien. Si on ne l'a pas, sans aucun doute, on peut pas nager. Premier point, c'est un entraînement. Deuxième point, quelle est ma devise - on peut dire ma devise ? - mon thème ou je ne sais pas comment ?

Patrice Goulet : Devise.

Ricardo Porro : Ma devise que je donne à mes élèves. Je dis d'abord : « Soyez vous-mêmes ». Je ne veux pas de petits Porro, je veux des grands Porro, avec une personnalité aussi forte que la mienne. Et à l'instant où il y a quelqu'un qui commence à me copier, il commence à me dégoûter. Je ne donne pas et je ne veux pas donner un monde formel. Je vais donner une méthode mais une méthode qui veut dire le développement de chacun vers moi-même. J'avoue que je suis « très Narcisse ».

Patrice Goulet : -cissique.

Ricardo Porro : Très Narcisse et dans ce sens, je crois que la meilleure chose c'est de pousser les élèves à être tellement eux-mêmes qu'ils terminent pour s'aimer, pour avoir une passion sur eux-mêmes. Évidemment si on me dit que c'est une méthode collectiviste, loin de là, loin du collectivisme. Si on me dit que c'est une méthode massive, où la masse où je peux former cinq cent élèves de la même façon, pas du tout… Je peux former un élève qui a été déjà piquée par le Saint-Esprit et sans cela je ne les forme pas. Et là je peux me lancer mais c'est-à-dire que les mérites ne sont pas tellement à moi. Le mérite est à ces jeunes qui ont été déjà piqués par le Saint-Esprit. Disons si le mérite est à quelqu'un, le mérite est au Saint-Esprit.

Patrice Goulet : (Il rit)

Ricardo Porro : Voilà. ça…

Patrice Goulet : Très bien. Très en forme…

Ricardo Porro : Comment il se lancent mes monstres, mes petits monstres…

Patrice Goulet : Mais est-ce que tu ne crois pas que les gens seront assez tentés de dire : « cela y est ils font tous... ». Il y a tellement de rapport. Ils sont tellement proches finalement de ce que tu fais, même si c'est différent, mais vous faites un tel noyau qu'ils vont dire : « Bon ils sont sous la... » C'est très mauvais finalement, je pense…

Ricardo Porro : Oui. Je te dirai une chose : des mouvements ; des mouvements où il y a des caractéristiques communes. Pourquoi j'appelle cela « l'école de Lille » ? Parce qu'il y a des caractéristiques communes mais il y a des caractéristiques communes comme il peut y avoir entre Alberti et Brunelleschi ou entre Brunelleschi et Giuliano Sangallo. Il y a des caractéristiques communes. On ne peut pas dire le contraire, comme il y a des caractéristiques entre le Bramante de Milan et l'Amadeo de la Chartreuse de Pavie. Il y a des caractéristiques, comme il y a des caractéristiques communes à Raphaël. Pourquoi je dis « école de Lille » ? Effectivement, il y a des caractéristiques communes mais il y a des caractéristiques communes où chacun d'entre eux essaie de garder une personnalité. Et qu'il y a des points communs avec moi, de toute façon, il y a des points communs dans une époque. On peut même trouver, ils sont tout ce qu'il y a de plus opposé au vingtième siècle, des points communs (inaudible). Si on voit la dynamique de l'espace entre Frank Lloyd Wright ou on voit la dynamique de l'espace chez Le Corbusier, ce sont deux façons d'envisager la dynamique de l'espace mais tous les deux ont la dynamique de l'espace ; ou la dynamique de l'espace entre Mies Van der Rohe et Frank Lloyd Wright même là, c'est plus évident. Mies Van der Rohe est un petit élève dans sa meilleure époque de Frank Lloyd Wright, et quand il quitte son maître, il devient moins bon. Quand il devient néoclassique, il devient moins bon. Pendant qu'il avait fait son pavillon de Barcelone, il était beaucoup mieux. N'est-ce pas ? Il y a une richesse d'espace. Bon. Il y a, si on veut, si je pouvais dire une phrase employée dix mille millions de fois, je ne sais pas : « Les grands esprits se rencontrent. » Je crois qu'il y a une chose c'est que dans une époque, il y a certains problèmes, et surtout dans un moment déterminé, sur des gens qui ont un contact humain très intense, il y a des choses qui peuvent se passer en commun. Le problème c'est comment chacun donne à ces choses-là une interprétation personnelle. Là, il y a un apport. Là où je me suis dit je ne veux pas de petits Porro, je veux de grands Porro.

Patrice Goulet : Attends, je vais contrôler que cela marche parce que tu dis des choses trop bien pour que je prenne le risque…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : (inaudible) moins vite. Je suis si intéressé que j'ai l'impression qu'on va moins vite (inaudible)

Ricardo Porro : Le rythme ?

Patrice Goulet : Vas-y. (inaudible) Je suis très convaincu, je veux vraiment le faire…

Ricardo Porro : On va le faire.

Patrice Goulet : Je ne suis pas prêt. J'espère que tout va s'arrêter et que je vais avoir le temps de le faire. (Il rit)
Ricardo Porro : On va le faire…

Patrice Goulet : Formidable. Je crois que pour beaucoup de gens le fait que d'un coup tout cela existe, incroyable… Je trouve cela incroyable parce qu'on se disait : « Mince ce n'est pas possible, tu es tellement isolé et cætera. » Et puis tout à coup Ah ! (il mime la surprise).

Ricardo Porro : Il y a tout un groupe.

Patrice Goulet : Quelle merveille!. ..

Ricardo Porro : Il y a tout un groupe. ..

Patrice Goulet : Non et puis tout, c'est une diffusion du langage formidable…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Formidable…

Ricardo Porro : Il y a quelqu'un qui est en train de construire et qui fait une merveille…

Patrice Goulet : Il paraît oui, mais où ?

Ricardo Porro : Au Maroc.

Patrice Goulet : Cela il faut me le dire.

Ricardo Porro : Un strasbourgeois et qui est parti au Maroc et qui a fait une cité universitaire complète. Qui s'appelle Dreysse[780]….

Patrice Goulet : Ah oui ? Cela il faudra me le dire…

Ricardo Porro : Mais oui. Une cité universitaire, il fait - je ne sais pas - un centre de je ne sais plus quoi en ce moment aussi au Maroc. Tu sais, il a fait son service militaire là bas, dans la coopération, il est resté. ..

Patrice Goulet : On va parler de cela après…

Ricardo Porro : Bon alors, si tu veux pose moi des questions et je continue.

Patrice Goulet : Je ne sais plus où on en était, plus très bien quand j'ai arrêté...

Ricardo Porro : Bon, parce que je ne me rappelle plus à quel point on était mais si tu me poses une petite question **je** m'excite et je me lance. Donne moi (ton verre) pour te donner un peu plus de... (il lui sert quelque

[780] Il s'agit d'Henri Dreysse, voir au Tome II (diplôme).

chose à boire)

Patrice Goulet : D'accord. J'ai passé tu sais un week-end extraordinaire avec des arméniens qui faisaient de la musique. Je me suis dit je vais ramener le disque et on va aller déjeuner dans ce restaurant arménien avec cet arménien qui est intéressant.

Ricardo Porro : Tu sais qu'en parlant des arméniens en ce moment, je te dirai que j'ai un élève turc qui est le plus rationnel de tous les élèves que j'ai en atelier. Curieusement, parce qu'on se dirait, un turc, un brave turc, il ne serait pas plus soigneux que le plus rationnel de tous les élèves qu'il y a dans mon atelier, qui sont de la famille…

Patrice Goulet : Ce qu'il y a de drôle c'est que finalement tu étais... Ce qui est surprenant c'est que finalement l'impact que tu as avec eux maintenant, tout à coup cette chose qui se fait... Tout à coup ce qui se fait, toi tu as beaucoup parlé de Strasbourg. Comment cela se fait ? À Lille au départ, tu étais très... tu te demandais vraiment ce qui se passait .. Alors qu'est-ce qui s'est passé ?

Ricardo Porro : Au départ, il faut comprendre un tout petit peu les lillois. J'ai trouvé les gens très courtois, extrêmement courtois comme ils le sont tous, mais distants. Alors je n'avais pas la moindre plainte. Ils travaillaient comme des fous. J'ai fait mon voyage, mon premier voyage à Venise, et je me rappelle que le premier groupe je leur montrais des choses. Ils étaient tous là. Ils regardaient avec une (saut d'enregistrement) et avec un silence absolu. Et moi je m'exaltais avec mon brave esprit latin, italien, je m'exaltais comme un fou et je ne voyais aucune exaltation. Ils notaient tout, simplement. Ils notaient absolument tout pour ne rien laisser. Et je me suis dit, j'ai à voir avec des réfrigérateurs. C'est la société de consommation. C'est l'industrie du Nord et voilà. Non! C'est pas le cas. Je me suis rendu compte que c'était des gens, au fur et à mesure qu'on les connaissait, d'une chaleur et d'une créativité invraisemblables. Et qu'il y avait un premier contact où je sentais comme une espèce de – comment – mais à l'instant où ces gens là, ce même groupe là, a commencé à prendre le crayon et à dessiner et que je commençais à les connaître un peu plus intensément, je me suis rendu compte qu'il y avait, qu'ils avaient une sensibilité à fleur de peau et que par contre ils ne se donnaient pas à n'importe qui mais ils se donnaient à quelqu'un qui savait apprécier leur sensibilité. Bon. Qu'est-ce que tu veux ? Peu à peu, je suis... c'est justement c'est l'antithèse du monde strasbourgeois. Non? J'étais très lié à Strasbourg à un moment donné. J'étais professeur là bas. Là c'est un monde plus passionnel.

Patrice Goulet : Mais pourquoi il n'y a pas eu une école à Strasbourg dans le temps ?

Ricardo Porro : Je ne suis pas resté assez longtemps parce qu'il y a eu la bêtise qui a triomphé à Strasbourg. Et tout le groupe d'enseignants le plus bête que j'ai connu de ma vie, et les élèves plus bêtes encore que les enseignants, énormément d'élèves et en plus très mesquins. Tous les mesquins se sont appuyés les uns contre les autres, enseignants et professeurs. Il y avait un groupe qui était très bien mais une minorité. Ce n'est pas le cas de Lille. À Lille...

Patrice Goulet : Plus (inaudible)

Ricardo Porro : À Lille les gens sont dix fois plus ouverts. Il y a un directeur qui est extrêmement cultivé. Des autres enseignants qui sont vraiment des gens très bien. C'est un climat intellectuel qui dépasse énormément le climat intellectuel de l'école de Strasbourg où il y avait un blocage par la médiocrité des enseignants la plus grande que j'ai vue de ma vie, n'est-ce pas? Tandis qu'ici, ce n'est pas le cas. Il y a des enseignants d'un esprit très ouvert, il y a un jeune directeur d'un esprit très ouvert et tout ça provoque qu'on peut faire des choses à Lille qu'on pouvait pas faire à Strasbourg., tu vois? Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas des élèves…

Patrice Goulet : C'est étonnant quand même de dire ça quand on voit l'admiration que tu avais pour Strasbourg. C'est étonnant…

Ricardo Porro : Ah, attention, j'ai de l'admiration pour la ville et pour l'architecture.

Patrice Goulet : Oui mais on aurait pu penser que la ville et l'espace auraient pu secréter des gens... alors que c'est un peu... aussi forts.

Ricardo Porro : Mais attention une chose, non, non, non, Strasbourg c'est dix fois plus beau que Lille mais ce n'est pas cela. À Strasbourg, j'ai eu des élèves vraiment passionnants aussi, des élèves très biens…

Patrice Goulet : Mais tu as toujours des rapports avec eux ?

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Que sont-ils devenus eux ?

Ricardo Porro : Il y a par exemple…

Patrice Goulet : (il le coupe) Quand tu es parti ? Parce que quand tu pars comme cela, c'est dur.

Ricardo Porro : Écoute, il y a des élèves qui continuent et des autres qui chassent le Saint-Esprit…tu vois? J'ai eu par exemple, il y a un élève à moi qui s'appelle Dreyssé qui est parti pour le Maroc. Il y a Jean Robein qui est en ce moment professeur à Lille et qui commence à faire des choses intéressantes. Il y a Jean-François Dechoux. Il y a Krummenaker qui fait des choses intéressantes. Il y en a un autre qui n'a pas eu de clients mais qui est intéressant qui s'appelle Hubert Wirth. Il y a un autre qui s'appelle Lerche? Il y a tout un groupe à Strasbourg qui essayait quand même de faire des choses et qui essaie quand même. Qu'est-ce qu'ils vont faire ? Je crois qu'il faut attendre qu'ils auront trente-cinq ans pour savoir vraiment qu'est-ce qu'ils vont donner - trente-cinq, quarante ans. Et je peux dire la même chose pour les élèves de Lille que quand on commence à faire ses premières réalisations entre trente-cinq et quarante ans, c'est là où on peut savoir exactement s'ils ont gardé le Saint-Esprit ou non, tu vois?. Et, bon, Strasbourg…

Patrice Goulet : Ce qui est extraordinaire c'est ce que tu disais de Strasbourg et qui rendait les choses très proches… On comprenait très bien qu'il puisse y avoir un écho alors qu'à Lille on comprend moins bien parce qu'à Lille c'est une ville très cachée, très secrète, qui s'est pas beaucoup donnée dans le...

Ricardo Porro : Tu sais, Lille est une ville très onirique. Que tout le monde qui flotte autour de – comment dire ? - des Flandres, c'est un monde assez curieux où il n'y a pas la folie et il y a presque la limite avant la psychose. C'est à dire que l'onirisme arrive au point limite. Et Van Eyck quand il fait des êtres humains, il fait comme ils seraient des vers, des vers de terre, tu vois? Quand on voit la vision du monde de Jérôme Bosch, c'est carrément un monde d'un être qui a une difficulté à placer ses pieds sur la Terre, tu vois? et qui revoit le monde d'une façon, d'une sensibilité invraisemblable et qui revoit le monde de la façon la plus cruelle et la plus terrible mais juste avant la folie, ça n'arrive pas à la folie, c'est tout à fait pensé, tout à fait intellectuel. Ce n'est pas la destruction de la mentalité, ç'est la mentalité au maximum. Quand je vois la tradition lilloise - et lilloise je veux dire tout Flandres parce qu'il y a plus de lien peut-être avec le reste des Flandres que ce soit avec Knoppf, tu vois? que ce soit avec Bosch, que ce soit avec Patinir, il y a un lien entre tous ces gens-là qui font que leur onirisme arrive au point limite entre un contexte du monde de la raison et un contexte où on perd absolument la raison. J'imagine Patinir et j'imagine Jérôme Bosch comme des êtres extrêmement polis, extrêmement courtois, charmants, tous les deux, qui ne montraient pas ça peut-être dans une conversation mondaine mais quand ils faisaient un tableau, ils le montraient. J'ai la sensation, très souvent, que je suis dans le même contexte chez mes élèves de Lille. Il y a une espèce de folie, d'onirisme, de lancement vers quelque chose qui est à la limite permissible des choses. Mais c'est à la limite du permissible, plus loin ce serait déjà l'excès et ça serait pas bon, tu vois?. et c'est ça qui me tente surtout à Lille.

Patrice Goulet : Oui, c'est extraordinaire…

Ricardo Porro : Et je crois que les élèves qui sont là, je dois dire qu'entre mes élèves il y a un turc. Mais il y a un turc qui essaie de mélanger une tradition absolue parce qu'il a Byzance dans ses veines. Il a Sinan, il est un fou de Sinan par exemple. Il l'a dans ses veines mais quand même dans sa créativité et dans son élan, il rentre (saut d'enregistrement?) lillois.

Patrice Goulet : (Rires) ce que je…

Ricardo Porro : Ah si, il y a aussi même un vénézuélien ; vénézuélien qui viendrait d'un pays du fin fond de l'Amérique latine, un pays encore où il y a des indiens dans un état absolument néolithique que tout de suite a pris racine dans tout ce contexte.

Patrice Goulet : Pourquoi il est venu là ?

Ricardo Porro : Il est un petit fils à moi.

Patrice Goulet : (Il rit)

Ricardo Porro : Je dirai et j'explique très clairement qu'il était formé par la première génération. Je fais une parenthèse en ce moment. La première fois que j'étais enseignant, j'étais enseignant au Venezuela.

Patrice Goulet : Tu avais quel âge ?

Ricardo Porro : J'étais jeune. J'avais trente-trois ans par là. Et alors…Trente-trois ou trente-quatre ans ? Je ne me rappelle pas très bien. J'étais enseignant au Venezuela et il y avait un élève, spécialement, il y a avait une masse impossible mais il y avait un élève qui avait un raffinement d'esprit, une culture, une finesse dans tout ce qu'il faisait extraordinaire, en même temps une grande force. Cet élève là est devenu enseignant. Et il avait un élève avec qui il était très intéressé. Et à un moment donné cet élève lui dit qu'il a obtenu une bourse pour aller faire des études en Europe. Il n'avait jamais parlé de Porro. Mais il prend cet élève à part et lui dit : « je vais te donner l'adresse de quelqu'un qui va t'aider. Vas voir Ricardo Porro de ma part ». Et il est venu me voir de la part de cet autre élève à moi qui était un être sublime. Et bon… si tu veux, c'est un rapport père – fils – petit-fils. Il est mon petit-fils mais le petit-fils qui est venu voir son grand-père. Et alors, tout de suite, curieusement, ce petit-fils est venu avec une personnalité, parce qu'il était déjà diplômé architecte. Il a subi la même folie et la même connotation à la limite des autres lillois et il a fait ses projets. Il les insérait très bien dans le contexte. Et il appartient actuellement au même contexte que les autres élèves de l'école de Lille. Tu vois à peine différents, de l'Orient ou de l'Amérique latine, tu vois? Quand même, ils se sont adaptés, ils se sont insérés et ils se lancent. J'ai même un élève du Togo dans les même conditions. Sauf que quand je parle à mon élève du Togo, je lui parle de Babalouadié, de Chango, de Yémaya, tout ça que je connais très bien d'ailleurs, qui est enraciné dans la culture du Togo, n'est-ce pas ? Je te dis cela pour te dire que c'est un contexte de créativité où l'exaltation arrive à la limite du permissible et que tous ont un contexte.

Patrice Goulet : Formidable…

Ricardo Porro : Je ne sais pas si ça va bien comme cela.

Patrice Goulet : Si c'est très bien.

Ricardo Porro : Ou si c'est pas bien.

Patrice Goulet : J'ai jamais été aussi ému de ma vie. Comment ne pas voir en toi le professeur ? Quelle maladie, quelle honte…

Ricardo Porro : Tu sais je suis parfois un professeur très embêtant. Parce que je dis à mes élèves que l'architecture est un accouchement très douloureux, que cela fait très mal au cul…

Patrice Goulet : Bien sûr.

Ricardo Porro : Et que quand même il faut souffrir et je les fais souffrir. Et je leur donne des coups de pieds. Et je leur donne des gifles. Et je leur fais du mal, enfin du mal dans le sens le meilleur du terme, ce sont tous de grands amis à moi, mais du mal dans le sens de les obliger, de les torturer pour que leurs travaux soient mieux, ça, c'est une des caractéristiques en te disant que si il y a un bon travail ce n'est pas à cause de moi c'est à cause d'eux. S'il n'y avait pas leur talent, je ne serais pour rien dans cette histoire.

Patrice Goulet : Ce que je trouve extraordinaire c'est d'arriver, je veux dire, quand on voit l'ensemble des écoles d'architecture (inaudible) *et caetera*, c'est inimaginable qu'il y ait autant de gens de talent autour de toi…

Ricardo Porro : Je te dirai pourquoi, parce qu'en général les écoles d'architecture, depuis que je les connais, jusqu'à présent, ce sont des écoles qui prennent ce qui sort dans les revues d'architecture par des tas d'enseignants médiocres qui ne font que prendre cela et apprendre aux élèves comment copier ce que les revues ont décidé qui est bon.

Patrice Goulet : Oui mais dans l'ensemble des étudiants il devrait y avoir des résistants…

Ricardo Porro : Il n'y a pas de résistants parce que je te dirai que si il y a de vieux voyous, il y a des jeunes voyous ;et que s'il y a des vieux qui font le trottoir, il y a des jeunes qui font le trottoir. Les jeunes n'échappent

pas à être des voyous, à être le pire. Non, non, non, non. Le jeune n'échappe pas, tu vois? et c'est une réalité.

Patrice Goulet : Et on ne peut pas, enfin t'es très sévère parce qu'on ne peut pas imaginer que dans toutes les écoles d'architectures de France, il n'y a pas quelques gens qui ne font pas le trottoir.

Ricardo Porro : Ah, non, non, non… je ne dis pas cela. Le problème c'est que je ne connais pas ce qu'ils font parce que je vis très isolé, tu le sais.

Patrice Goulet : Oui mais tout de même…

Ricardo Porro : Tu sais que je vis à l'écart, je suis marginal. Si tu veux, je ne suis pas dans les couloirs du ministère.

Patrice Goulet : On le sait, bon on le saurait si il y avait des choses aussi cohérentes que ce qui se fait à Lille en ce moment, on le saurait.

Ricardo Porro : Bon, je te dis…

Patrice Goulet : Toi là tout de même tu as réussi à te requestionner donc si il y avait d'autres choses, on le saurait tout de même, ou je ne sais pas combien qui sont en train de faire des choses extraordinaires, on le saurait.

Ricardo Porro : Je te dirai qu'il y a un mal et j'accuse toutes les écoles d'architecture. Par exemple, en ce moment, c'est le problème de comment devenir néofasciste, tu vois? c'est que… s'il y a une chose que le vieux Frank Lloyd Wright aurait craché dessus, c'est le mouvement actuel.

Patrice Goulet : ça, c'est sûr.

Ricardo Porro : Je suis sûr

Patrice Goulet : ça, c'est le pire.

Ricardo Porro : Je suis sûr qu'il aurait adoré les horreurs de Le Corbusier plus que ce qu'ils font actuellement.

Patrice Goulet : Il l'a toujours dit de toute façon.

Ricardo Porro : Et ce qu'ils font actuellement. Parce que c'est justement la castration.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Donc première chose à te dire qu'il y a un principe dans toute cette histoire de Lille, c'est que si un élève vient avec une revue pour faire quelque chose à la mode, je lui donne des coups de pieds et des gifles qu'il n'aura plus envie de le faire de sa vie.

Patrice Goulet : (rires) je change de côté…

(Fin de l'enregistrement)

FACE B

Patrice Goulet : Je voudrais qu'on recommence tout à zéro. Je voudrais que tu me racontes comment ça a commencé. Je veux dire, ta première... Tu arrives à Lille, tu es nommé professeur à Lille, je ne sais pas comment...

Ricardo Porro : Bon je te dis une chose. Après que j'étais à l'UP6 où c'était l'endroit le plus diabolique où j'ai été de ma vie, en faisant abstraction de certains (saut d'enregistrement) et qui ont été des grands camarades à moi, mais mon expérience à UP6 a été une des plus détestables que j'ai eu de ma vie, que j'ai demandé au ministère de m'envoyer à une école calme. Et j'emploie toujours la boutade que j'avais demandé au ministère de m'envoyer à une école où même le journal Le Monde n'arrivait pas.

Patrice Goulet : Qui c'était au ministère ? à qui tu t'es adressé? …

Ricardo Porro : Oh, je me suis adressé à l'époque, c'était à Halévy qui est un grand ami à moi. Et c'était le directeur de l'architecture.

Patrice Goulet : Pourquoi il ne t'a pas emmené à Grenoble alors?

Ricardo Porro : Parce qu'il n'était pas enseignant à Grenoble à l'époque…

Patrice Goulet : Il ne l'était pas encore ?

Ricardo Porro : Sinon je serai venu à Grenoble. S'il aurait été le directeur à Grenoble, je serais venu à Grenoble avec les yeux fermés parce que…

Patrice Goulet : Pourquoi Halévy ? parce que…

Ricardo Porro : Parce que Halévy est homme d'une culture énorme…

Patrice Goulet : Formidable…

Ricardo Porro : Halévy est un des (inaudible) que je connais en France, mais d'une finesse de culture extraordinaire. Et voilà Halévy tout de suite il m'a aidé. Il était l'homme qui m'a fait devenir enseignant en France, Halévy, justement, à qui je dois énormément, qui est un grand, grand, grand ami à moi. Tu vois ? Et tout de suite quand il a vu que j'avais des problèmes à l'UP6, il m'a envoyé à Lille et il m'a mis en contact avec le directeur de Lille et tout de suite on s'est mis d'accord et je suis venu à Lille. Et voilà, j'ai commencé à Lille dans une école qui était très mai 1968 avec tout les vices de mai 1968. Mai 1968 était une catastrophe. Dans une certaine mesure, c'était une ouverture, dans l'autre mesure, c'était une espèce de bombardement du contexte culturel de la façon la plus cruelle que j'ai vu de ma vie.

Patrice Goulet : Oui, mais tu n'aurais jamais enseigné avant 1968…

Ricardo Porro : Oui, jamais enseigné avant, tu as raison…mais… et c'était une ouverture. C'était une ouverture. De l'autre côté, c'était une façon de substituer la culture par la sociologie...

Patrice Goulet : Oui (pas convaincu)…

Ricardo Porro : C'était justement la petite sociologie qui substituait…

Patrice Goulet : J'ai mal écouté…Je vais revenir en arrière. Lille tu es arrivé quand la première année ?

Ricardo Porro : Cela fait 5 ans que je suis à Lille. C'est ma cinquième année à Lille.

Patrice Goulet : Oui donc soixante...

Ricardo Porro : Je ne peux pas te dire. C'est ma cinquième année en ce moment.

Patrice Goulet : Tu es arrivé en 1976 quoi… 1975 ?

Ricardo Porro : Soixante... (il hésite) c'était après la mort de mon fils et la mort de mon fils c'était en 1976. 1977, 1976-1977 je suis arrivé à Lille. C'est ma cinquième année. Je ne sais pas comment te dire. Je suis en train de passer ma cinquième année.

Patrice Goulet : 1976. Non, C'est pour cela je voulais dire, c'est que cela me paraissait très loin de 68, toute la partie sociologique de 1968 était déjà en dehors…

Ricardo Porro : Ecoute, non, pas du tout…

Patrice Goulet : Pas du tout ?

Ricardo Porro : Pas du tout…

Patrice Goulet : Bon, c'est pas... c'est pas un problème…

Ricardo Porro : À l'UP6, on commençait à faire des projets.

Patrice Goulet : mais toi t'arrivais à Lille, bon alors comment ? Tu es... Ce qui m'intéresse c'est des choses très... T'es nommé professeur à Lille**.**

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Tu es nommé par Paris professeur à Lille ?

Ricardo Porro : Oui, naturellement. Avec l'accord de Lille.

Patrice Goulet : Ah bon… avec l'accord de Lille.

Ricardo Porro : Avec l'accord de Lille, naturellement. Je ne serais jamais été accepté d'une école si il n'y aurait pas eu l'accord du directeur.

Patrice Goulet : L'école de Lille, ce qui m'intéresse c'est comment tu arrives alors le premier jour, comment cela se passe ?

Ricardo Porro : Bon le premier jour, j'arrive dans une école où on me dit de faire quatrième année où ils faisaient pour la première fois des projets en quatrième année. Ils commençaient à balbutier en architecture de quatrième année, à faire les premiers croquis qu'ils faisaient de leur vie!

Patrice Goulet : oui c'est ça qui est étrange, bon d'accord …

Ricardo Porro : Bon, d'abord je ne pouvais pas avoir les élèves plus de trois mois, chose qui était impossible.

Patrice Goulet : Pourquoi ?

Ricardo Porro : Ah…C'était une règle entre eux…

Patrice Goulet : Trois mois, trois mois, trois mois. Les semestres étaient coupés.

Ricardo Porro : Trois mois, trois mois, trois mois. Chaque enseignant prenait l'élève trois mois. Et j'avoue que pour moi c'était très difficile de faire un enseignement parce que développer en trois mois avec des élèves qui étaient par ordre alphabétique choisis sans aucune volonté. Ils n'avaient pas le choix d'avoir l'enseignant. Bon… peu à peu toute cette situation a commencé à évoluer, doucement, tout de suite…

Patrice Goulet : Qu'est ce que tu leur as posé comme premier problème ? Donc il fallait que tu fasses un projet ?

Ricardo Porro : Oui. Le truc que j'ai fait à cette époque là, c'est leur maison, à eux. J'ai pris un petit terrain à l'époque, à Lille, au milieu de la vieille ville où il n'y aurait qu'une seule façade. Je les ai mis comme problème, des hommes et des femmes qui ont déjà un certain acquis culturel et économique, et qu'ils vont se construire une

maison. Et effectivement, il y en a eu quelques uns qui ont commencé à faire tout de suite des espaces, mais avec une facilité invraisemblable. Je pose, je me rappelle à ce moment là le cas d'un élève qui s'appelait Jean-Marie Choquelle, que tu as vu récemment…

Patrice Goulet : Oui, j'ai vu passer des trucs oui.

Ricardo Porro : Oui. Bon cet élève là il est superbe

Patrice Goulet : (inaudible)

Ricardo Porro : Il est superbe. Il a commencé.

Patrice Goulet : (il le coupe) C'est ta première année ?

Ricardo Porro : C'était la première année, tu vois. Il y a eu un autre élève qui était de Madagascar qui est mort, qui était fabuleux aussi. Ils étaient tous en quatrième année et ils n'avaient jamais fait un projet. Bon, tout de suite après, l'année suivante, je me suis …avec l'accord du directeur qui est un homme de culture, tout de suite on s'est plongés avec des élèves plus jeunes et peu à peu on a commencé à ramener le projet qui est le cas actuel. Les élèves de Lille commencent à faire des projets et à concevoir l'architecture à partir de la première année. Quand ils sont en deuxième année, ils ont la possibilité de choisir leur enseignant dans l'atelier qu'ils veulent. Et ça a été quelque chose de formidable parce qu'il y a énormément de tendances à Lille d'architecture en France. Enfin je ne sais pas s'il y a énormément de tendances dans les autres écoles d'architecture en France. À Lille, je peux te dire qu'il y a beaucoup de tendances différentes. Il y a... je ne sais pas, l'atelier de Claude Frank qui a une tendance, l'atelier de Koval qui a une autre tendance, il y a Jean Robein qui était un ancien élève à moi mais qui se développe lui-même et qui a sa propre personnalité. Il y a énormément de choses qui se passent ; et l'élève a la possibilité de choisir où il veut à partir de la deuxième année. Bon, bref, si je dois dire une chose, je peux dire qu'actuellement l'école d'architecture qui m'intéresse le plus comme qualité, c'est l'école de Lille. `À un moment donné, je leur disais que c'était l'*Architectural Association* de Londres. Je crois que c'est fini. Il y a des élèves à moi qui sont allés là bas qui m'ont dit qu'il y a une moyenne plus haute qu'à Lille mais que les bons élèves de Lille, ils sortent à une distance énorme des bons élèves de *l'Architectural Association* n'est-ce pas ? Et que je sache, actuellement, l'école qui m'intéresse le plus, où les choses les plus intéressantes se passent, c'est à Lille. À un moment donné, j'aurais dit que c'était l'Italie. L'Italie est terminée. Et quand on voit les projets qu'on est en train de faire en Italie dans toutes les écoles d'architecture, c'est d'une tristesse et c'est d'une platitude invraisemblable!

Patrice Goulet : Mais tes élèves tu les as emmenés la première fois faire ton voyage? Parce que bon.

Ricardo Porro : À faire le voyage ?

Patrice Goulet : Quatrième année, quand t'es arrivé là-bas, t'avais fait le projet mais tu n'as pas fait le voyage ?

Ricardo Porro : Ah, si, si, si.

Patrice Goulet : tu les as emmené tout de même…

Ricardo Porro : Ah, non, non, attention, attention, attention… Je les ai emmené quand ils étaient en cinquième année déjà que je commençais à faire de l'urbanisme.

Patrice Goulet : Donc la première non.

Ricardo Porro : Non, pas la première année, la deuxième année on est allés à Venise.

Patrice Goulet : Combien vous étiez là ?

Ricardo Porro : Dix-sept élèves. Après ça, on a établi que c'est les élèves de deuxième année, toujours, qui vont à Venise.

Patrice Goulet : Depuis la deuxième année, donc ils ont fait qu'une seule année d'architecture…

Ricardo Porro : Au début de la deuxième année, ils vont tous à Venise. C'est à dire qu'il y a eu une première fois

où il y a eu mes élèves de cinquième année, une deuxième fois où il y a eu tous les élèves de l'école qui n'avaient jamais fait ça et une troisième fois et c'est ça qu'on établit pour le reste du temps, que ça soit les élèves de deuxième année. Après ils font un autre voyage. Je fais les voyages à Venise avec Philippe Louguet et (il hésite) enfin qui est un enseignant de l'école, nous faisons ensemble le voyage. Claude Frank et les autres enseignants font un voyage toujours différent, c'est à dire que ça soit Barcelone, dans une autre ville quelconque, de façon qu'ils puissent apprécier autre chose. Il y a deux voyages par an.

Patrice Goulet : Deux voyages par an ?

Ricardo Porro : Ah oui…il y a deux voyages par an, ils ont la possibilité…

Patrice Goulet : Et ça existait avant ça ou c'est toi qui les a... ?

Ricardo Porro : Non. Enfin, j'ai commencé l'histoire du voyage à Venise mais enfin il y a des autres écoles où depuis très longtemps on fait des voyages, à l'UP8…

Patrice Goulet : Non, mais à Strasbourg, est-ce que tu faisais des voyages aussi ?

Ricardo Porro : Ah, oui, déjà, je faisais des voyages.

Patrice Goulet : Tu faisais le même voyage ?

Ricardo Porro : Ah, oui, à Venise toujours. Chaque année, je venais avec mes élèves à Venise. Et cela je le faisais depuis Strasbourg. C'est une chose très ancienne, c'est pas quelque chose de nouveau.

Patrice Goulet : Bon, alors, reprenons à ton histoire de maison, premier projet : une maison.

Ricardo Porro : Le premier projet…

Patrice Goulet : Une maison sur un terrain.

Ricardo Porro : C'était une maison sur un terrain de Lille. Évidemment, je ne pouvais parler de significations, ici parce qu'ils n'avaient pas une formation. Je me suis mis comme problème, de leur poser le problème, de se défouler dans l'espace. À partir d'une idée, d'une notion de fonction que j'estime essentielle. On ne peut pas faire l'architecture si on ne parle pas de la fonction. Et c'est un principe de base de mon enseignement. Je ne m'intéresse pas à des élèves qui ne se fixent pas comme point essentiel un programme très précis. Plus ou moins, qu'est-ce que je demandais des élèves? Mais une chose que je n'ai pas parlé, c'est ce qu'ils se posent comme problème, ce qu'ils se posent vraiment comme problème dans leur architecture et dans leur urbanisme. Je crois qu'il y a une chose plus ou moins générale de laquelle on pourrait parler : qu'est-ce que c'est d'abord l'urbanisme qu'ils font et qu'est-ce que c'est l'architecture, qui sont liés, parce que chez eux, tu ne peux pas séparer la ville de l'architecture. Les deux sont deux entités qui vont ensemble. Alors, ça va ou ça va pas ?

Patrice Goulet : ça va mais c'est eux qui font trop de bruit (il rit).

Ricardo Porro : Ah, bon, bon, bon… Ces deux entités vont ensemble. D'abord, premier point, c'est comment conçoivent-ils la ville ? Je crois qu'ils ont une vision humaniste que je te parlais avant et humaniste ou humanisme, c'est de prendre l'homme en tant qu'homme, en tant que tel, en chair, os, et esprit. Je crois que c'est la chose fondamentale de l'humanisme que la culture se base dans l'homme. La chose essentielle dans leur urbanisme, j'estime, c'est de créer une vision de la ville où les gens en train d'employer la ville, obligés de se frotter dans la rue, de se rencontrer et d'une façon ou d'une autre de se voir. Et s'il y a un problème au vingtième siècle, j'estime qui est un des problèmes les plus graves qui existe, la communication. Et j'ai eu un professeur exemplaire pour ça qui était Antonioni dans ses films, à quel point Antonioni.

Patrice Goulet : (il le coupe) Quel film ?

Ricardo Porro : Tous les films, presque tous, que ce soit « La nuit », qui est l'incommunicabilité chez les intellectuels ; « Le cri », l'incommunicabilité chez les ouvriers, « L'aventure », l'incommunicabilité dans l'aristocratie et « le Désert Rouge », l'incommunicabilité chez les technocrates. Et il y a à tous les niveaux, un problème d'impossibilité de communication, et c'est vrai que le vingtième siècle, le problème du contact humain

et le problème de la communication, tout est fait pour l'empêcher. C'est une des premières choses qu'on a mis à la poubelle. Toutes les villes nouvelles, ce problème n'a pas existé. L'urbanisme qu'ils essaient de se poser en employant la ville, tous les espaces urbains soient faits d'une façon telle qu'ils mènent les gens à se rencontrer. Et comment le font-ils ? Ils font ça en faisant des hiérarchies d'espaces.

Patrice Goulet : Oui, mais est-ce que c'est pas complètement contraire à ce qu'elle est en train de devenir, c'est ça…

Ricardo Porro : Tu sais, il y a deux aspects. Il y deux aspects dans notre civilisation. Il y a l'aspect de ce que la civilisation est et il y a l'aspect de ceux qui ne l'acceptent pas et qui décident qu'il faut faire autre chose et ce n'est pas les exemples – je peux te citer des tas de gens, l'exemple de Wright, l'exemple de Gaudi, des tas d'exemples comme ça qui n'acceptaient pas tout à fait le monde comme il était mais qui voulaient aller à une autre forme et une autre vision du monde. Si tu veux, il y a une façon qu'on accepte la société de consommation, et on l'affirme, il y a une deuxième forme. Est-ce qu'on peut lutter? est-ce qu'on peut profiter de tout le contexte culturel actuel pour, à travers l'urbanisme, faire une autre forme de vie humaine et une autre forme de culture ? Je crois à la deuxième, à la troisième.… Bon, si tu veux on peut a.…

Patrice Goulet : On arrête un peu…

(Fin de l'enregistrement à 17min16)

Entretien n°28/43mn23/ 29 juin 1980

Le vingt-huitième entretien (43,23 mn) évoque « l'école de Lille », la pertinence de cette appellation, ce qui fait « école », les convergences, les divergences, le voyage initiatique à Venise, le mécanisme qui induit les projets d'architecture et d'urbanisme qui est le même que celui que Ricardo Porro emploie dans ses propres projets, c'est-à-dire la superposition d'images à un programme, les maquettes, les rendus.

Patrice Goulet : J'avais envie de dire qu'il y avait une « école de Lille »…Et vous, vous êtes d'accord de dire qu'il y avait une « école de Lille »?

Les étudiants : Rire général

Patrice Goulet : Vous êtes d'accord pour vous voir comme « une école »?

Un étudiant : Oui…

Les étudiants : Rire général

Patrice Goulet : Qui n'est pas d'accord?.

Ricardo Porro : le diable dit « oui »…

Patrice Goulet : Qui n'est pas d'accord? Moi je trouve ça dangereux…

Un étudiant : Pourquoi?

Patrice Goulet : En plus, c'est une école visionnaire (rires)… On sait bien que les étiquettes sont toujours très dangereuses…

Un étudiant : On peut le prendre pour un compliment…

Patrice Goulet : Oui, d'accord mais enfin, je veux dire, c'est dangereux d'être dans une école parce que, évidemment après, on peut dire de vous que vous faites toujours la même chose…

Ricardo Porro : Je peux dire quelque chose?

Patrice Goulet : Oui

Un étudiant : On a pas encore commencé alors…

Ricardo Porro : Quand tu prends la Renaissance, qui est d'un petit pays qui s'appelle l'Italie, tu trouves une série d'architectes qui sont plus ou moins, qui ont plus ou moins une communauté d'esprit mais une grande personnalité chacun. Et cette école, on a pas décidé de ne pas l'appeler « l'école de Lille », on a décidé de l'appeler La Renaissance.

Patrice Goulet : Oui, mais c'est eux qui se sont appelés la Renaissance ou c'est…

Ricardo Porro : Oh, ce sont des autres qui l'ont appelée, mais actuellement d'avoir un nom, un prénom, pourquoi pas? je m'appelle Ricardo. Est-ce qu'ils n'ont pas de caractéristiques communes? Je crois que oui…

Patrice Goulet : Non mais ils ont…bien sûr…

Ricardo Porro : Qu'est-ce que c'est qu'une école en art? L'école de Fontainebleau, c'est une série de peintres qui ont un esprit commun, qui sont unis par un problème très spécifique.

Patrice Goulet : mais la différence c'est qu'ils sont là unis autour d'un … autour de quelqu'un qui a plus d'expérience…

Ricardo Porro : Mais parce que..

Pascal Marchant : Mais, disons, justement, en prenant les ateliers, on fait un choix. Et si on fait un choix, c'est qu'on croit en quelque chose et c'est pour ça qu'on est tous réunis dans le même atelier…

Un étudiant : Voilà…

Patrice Goulet : Oui, d'accord mais… au début vous êtes combien dans l'atelier… dans l'atelier de Ricardo, vous êtes combien?

Ricardo Porro : Beaucoup…Trente

Un étudiant : Une trentaine…

Patrice Goulet : C'est dans cette trentaine là qu'il « balance »…

Yilmaz Kuymku : Non, mais d'ailleurs, nous ne sommes pas le seul groupe à l'école qui appelle, qui a un nom, il y a le groupe collectif per exemple. ..

Les étudiants : Rire général

Patrice Goulet : Le groupe collectif, c'est quels professeurs?

Ricardo Porro: ça a plus à voir… les grands esprits se rencontrent… Si les grands esprits se rencontrent sous quelque chose, on définit cette rencontre des grands esprits, pourquoi pas… C'est très bien, je trouve…

Patrice Goulet : Bon, d'accord…

Un étudiant : Moi, je vois pas tellement ça comme une contrainte en fait, « l'école de Lille », c'est plutôt comme… c'est reconnaitre qu'on a certaines idées en commun mais de la même façon qu'on présente des projets très différents dans la nature, on peut toujours évoluer, on peut bouger tout en ayant une étiquette qui est en fait une aide et pas, et pas…on a dit ça, on a dit « oui, comment vous expliquez encore une fois que dans l'atelier de Porro il y ait à nouveau les mêmes projets? ». Il y avait pourtant à la même échelle, Amiens, des projets qui finalement n'avaient pas grand chose à voir..enfin qui étaient … Mais faut montrer aux gens, finalement on aurait pu rapprocher deux maquettes, on aurait pu le faire pour montrer, voilà, ça, c'est là, ça c'est là …est-ce que vous voyez un rapport entre les deux?

Ricardo Porro : Moi, je pourrais dire que la première caractéristique de « l'école de Lille », c'est une méthode commune, une méthode commune, c'est vrai et deuxièmement, des individus piqués de liberté comme personne au monde. Ce que je leur pose d'abord, c'est de se connaître eux-mêmes et d'être eux-mêmes. Méthode commune. Et quelle est la méthode? C'est une façon de partir du problème spécifique de la vie et de superposer à ce problème de la vie le programme qui est si tu veux, la fonction, de superposer à ce problème de la vie, une poésie, en partant de la vie même et de la poésie même qui est inhérente à la vie. Je crois que c'est la caractéristique des jeunes de ce qu'on peut appeler « l'école de Lille ».

Patrice Goulet : Mais est-ce que dans l'école vous êtes complètement intégrés comme un groupe normal ou est-ce que …?

Ricardo Porro : Nous sommes tous des anormaux…

Les étudiants: Rire général…

Patrice Goulet : Mais comment vous sentez-vous perçus? comment ils se sentent…Réponds pas toi!

Ricardo Porro : Je ne réponds pas… ils racontent…

Patrice Goulet : Comment ça se passe dans…? vous êtes perçus comme des gens étranges et bizarres?

Un étudiant : Je crois qu'on est perçus comme des gens plus ou moins marginaux…au sein d'un groupe qui est

tout à fait cohérent, tout à fait…

Pascal Marchant : Non, c'est pas… non. Nous sommes perçus comme un groupe, disons, des gens qui sont liés par quelque chose…

Un étudiant : au sein d'un groupe cohérent et…

Pascal Marchant : C'est le seul atelier, seul groupe dans l'école qui apparemment…où y a aucun problème…on ne fait pas de grève pour lutter contre tel projet, des tas de choses comme ça…ce qui se passe dans les autres ateliers…

Un étudiant : ça fonctionne bien…

Un étudiant : Je crois que vu de l'extérieur ça parait assez bizarre, quoi, c'est mystérieux…

Patrice Goulet : Mais vous par rapport à l'école, quels rapports vous avez avec les autres? les autres groupes par exemple? C'est vraiment…

Yilmaz Kuymku : Actuellement, cette année, comme l'école s'est cloisonnée d'une manière assez …., chacun fait ce qu'il veut dans son côté. Et notre coexistence est une coexistence que chacun veut, enfin chacun fait ce qu'il veut dans son côté. C'est un peu ça, quoi…

Un étudiant : On a pas de rapports avec les autres ateliers.

Yilmaz Kuymku : Si, on a des rapports visuels, c'est-à-dire qu'on vient voir ce que nous faisons…Il y a toujours des échanges normaux qui existent dans une école, tout ça ça se produit…Quand il y a une visite ou qu'il y a quelque chose pour des cours… quand par exemple il ya eu la visite de…

Un étudiant : Portoghesi…

Yimaz Kuymku : tous les enseignants de l'école sans exception, tout le monde était là… À part ça, il n'y a aucun problème. Peut-être il y a une petite concurrence, un tout petit peu…

Ricardo Porro : C'est grave…

Yilmaz Kyumku : Non, c'est pas grave parce que …non, vous avez raison, quand je parle de concurrence, le fait que dans l'école d'architecture, il y a des gens de l'école un peu plus sérieux, c'est ça que je veux dire…c'est-à-dire que les gens… par exemple les projets qui pouvaient passer il y a trois quatre ans même dans les autres ateliers ne passent plus actuellement…

Un étudiant : Non mais y a pas tellement de quatrième année qui sont dans l'atelier, moi je vois les autres élèves de quatrième année dans les cours collectifs, enfin les cours qu'on a de construction etc… enfin je fais un peu figure de bête curieuse de temps en temps, ça c'est certain … quand y a un événement chez Porro, un rendu chez Porro ou une visite chez Porro, ça, ça attire les… alors pour peu qu'il y a de la fumée, de l'encens, une petite ambiance dans les rendus de Porro…

Les étudiants : Rires

Un étudiant : Ils ne le feront pas eux-mêmes, ils nous regardent avec un drôle d'air mais ils sont quand même assez attentifs à ce qui se passe à l'atelier de Porro, même s'ils mettent les pieds, ils s'inscrivent ou je ne sais pas … par rapport au travail accompli, c'est en tous cas un des ateliers où on travaille le plus..

Une étudiante : C'est le seul…

Un étudiant : point de vue rendu, au point de vue assiduité des élèves…c'est le seul …je sais que dans les ateliers, moi j'ai des copains qui sont dans les autres ateliers, ça n'avance pas quoi…

Jean-Marie Choquelle : Y a des ateliers qui ont pas encore rendu un seul projet cette année, pas encore… ils ont étudié pendant longtemps un terrain, ils l'ont abandonné, ils en prennent un autre, ils viennent d'en prendre

un autre, ils ont…

Un étudiant : Oui, on m'a dit ça aussi…

Un étudiant : Je peux avancer que dans le premier cycle, c'est vraiment un atelier où on fait quelque chose et on le fait bruyamment, en fait… on le fait en y croyant vraiment et…

Un étudiant : Enfin je pense pas que le problème soit la comparaison entre l'atelier de Ricardo et les autres ateliers… de toute manière il y a quand même une dichotomie assez énorme en tout cas…(inaudible) c'est une hérésie…votre erreur réside dans le fait d'employer « l'école de Lille » … Le problème est qu'il existe un certain nombre d'autres professeurs et le rapport avec les autres ateliers me semble un peu…

Ricardo Porro : Attention, je peux faire une parenthèse… Quand je dis « école de Lille », je ne dis pas « L' école de Lille ». Je dis « école de Lille ».

Les étudiants : Rire général

Un étudiant : Oui, ça fait bohémien…

Ricardo Porro : Il y a un esprit. Oui, très bien.

Patrice Goulet : Oui, bien sûr, on est bien obligé de comprendre comment ça marche…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : C'est tout de même un problème qu'on se pose tout de suite. C'est de savoir… je ne sais pas si c'est ça comme question…

Ricardo Porro : Parce que tu leur as posé comme question « en quoi ils ont des points de contact? ».

Patrice Goulet : Non, ça je l'ai pas posée, j'attendais (rires)…

Ricardo Porro : Ils ont des divergences…

Patrice Goulet : Oui, mais ça c'est dans les … on peut faire ça maintenant… moi je trouve que c'est toi qui doit être le questionneur en fait…

Ricardo Porro : Non, c'est toi! qu'ils le disent enfin, en quoi vous vous sentez unis et en quoi vous vous sentez éloignés?

Un étudiant : entre nous?

Ricardo Porro : Entre vous… quels sont les points de convergence par exemple?

Un étudiant : D'une manière assez simple et pour pouvoir résumer un peu, je pense que le seul, c'est la poésie d'une manière générale et la personnalité que chacun peut avoir, d'un autre côté, peut très bien trouver des divergences entre chacun de nous.

Patrice Goulet : Mais vous trouvez pas un peu extraordinaire que dans toutes les écoles d'architecture, on parle pas tellement de poésie et que, tout d'un coup, voilà trente personnes qui parlent de poésie…

Un étudiant : C'est bien la raison pour laquelle on ne parle pas de poésie depuis pas mal d'années que l'architecture est complètement dans l'état où on l'a laissée.

Une intervenante : Oui, et puis un étudiant qui parle tout seul dans une autre UP de poésie, il peut parler mais c'est…

Un étudiant : On l'écoutera pas alors que là, en y mettant un peu d'efforts, on arrivera à quelque chose qui aura quand même beaucoup plus de valeur que..

Patrice Goulet : Mais vous, vous vous sentez très solidaires l'un de l'autre…

Un étudiant : Oui, c'est la chance en fait je crois … c'est la chance de l'atelier, c'est d'avoir une structure à la fois reconnue d'une unité pédagogique d'architecture et qui permet justement ce genre de choses. Dans une autre unité certainement, Frédéric, n'importe qui serait tout à fait isolé, écrasé, il ferait autre chose, à mon avis, il changerait de boulot directement…

Patrice Goulet : Donc le problème qu'on arrive là… moi c'était la première question, toute façon… c'est de savoir, si c'est du hasard, qu'est-ce qui se passe pour que tout d'un coup soient réunies autant de personnes… Est-ce que c'est le hasard ou est-ce que c'est…

Un étudiant : De toute façon, pour que nous soyons réunis, c'est que faut une certaine dose de courage je crois parce que quelqu'un qui n'est pas très motivé par ce qui peut se faire dans cet atelier là, automatiquement c'est ce qui se produit assez souvent, va quitter l'atelier parce qu'il y a une somme de travail assez considérable qui est fournie dans cet atelier …

Un étudiant : Faut être motivé…

Un étudiant : Faut vraiment être très motivé pour vouloir… Je parle en connaissance de cause parce que moi-même ya vraiment des moments où je me suis posé la question et puis en fait, je suis toujours attiré donc j'essaie d'y rester …

Un étudiant : Ce qui fait que y a trente personnes qui se découvrent une même passion pour la poésie, c'est aussi Ricardo qui l'a (inaudible) dans ce qu'on ressent, à travers, qui permet de l'exprimer à travers un travail. C'est certain que si il n'était pas là, je parle dans n'importe quel UP d'une autre ville, certainement, il y a des types qui ont cette dose, ce besoin d'exprimer cette chose là mais qui n'en ont pas la structure… S'il y avait d'autres Ricardo dans d'autres unités, il y en a certainement à Grenoble, je sais pas à Montpellier…

Patrice Goulet : De toute façon, on sait très bien que, on en a eu l'expérience avec UP6 donc..

Un étudiant : UP6, c'est particulier quand même mais UP6 …(inaudible)

Les étudiants : Rire général…

Patrice Goulet : Je pense qu'il y a autant d'individus qui ont envie de mordre l'architecture même si Ricardo n'est pas d'accord (rires)

Un étudiant : À UP6? enfin je sais pas, je crois qu'il faut avoir les moyens de l'exprimer… on fait un travail très concret, enfin dans l'atelier de Porro, on casse des cailloux, on réalise un travail d'artisan qui a pris quand même un certain…

Ricardo Porro : artiste…

Les étudiants : Rire général

Patrice Goulet : Vous travaillez sans arrêt?

Un étudiant : Oui, sans arrêt… et on travaille avec la matière, on travaille sur…on produit quelque chose… même maintenant, on fait un projet individuel et on est obligé de le retravailler, le groupe, l'un à côté de l'autre, parce que, dès qu'un (inaudible), il se passe quelque chose qui va plus…

Un étudiant : Je crois qu'aussi quand on aborde un projet on fait beaucoup appel à la sensibilité, moins qu'au raisonnement, y a … là je crois que c'est un des petits péchés d'UP6, y a un petit raisonnement, c'est une histoire de sortir des discussions sans arrêt…vaut mieux se taire et sentir un petit peu je crois… Je dis juste ça par rapport à quelqu'un que je connais…

Patrice Goulet : Qu'est-ce que tu veux dire par là? que vous le mettez en… directement… vous le travaillez directement très tôt, vous le travaillez au départ…

Un étudiant : On applique directement sur maquette, sur ce qu'on ressent en fait…ce sont pas uniquement des textes, on ne gratte peut être pas beaucoup à l'école de Lille mais on dessine quand même un peu, on rend, on rend un projet en maquette…

Ricardo Porro : et en dessin!

Un étudiant : Et en dessin, en trois mois, on a déjà un projet d'urbanisme…moi, ça m'a surpris, l'urbanisme de Lille l'an dernier sur la citadelle, c'est quand même costaud comme travail, on a beau dire qu'on est à quatre, on est quand même surpris par …au bout de trois mois, on a un produit dans lequel on a beaucoup investi et…

Yilmaz Kuymku : Et puis, à l'école, l'architecture que l'on fait ici, pour la résumer, c'est… on fait l'architecture avec tous les sentiments. À un moment, quand on aborde un projet, nous mettons de nous même et ça devient assez infernal, nous mettons tout ce que nous avons pratiquement et de ce fait, dans le temps le projet devient un peu nous-mêmes. En même temps, je sais qu'actuellement à l'école, je crois qu'il y a pas beaucoup de gens qui ont pas besoin de mettre un nom sur leur projet parce que quand on le regarde, on sait que c'est par exemple…je sais pas si…

Patrice Goulet : Vous, vous…

Yilmaz Kuymku : Oui, on le sent tout de suite. Quand il y a un projet dans un coin, rien qu'en jetant un coup d'oeil, on dit voilà, tiens c'est le projet de telle personne parce que c'est sa façon de faire l'architecture, c'est sa façon de voir l'architecture, c'est … on peut aller très très loin dans ce sens là mais quand on regarde on se reconnait parce que chacun fait sa propre architecture. Dans ce sens là, il y a beaucoup de divergence entre nous mais quand même il y a une certaine démarche, c'est une démarche de l'ordre mental pour qu'on puisse dire qu'il y a une convergence entre nous…

Un étudiant : mais en règle générale, c'est sur que la poésie fait pas mal appel à la subjectivité, justement la subjectivité appelle à… Ricardo disait tout à l'heure, en disant qu'il fallait absolument se retrouver soi-même avant de commencer à faire quelque chose et puis se retrouver soi-même, enfin…

Un étudiant : La première chose qu'on m'a dite, enfin après mon arrivée au premier cycle, enfin, à la fin du premier cycle, on m'a dit , le truc c'est « oubliez les trucs, les rêves… », les petits trucs des…

Un étudiant : L'objectivité…

Un étudiant : Oui, bon le jeu des LP2, enfin les fanatiques de verrières, on a mis des verrières dans tous les coins, mais vraiment on a mis un petit chef là dedans… c'est arrivé à oublier ça, gommer ça et retrouver ce qui est vraiment important dans l'individu en fait… et c'est pour ça qu'on a des projets très différents. Ne pas se plaquer et se croire obliger de se mettre dans un courant par facilité…

Patrice Goulet : Je crois que c'est assez … là, c'est une partie importante de montrer les différences parce que c'est tout de même réel que vu de l'extérieur, ça fait une « école » C'est homogène donc il faut peut-être expliquer ces différences parce que entre ces deux projets d'Amiens, par exemple d'urbanisme, ils sont très différents, très différents. Sur quoi elle se fait la différence?

Jean-Marie Choquelle : Moi j'aimerais bien savoir en quoi ils pourraient se ressembler parce que…

Patrice Goulet : Je crois qu'il se ressemblent ….

Une étudiante : Parce qu'ils sont morphologiques tous les deux peut-être…

Patrice Goulet : Par le, par les, enfin…

Jean-Marie Choquelle : Bon, y a un principe d'urbanisme d'abord…

Patrice Goulet : C'est pas évident… ce qui fait ressemblance en tout cas c'est la complexité des formes, une certaine complexité

Un étudiant : Oui, mais c'est souvent ce qu'on arrive à se dire dans ce cas là qu'il y aurait une voie qui serait la

voie très simple et dans ce cas là on admet que tout le reste des autres écoles (inaudible) et alors il y aurait la voie originale, différente et qui devient « l'école de Lille ». Et je sais que, ce que j'ai pensé quand on a dit qu'on avait les mêmes projets, c'est que s'ils estimaient que ces deux projets étaient ressemblants, c'est à travers leur complexité et dans ce cas là ça voulait dire que tout le reste de l'architecture qui était produite en ce moment était uniformée d'une seule école.

Patrice Goulet : C'est évident, c'est évident ça… mais je veux dire, la complexité là tout de même va plus dans la complexité parce que des projets complexes y en a d'autres tout de même…et y en a pas d'autres effectivement avec autant de formes organiques dans le sens enfin où…

Un étudiant : Faudrait dire d'abord qu'ils ne sont pas uniquement complexes, ils sont aussi fonctionnels…

Patrice Goulet : Oui mais ça on peut l'admettre assez facilement.

Ricardo Porro : Par exemple il y a des projets…enfin, j'interviens…il y a des projets qui dans leur urbanisme, parce que .. Pascal Marchant qui est là a présenté un projet en urbanisme qui était extrêmement rationnel. Il jouait par exemple avec des spirales. C'était une notion de spirale qu'il ramenait plus ou moins tout au long de son projet à partir d'une spirale générale à des spirales plus particulières. Le tout est une certaine rationalité, une certaine rationalité dans le contexte d'une poétique et d'une symbolique. Enfin poétique et symbolique qui vont très bien ensemble. Mais il y avait une rationalité dans son projet. Après ça, bon, comme vient de le dire Yilmaz Kuymku, la folie du projet individuel de Marchant le ramène à faire une des choses les plus oniriques qu'on puisse imaginer dans cette structure que tu as vue à (inaudible). Je sais pas, peut-être je te trahis…

Pascal Marchant : Non, non, c'est tout à fait ça…

Ricardo Porro : Il y a une rationalité…

Patrice Goulet : Vous pourriez peut-être m'expliquer sur les deux projets d'Amiens par exemple… Quelles sont vos luttes alors à ce moment-là, quelle est la divergence? si vous la voyez comme telle…

Un étudiant : Le thème est pas pareil, le thème sur lequel ont travaillé, les espaces se ressemblent pas, les deux parcs par exemple, les deux parcs, il ya déjà une partie beaucoup plus boisée …

Ricardo Porro : Et pourquoi vous ne parlez pas de la poétique…

Un étudiant : Oui, ben je vais en parler aussi… donc, on avait un parc, on l'a retravaillé, déjà, rien que déjà, dès qu'on regarde la maquette, ces choses-là, je sais pas, ils sont pas exactement situés de la même façon, ne sont pas travaillés de la même façon…

Un étudiant : Avant d'amener la poétique, on a traité pratiquement d'une façon beaucoup plus hachée, comme un coup de serpe, la serpe qu'on a donné au bassin, nous on a voulu quelque chose avec des remparts, des angles droits, quelque chose de, comme un coup de poing sur la table, quelque chose de très violent alors que eux, je ne sais pas bon, je vais pas… tu me dis si je me trompe, quelque chose de beaucoup végétal, c'est la traduction de la nature, quelque chose de beaucoup plus souple, beaucoup plus coulé, ça, pratiquement, c'est visible à l'oeil nu. En plus de ça, la symbolique est tout à fait différente, on a interprété la notion de l'apocalypse du jugement dernier qui est en fait la signification la plus symbolique qu'on a tiré de la cathédrale parce qu'on a organisé tout le quartier autour de cette cathédrale. On a traité donc à la fois le jugement dernier sur la partie haute de la ville avec tous les bâtiments publics, un centre et puis dans la partie basse et dans le parc , on a traité plus le chaos, ça c'était notre choix, ça…

Un étudiant : Nous c'est plutôt différent. On est partis sur une haine entre le bien et le mal, du Dieu caché dans la nature, dans la cathédrale, avec un principe de clarté et dans tout le centre qui se développe autour comme ça et le reste du projet, on a l'impression de mystère et du (inaudible) match? dans la nature et à partir de cette dialectique manichéenne, par l'intermédiaire du jardin et des équipements sportifs, une vision de l'infini…dans la nature…

Un étudiant : Et aussi, c'est deux thèmes différents parce qu'on l'a traité d'une façon plus violente, enfin très très violente, comme une panique en fait, enfin comme la fin du monde.

Un étudiant : En masse, c'est vraiment le chaos en bas de la ville alors que le passage du jugement dernier c'est (inaudible) qui traite de cette poétique… alors que le leur c'est plus …

Patrice Goulet : Je crois que la grande chose à expliquer tout de même, c'est comment … comment ce travail sur des images peut être aussi opérationnel, en fait finalement, c'est la grande histoire de, même moi qui entends beaucoup Ricardo parler de ces images, et caetera, c'était son propre mécanisme de travail, la superposition d'images et on le concevait comme son mécanisme à lui, de fonctionner pour produire de l'architecture…

Ricardo Porro : À moi et au Bernin…

Les étudiants : Rire général…

Patrice Goulet : par rapport au Bernin, peut-être mais y a d'autres gens qui fonctionnent pas comme ça, quoi… d'une manière très particulière…Tout d'un coup, ça pouvait être sa manière intime , *et caetera*… Or, il se trouve qu'avec vous tout d'un coup qui utilisent pratiquement un mécanisme très semblable et qui fonctionne aussi bien donc on se dit aprés tout c'est le mécanisme qui fonctionne bien.

Un étudiant : Il a très bien fonctionné pour Saint Pierre de Rome comme le dit Ricardo.

Patrice Goulet : J'ai pas entendu…

Un étudiant : Il a très bien fonctionné pour Saint-Pierre de Rome comme le dit Ricardo.

Un étudiant : Mais Michel-Ange …on redécouvre un…

Les étudiants : Rire général…

Ricardo Porro : Un grand-père?un arrière grand-père?

Patrice Goulet : Est-ce que Venise a été construite sur un mécanisme comme ça?

Ricardo Porro: Oui

Un étudiant : Certainement oui.

Patrice Goulet : Qui l'a conçu…?

Ricardo Porro : L'inconscient collectif des gens…

Patrice Goulet : Oui mais est-ce qu'on peut être soi-même l'inconscient collectif du peuple?

Ricardo Porro : Pourquoi pas? par exemple, à Venise, ça, j'en ai discuté avec toi pas mal de fois, c'est une ville conçue autour de la notion de la Jérusalem céleste qui est la ville qui arrive parée, je ne sais pas, comme l'impératrice Théodor[781] ,comme la ville, pleine de bijoux de haut en bas. On l'a conçue comme la ville de la Jérusalem céleste qui est la ville pleine de bijoux qui est une notion tout à fait byzantine et Venise est une ville byzantine par excellence. Venise est un poisson qui flotte dans l'eau. Voilà… les bâtiments en même temps qu'ils sont des constructions réelles, l'onirisme les amène à devenir reflets qui jouent dans l'eau. Lombardo, dans la petite église Santa Maria des Miracle …

Un étudiant : Ah oui!

Ricardo Porro : Quand tu la regardes de côté et que tu as un bateau qui passe vite, tu as la sensation d'un reflet d'en bas qui monte jusqu'en haut du bâtiment. C'est la Renaissance. C'est toutes les époques où on continue un esprit, tu vois et c'est ce jeu d'images qui est splendide que j'estime qui est important pour qui veut faire de l'urbanisme. Comment donner à l'urbanisme une poétique? Paris a ça aussi. La totalité de Paris a ça. Amsterdam aussi.

---

[781] **Théodora** est une **impératrice** byzantine née vers 500 à Chypre et morte en 548 à Constantinople.

Patrice Goulet : Oui mais c'est toujours le problème, c'est cette histoire d'inconscient collectif qui est le problème…

Ricardo Porro : Eh, c'est la tradition mon cher… Il faut comprendre sa tradition. Ils ont essayé de comprendre qu'est-ce qu'ils avaient devant eux dans la cathédrale d'Amiens et comment réinterpréter cette cathédrale qui devait avoir un rayonnement dans tout l'urbanisme. C'est ça qu'ils ont fait enfin j'espère non?

Un étudiant : Si c'est « ce qui s'est déjà passé et comment le continuer, comment le progresser »…

Ricardo Porro : il y a Miguel qui a continué l'esprit de la cathédrale dans la place devant la cathédrale. Il peut l'expliquer lui mieux que n'importe qui…

Miguel Acosta : C'est un système de places qui se placent devant la cathédrale. La première respecte la cathédrale, travaillée assez raffinée, très lignes noires *et caetera,* un peu… pour avoir la cathédrale comme une espèce de signalétique, de grand objet et puis une autre place qui prend le sens de la lumière au fond des ténèbres, de Denis l'Aéropagite. Bon, on comprend cet espace en bas en partant du sol qui est noir, où on verrait ça comme les ténèbres, et puis l'espace qui éclate en haut et sa forme reprend l'espace (inaudible) qu'il y a sous la cathédrale, ça fait que l'on reprend l'image de la grand place et c'est amené directement sur l'expression des autres parties. Ce qui est intéressant aussi sur l'axe de notre projet, l'axe qui vient de la cathédrale, il y a une continuité vers les autres espaces, il y a une volonté de montrer la cathédrale qui est l'image du ciel et la fac de médecine qu'est en train de travaillé un élève qui est la négation de la cathédrale.

Ricardo Porro : C'est-à-dire que les images qu'ils font, les images qu'ils superposent à la ville, ce sont des images suggérées par le site…

Patrice Goulet : C'est bien parce que ce qui m'a toujours inquiété dans cette histoire c'est que…il y a très peu d'histoire, enfin je vais me tromper à tous les coups, enfin moi je cite le cas, enfin c'est Wright qui s'est bien gardé de dire les images qu'il véhiculait dans son architecture… il s'est caché soigneusement…

Les étudiants : Rires…

Ricardo Porro : Le pauvre, il aurait construit si peu…

Patrice Goulet : Ben, oui, forcément… justement, c'est ça… mais j'en connais pas beaucoup d'autres qui l'aient dit non plus…

Ricardo Porro : Mais la quantité d'images qu'il y a dans l'architecture de Wright!

Patrice Goulet : Quelle est l'importance, je veux dire …

Ricardo Porro : tu connais cette maison qui est un bateau … de Wright … qui est dans une plage, qui est comme un petit bateau qui se précipite…c'est pas ça? c'est pas jouer avec l'image?

Patrice Goulet : Mais oui mais il a jamais dit que sa maison était comme un bateau…

Ricardo Porro : Ah, c'est un problème de pudeur…

Patrice Goulet : Mais comment il pourrait… je ne connais pas beaucoup d'architectes qui… qui a dit vraiment ce qu'il est en train de faire?

Ricardo Porro : Ah si! ah si!

Patrice Goulet : Il a dit qu'il essayait de faire l'image d l'homme. Ah si, et comment?

Ricardo Porro : Il y a une chose, le pauvre Frank Lloyd Wright, enfin le pauvre Frank Lloyd Wright, le grand Frank Lloyd Wright avait beaucoup de pudeur de se montrer peut-être nu tandis que moi j'ai moins de pudeur…

Patrice Goulet : On peut se poser tout de même la question du langage symbolique qui est… plus on s'élève dans la complexité de ce langage moins il a besoin d'explications, moins on doit l'expliquer, plus il est

compréhensible qu'à ce niveau là pas au niveau des explications…

Ricardo Porro : ça dépend qui et comment..Le Bernin l'a expliqué, Michel Ange l'a expliqué, pas Brunelleschi parce que je crois qu'il ne savait pas écrire, bon…

Les étudiants: Rire général…

Patrice Goulet : Mais non, Brunelleschi, les livres ont brûlé!

Ricardo Porro : Oui, bon , Brunelleschi, je parle pas sérieusement…

Les étudiants : Rires

Ricardo Porro : Brunelleschi ne l'a pas écrit, Alberti l'a écrit, il y a énormément d'architectes qui l'ont écrit et le problème par exemple d'une cathédrale gothique, ça a été écrit même à l'époque! les intentions… par la petite confrérie des moines qui donnaient par écrit à l'architecte toutes les intentions expressives!

Patrice Goulet : ça, c'est fondamental…

Ricardo Porro : Mais oui…

Un étudiant : Moi, je trouve que ce qui est important c'est de le faire, qu'on le dise pas, si on le fait, c'est déjà pas mal…

Ricardo Porro : Le fait, c'est que notre époque, c'est une époque qui était dominée par le mouvement abstrait. Il faut le dire et l'abstraction, c'est-à-dire le principe général absolument privé de toute poésie c'était le principe général d'enseignement de l'architecture donné par le Bauhaus et donné par Le Corbusier comme dit très bien Roland Castro dans sa philosophie de club méditerranée.

Les étudiants : Rires

Ricardo Porro : Non? Et c'est vraiment une réalité…c'est-à-dire que ces jeunes-là héritent de l'abstraction qui si tu veux commence par Kandinsky en peinture et qui continue en architecture tout de suite après qui arrive même jusque'à Mies Van der Rohe au point le plus élevé qu'on puisse imaginer. Mais même Mies Van der Rohe était symbolique. Même Mies était symbolique. Et le problème actuel, comment passer au monde la notion d'une poésie rationalisée et que les gens la comprennent… parce que la réalité des architectes c'est qu'ils prennent une revue et ils copient le dernier mouvement! et il se trouve qu'ils sont en train de bouleverser le monde parce qu'ils sont en train de copier la mauvaise architecture de Krier! ou l'ignoble architecture de Beaubourg! ou l'épouvantable architecture d'Aldo Rossi. Personne dit aux jeunes qu'est-ce que c'est qu'une poésie et comment arriver à la poésie. Evidemment, il faut dire avant de continuer qu'il faut que le Saint Esprit les illumine hein… et si le Saint Esprit n'est pas sur leur tête, pas de poésie…

Une étudiante : Hervé[782], tu veux pas chercher….

Ricardo Porro : On a pas parlé du rôle du Saint Esprit.'On peut beaucoup parler de ça…

Un étudiant : C'est une longue histoire, rires…

Patrice Goulet : C'est un peu à vous tout de même de dire que….dans ce texte finalement, ça va faire une partie, qu'est-ce que vous voulez absolument faire passer?

Ricardo Porro : Je peux dire quelques mots ou vous d'abord? vous préférez le dire vous? …

Patrice Goulet : Rire… Vas-y un peu…

Les étudiants : Vas-y, allez-y…

---

[782] Il s'agit d'Hervé Dulongcourty.

Ricardo Porro : Je dirais qu'il y a un problème. C'est que ce groupe-là, à partir d'un problème de vie du quotidien, on est capable de faire la même chose que Joyce a fait dans l'Ulysse. C'est-à-dire l'Ulysse, c'est à quel point dans la vie d'homme de tous les jours les grands mythes éternels peuvent se trouver. Je crois qu'un des problèmes fondamentaux qui caractérisent le groupe, c'est à quel point le quotidien des gens, un quotidien qui est très soigneusement étudié, on peut superposer le mythe éternel de l'homme. Le mythe éternel de l'homme ou le problème du vingtième siècle de l'homme. Et à quel point dans la vie il y a des choses qui sont inhérentes à elles-mêmes qui peuvent sortir en tant que mythe, en tant que rêve et en tant que folie, caractéristique fondamentale du groupe. C'est pas une autre. Si tu veux, ils sont des joyciens. Si on veut chercher une parenthèse… Je me trompe? Vous êtes contre?

Un étudiant : Non, pas du tout… je crois que c'est un peu ce que disait Hermann Hesse dans un de ces livres[783], il disait que si toute l'humanité disparaissait à l'exception d'un seul enfant qui n'aurait reçu aucune éducation, cet enfant-là serait capable de recréer toutes les religions qui ont été créées de par le monde. Je crois qu'en fait ici on est un peu tous un peu comme Ulysse. On est tous un petit peu subordonnés à une distance (inaudible).

Ricardo Porro : Il y a aussi une caractéristique du groupe, c'est qu'ils ont un contexte extrêmement humaniste et que le problème de faire des projets où l'homme en tant que tel est représenté en tant que corps et âme est essentiel. Et en tant que les deux…en tant que corps et en tant que âme. Ce sont des projets où on peut marcher dedans et satisfaire tous les besoins du corps mais en même temps que dans cette démarche de (inaudible) et dans cette espèce de se laisser aller dans le sens de l'emploi du projet, il y a tout un contexte spirituel qui vient enrichir ça et je crois que c'est la caractéristique de tout le groupe. Vous êtes d'accord ou vous êtes pas d'accord? Tu es d'accord Yilmaz?

Yilmaz Kuymku : Oui je suis d'accord, c'est-à-dire que je crois qu'il faudrait insister qu'il y a un aspect effectivement fonctionnel, ce sont pas des sculptures, ce ne sont pas des choses destinées à regarder uniquement, ce sont des choses pour vivre, pour exercer une activité dedans et en même temps, il y a un aspect poétique que nous essayons de mettre au point.

Ricardo Porro : Et qui n'est pas séparé de la vie…

Yilmaz Kuymku : Et qui ne sont pas séparés de la vie…

Un étudiant : C'est plus dionysiaque qu'autre chose….

Yilmaz Kuymku : Enfin ça dépend encore …Il y a des projets qui ne sont pas forcément…mais disons que d'une manière générale, on essaie d'établir ce contact entre la poésie et la vie à travers l'architecture. D'ailleurs si on revient au problème de Venise, la réponse est à ce niveau là. D'un côté il y a une organisation urbaine avec ses dimensions avec ses agencements dans les différents composantes et tout ça, de manière très agréable à vivre et beaucoup plus…

Un étudiant : ça procure une émotion…

Yilmaz Kuymku : Pardon?

Un étudiant : ça procure une émotion…

Yilmaz Kuymku : C'est ça…ça procure en même temps une émotion, on commence à entrer dans un autre domaine, c'est un peu le domaine qui est un peu perdu depuis le mouvement du *Bauhaus,* qui est en fait l'essentiel dans l'architecture.

Patrice Goulet : Il y a peut-être un point aussi très frappant, enfin, je sais pas…c'est une chose à définir, c'est que l'ensemble des questions, l'ensemble des choses auxquelles vous avez des rapports, ne sont pas des choses auxquelles on a l'habitude, par rapport à …on parlait de Venise et d'un certain nombre d'architectes *et caetera,* ils se mettent carrément sur un certain niveau…

Yilmaz Kuymku : Culturel?

---

[783] Il s'agit du roman *Demian* publié en 1919.

Patrice Goulet : culturel, c'est ça… en réalité, ils ne s'en intéressent pas, vous, vous vous y intéressez…

Un étudiant : C'est ce que Ricardo disait tout à l'heure, c'est de la réalité, on peut faire un mythe de toute façon…

Un étudiant : Les mythes sont toujours là…

Patrice Goulet : C'est-à-dire?

Un étudiant : Je crois que prendre des références comme ça, ça permet au contraire, parce qu'on a peut-être pas l'habitude de parler, mais tout le monde peut connaitre et peut comprendre … mais sur des choses plus simples, on peut connaitre des exemples différents quoi mais …

Entretiens 29 et 30/ 40mn/ 1981

Les vingt-neuvième et trentième entretiens datés de 1981 sans autre précision concernent le thème de l'exposition *La modernité ou l'Esprit du Temps* organisée par Patrice Goulet. Un dialogue entre Ricardo Porro et ses étudiants s'installent au sujet du thème de la modernité. Comment la définissent-ils et de quelle manière leurs projets sont-ils « modernes »?

FACE A

Un étudiant : C'est parti Miguel.

Ricardo Porro : Bon, tu dis ton nom.

Miguel Acosta : Miguel Acosta. Pour moi, la modernité n'existe pas. Je pars de ce principe parce que je ne vois pas un terme en tant que tel avoir … C'est le présent ; enfin moderne cela veut dire « ce qui se fait actuellement ». Et on ne peut pas se dégager d'une notion du passé par rapport à l'actuel, par rapport à l'avenir. J'essaie d'établir une trilogie entre trois concepts assez connus enfin. C'est entre l'histoire, (inaudible) et en même temps en parallèle de cela, avec le fait de la création artistique - artiste en soi-même. Ce sont ces trois éléments là. L'artiste ne fonctionne en tant que tel et c'est pourquoi modernité - 1982 - c'est un terme assez (saut d'enregistrement), enfin qui n'a pas de poids en tant que tel. Je crois plutôt à ce rapport avec l'histoire, la tradition et la culture. Aussi, il y a l'artiste qui vit une époque. Cet artiste, il vit son époque interprétée dans ce qu'il fait. Et en ce qui nous concerne – l'architecture – je ne vois pas non plus un architecte qui n'est pas un artiste. Et par là, le fait que dans son rapport avec le monde actuel, il n'est pas divorcé d'un rapport avec l'histoire, avec la tradition et la culture.

Ricardo Porro : Je pose une question. Ricardo Porro. Pour toi ce rapport avec l'histoire peut signifier un retour formel en arrière ou non ?

Miguel Acosta : Pas un retour formel en tant que tel, c'est à dire, reprendre par exemple Saint Marc à Venise et puis le répéter exact ; c'est pas ça. Je peux prendre l'exemple. Enfin l'architecte qui a fait Saint Marc, il s'est posé un problème dans un contexte, dans son vécu, son présent si vous voulez. De là, je dégage un fait, si vous voulez abstrait, c'est son rapport avec son époque et c'est cela l'apprentissage que je vais dégager du passé. Ce n'est pas un rapport formel mais comment l'architecte il a fait Saint Marc à Venise et comment cela a été en rapport avec lui ? C'est à dire, pour moi, ma production artistique, production architectonique, c'est quelque chose qui se gère, enfin dans le plus profond si vous voulez de l'inconscient et en même temps du conscient, du fait rationnel, et du fait scientifique de l'art ; c'est à dire le rapport avec l'actuel et puis ce liminaire de la relation avec l'histoire, la culture et la tradition.

Ricardo Porro : Vous n'avez pas de question à poser ? Personne ? Ou vous voulez passer plutôt ?

Un étudiant : Si moi (il est coupé)

Ricardo Porro : Non, je crois qu'il vaut mieux que chacun dise ce qu'il doit dire et puis, tout le monde peut poser des questions aux autres.

Un étudiant : Oui, je crois que c'est mieux.

Ricardo Porro : Je crois que c'est mieux. De façon que chacun ne soit pas influencé par l'autre ni par les questions et que chacun puisse (saut d'enregistrement). C'est Ricardo Porro qui l'a dit. Bon.

Les étudiants : (Rires)

Ricardo Porro : Bon alors, qui prend la parole ?

Un étudiant : Moi, je veux bien.

Ricardo Porro : Oui. Voilà.

Patrice Caël : Patrice Caël.

Les étudiants : Parle plus fort Patrice.

Ricardo Porro : Non. Rapprochons (inaudible)

Patrice Caël : Je vais reprendre ce qu'a dit un peu Miguel dans le sens que l'architecture moderne, disons, c'est la transmutation de la modernité. Le sens de la modernité c'est la transmutation d'un monde moderne en architecture, dans ce sens-là. C'est dans ce sens également qu'il y a disons une continuité de l'histoire puisque le monde moderne est né disons de la suite d'événements disons, qu'en tant qu'architecte nous devons l'analyser, disons et la transmuter avant tout et en tant que création dans l'architecture.

Ricardo Porro : Est-ce que… à quel point le passé s'élance sur le présent et jusqu'à quel point il peut arriver, s'il s'élance ?

Patrice Caël : s'il s'élance, c'est-à-dire?

Ricardo Porro : Est-ce que, tu as un passé, c'est Ricardo Porro qui pose la question. Tu as un passé. Et il peut s'élancer, se projeter sur le présent. Bon. Est-ce que le passé se projette sur le présent et jusqu'à quel point ?

Patrice Caël : Disons, on prend l'architecture en tant … tout ce qui a été fait on l'apprend en tant que référence et en tant que... Je ne comprends pas trop la question.

Ricardo Porro : Il y a tout un mouvement actuel qui est (il est coupé)

Un étudiant : Je peux répondre ?

Ricardo Porro : Non, non…Il y a tout un mouvement actuel qui décide de repousser à ce qu'on appelait la modernité et de se lancer à un retour en arrière, à la copie du passé. Et ça, c'est une attitude actuelle. Je crois que…Bofill par exemple…

Patrice Caël : Non, disons (il est coupé)

Ricardo Porro : C'est un retour à l'architecture de Staline…

Patrice Caël : Je ne comprends pas la question…

Ricardo Porro : Bon. Ma question c'est : « à quel point la copie du passé peut devenir présente dans le présent ?

Patrice Caël : Je dirais, disons, on le reprend en tant que fait vécu, disons, et une ambiance d'époque qu'on peut rechercher, mais disons ce n'est pas une copie à suivre disons. .. C'est un exemple à ne pas suivre, je dirai.

Ricardo Porro : Qui ?

Deux étudiants : Moi, je veux bien…

Ricardo Porro : Bon, qui ? Les deux ?

Un étudiant : Non, mais j'avais quelque chose à dire sur ce que tu viens de dire.

Ricardo Porro : Alors tu prends le microphone et tu t'élances et tu fais ton nom.

Jean-Marie Choquelle? : Dans le prolongement de ce qui avait été dit, ça n'a rien à voir avec ce que je vais dire après. Quand tu parles de Bofill, tu dis, qu'en fait dans son approche historique de l'architecture…

Ricardo Porro : Oui, je dis que c'est un…

Jean-Marie Choquelle : Non mais est-ce qu'elle aurait une volonté d'une certaine politique actuelle ? Une

certaine société ? Une transfiguration de la société ? Une manipulation politique ?

Ricardo Porro : Bon, ça, c'est autre chose. Je crois que là on dévie le thème.

Un étudiant : Oui, la modernité…

Un étudiant : C'est pour savoir si c'est une mode ou pas…

Un étudiant : justement, Il y a une différence entre la mode et la modernité…

Ricardo Porro : Justement. Voilà. Qui prend la parole ? Alors vas-y, tu dis ton nom.

Jean-Charles Huet : Jean-Charles Huet. Mais disons la différence justement entre je crois la mode et la modernité c'est par exemple comme on a parlé de Bofill ; il s'inspire du passé occidental pour faire l'architecture mais en reprenant des éléments déjà existants mais du point de vue formel. Je pense que pour être un architecte de modernité c'est de s'inspirer de son passé mais dans son inconscient et de retranscrire ça dans notre siècle. Et justement par exemple la différence avec l'esprit grec qui était une … notre société actuelle qui est une société très dynamique, l'architecture est différente. Mais on s'inspire de cela alors que Bofill ne reprend que des choses formelles et cela c'est...

Patrice Caël : Il fait une référence à des formes formelles et ce n'est pas une continuité disons de culture. Il ne fait pas une référence à une culture et à une réflexion culturelle à proprement dit.

Ricardo Porro : Oui, il ne fait pas une référence culturelle tu veux dire ?

Patrice Caël : Oui.

Ricardo Porro : Tu termines là ?

Jean-Charles Huet : Il faut... je crois qu'on s'imprègne tous de tradition, de culture, mais qu'en plus on a un esprit critique à ce qui existait. Ce n'est pas seulement un recopiage.

Ricardo Porro : Oui.

Jean-Charles Huet : Mais c'est... on s'inspire du passé pour refaire quelque chose de nouveau.

Ricardo Porro : Oui.

Jean-Charles Huet : Il y a toujours un rapport au passé mais c'est seulement un rapport culturel, intellectuel et non pas formel.

Ricardo Porro : Et comment tu définis la modernité ? Qu'est-ce que cela signifie d'être actuel en architecture ?

Jean-Charles Huet : C'est par rapport à son art, par rapport à l'architecture, c'est arriver à voir les points essentiels dans notre société disons toutes les transformations et essayer de les retransmettre en architecture. Par exemple, c'est une société qui en ce moment qui est en crise, une société très dynamique et c'est faire une architecture en fonction de cela, très violente. Et justement le post-modernisme c'est quelque chose qui cache, qui a peur de l'avenir en quelque sorte et qui se replonge dans le passé pour se rassurer et non pas d'aller de l'avant.

Ricardo Porro : C'est une bonne réponse ce que tu as dit.

Jean-Charles Huet : Et...

Ricardo Porro : Oui ?

Jean-Charles Huet : Justement le rôle du créateur c'est de forcer les gens et de les pousser. Et bon c'est quelque chose de très dangereux parce qu'on est obligé de réagir de façon très violente et d'affirmer. On affirme quelque chose. Cela peut être très dangereux.

Ricardo Porro : Et qu'est-ce que c'est pour toi actuellement ; tu parles d'expressivité et tu parlais justement de violence ; quelles sont pour toi les choses à dire ? Qu'est-ce que tu essaies de dire dans ton architecture pour être actuel ? Ou qu'est-ce que tu penses que les autres devraient essayer de dire en architecture ? Comment faire une architecture actuellement ?
Un étudiant : *(rire)*

Ricardo Porro : Tu ne sors pas de là…

Un étudiant : Je suis pathétique…

Ricardo Porro : qui prend (saut d'enregistrement) Non, je voudrais d'abord que seulement on continue et après on fait la grande discussion et on fait la bagarre entre tous. Mais d'abord de pas entrer dans la bagarre avant d'avoir tous les points de vue. Qui prend la parole ?

Un étudiant : Oui ce que je ressens surtout face à … c'est en fait la notion d'idée dans l'œuvre créatrice. Que l'idée suffit en fait à l'existence d'une œuvre et qu'il n'y a pas d'œuvre sans idée or c'est quelque chose qui est vraiment douteux actuellement. Enfin, c'est même je dirais presque c'est (saut d'enregistrement) qui exprime une idée, enfin une création, une architecture, un bâtiment qui exprime une idée. On s'arrête justement à ce qu'on disait tout de suite à l'univers formel en croyant que les formes, les couleurs, les volumes suffisent en soi pour un bâtiment alors que ce qui est la notion de moderne c'est de retrouver l'idée d'aujourd'hui à exprimer dans un bâtiment et l'exprimer en fait. Il ne peut pas y avoir de copie puisque le créateur doit continuellement inventer, continuellement rechercher comment digérer en fait ce qu'il ressent dans le monde et ce qu'il voit, le transmuter en architecture - enfin transmuter le monde dans un bâtiment. L'exemple, les exemples difficiles, mais je pense que sur les projets qu'on travaille actuellement, l'idée par exemple si on travaille sur un bâtiment qui va vers, qui s'adosse à une église, de redonner au bâtiment une image de montagne, nature pour exprimer - bon on disait qu'est-ce qu'il faut exprimer aujourd'hui ? Des tas de valeurs, des tas de notions. Pour moi une très importante c'est la notion du Dieu caché dans la nature qui est justement la leçon que tout architecte devrait pouvoir déceler, l'existence de cathédrale et voir comment aujourd'hui le retranscrire dans un bâtiment ou dans un urbanisme, ou?. ..

Ricardo Porro :… je te pose en ce moment *(il se reprend)*. Tu as terminé ?

L'étudiant : *(acquiescement)*

Ricardo Porro : Bon. Je te pose une question. Tu me parles en ce moment d'une notion qui est aussi vieille que l'Égypte et on parle de modernité. Est-ce que cet aspect ou est-ce que la modernité c'est un aspect plutôt d'un instant précis de l'histoire, d'un instant de la civilisation ou est-ce que c'est les deux ?

L'étudiant : Sur l'Égypte, c'est la méthode qui est intéressante aussi. Le contenu, c'est évident mais la méthode, la façon dont on doit éprouver le besoin d'exprimer quelque chose au delà de la pierre. Maintenant la modernité c'est exprimer - enfin ils ont exprimé ce qui les a préoccupé au moment donné. Ce qui est intéressant dans la modernité c'est de voir dans le vingtième siècle, en 1980, ce qui préoccupe, une agressivité, un certain pessimisme, et de le retranscrire à la manière, de la même façon dont les égyptiens l'ont fait dans leurs bâtiments.

Ricardo Porro : Il y a une contradiction dans ce que tu es en train de dire : Dieu caché dans la nature où il n'y a ni optimisme ni pessimisme et tout à coup tu parles d'un pessimisme actuel. Explique-toi.

L'étudiant : Mais je ne sais pas, je regarde l'extérieur d'une cathédrale c'est pessimiste aussi pourtant. Ce qui est à l'extérieur aussi, c'est lié justement.

Ricardo Porro : Une cathédrale, c'est pour toi pessimiste ?

L'étudiant : L'extérieur oui. Je me souviens quand on a été ensemble avec la cathédrale d'Amiens le premier contact qu'on a avec ce bâtiment c'est quand même quelque... il y a un côté sécurisant de l'histoire sur la façade mais il y a aussi tout un côté dramatique, torturé, des sculptures, des... finalement on est content d'être rentrés à l'intérieur parce que...

Ricardo Porro : Bon. Qui prend la parole ?

Frédéric Temps : Frédéric Temps. Pour moi enfin il y a d'abord être moderne au vingtième siècle, ça paraît très difficile. C'est difficile d'en parler parce que le vingtième siècle c'est un siècle explosif qui est complètement morcelé, où chaque individu est différent d'un autre individu, il n'y a pas de courant unificateur. C'est un siècle de diversité. Et à mon avis la seule façon à communiquer avec les gens avec qui on vit, enfin être moderne c'est traduire l'époque dans laquelle on vit, c'est exprimer ce qu'on peut ressentir à un moment de l'histoire. Mais la seule façon d'y arriver, c'est justement par la personnalité, c'est à dire par chaque individu en tant que soi, c'est à dire l'interprétation qu'il donne à ce qu'il vit, à l'époque où il vit. Et à mon avis, la façon d'y arriver, ça rejoint un peu ce que tu disais enfin sur le enfin des vérités qui seraient éternelles ou des images éternelles et au contraire ce qu'on peut ressentir à une époque précisément c'est à dire que je crois qu'il y a – enfin dans ce qu'on essaie de voir en architecture - il y a une façon de travailler avec des images, avec les mythes, avec des... qui sont des constantes, enfin qui sont des images qui sont utilisées depuis longtemps mais qui peuvent être comprises constamment. Mais il y a une façon de les réinterpréter, de travailler dessus selon sa propre personnalité et selon l'époque où l'on vit et qui va les... Enfin disons que c'est de prendre un cadre avec ces images qui ferait un langage mais de s'en servir à sa propre façon et d'y mettre ses propres fantasmes et sa propre vision de l'époque et du monde dans lesquels on vit. Et c'est ce qui permet justement une grande diversité de... enfin dans pas mal d'architectures qu'on ferait, je crois…

Ricardo Porro : Pourquoi, je pose la question, dans ton architecture – enfin ton architecture, l'architecture de votre groupe – il y a un rapport entre la rationalité – vous pouvez me dire non. Entre la rationalité et la mort…

Frédéric Temps : Parce que…

Ricardo Porro : Je pose la question à ce moment : comment peut-on interpréter et pourquoi on l'interprétait formellement d'une façon différente ce qui évoque la mort qu'on l'interprète aujourd'hui ? Et qu'est-ce qui influence que cette interprétation soit différente ?

Frédéric Temps : Interprétation de la mort ?

Ricardo Porro : Oui.

Frédéric Temps : Justement on a vu l'époque où on vit c'est à dire on peut parler de la mort, mais on vit dans une époque maintenant qui est une époque de … une époque d'angoisse où il n'y a plus aucune valeur absolue et plus de certitude ; et enfin pour moi dans un monde qui est rempli de mort constamment, quoi…

Ricardo Porro : Mais en quoi ça influence formellement ? Pourquoi la différence formelle ? Par exemple l'*Escurial* …

Frédéric Temps : Oui ?

Ricardo Porro : Qui est la grille de Saint-Laurent. On a fait un « rôti » de Saint-Laurent[784] et par exemple la notion de mort qu'il y a dans le projet de votre groupe. ..

Frédéric Temps : Parce que justement tout l'intérêt c'est de pouvoir exprimer la mort de différentes façons. Cela vient de la personne qui le fait, du créateur, qui y met sa propre vision. Dans ce cas là il met sa propre vision de la mort, la propre façon de le traduire et également de l'époque où on vit. Je veux dire la mort n'est pas forcément ressentie de la même façon maintenant qu'avant. Elle est peut-être beaucoup plus violente ou... Enfin je ne sais pas, pour moi il y a différentes façons d'exprimer la mort. Peut-être dans l'*Escurial* moi, je le ferais d'une autre façon. Cela me parait lié à chaque personnalité, enfin...

Ricardo Porro : Et pas à chaque époque ?

Frédéric Temps : À chaque époque aussi je crois parce qu'il y a des... justement c'est la culture … et c'est pour cela qu'on y fait référence et qu'on s'en sert dans la mesure où on essaie de comprendre justement comment à cette époque là ils pouvaient traiter tel problème de telle façon. C'est en rapport avec ce qui se passait, enfin l'ambiance qu'il y avait quoi. Et maintenant cela…

Pascal Marchant : À l'époque où on vit actuellement *(il est coupé)*

---

[784] On a comparé le plan en grille de l'Escurial à l'instrument de torture de Saint Laurent, mort en martyre à Rome en 258.

Ricardo Porro : Tu prends déjà ton tour, vas-y. Pascal Marchand. Alors vas-y.

Pascal Marchant : Je disais que la notion de la mort dans les pays occidentaux, la mort est présente mais on ne la voit pas. Elle est sentie. Elle est sentie, il y a une espèce d'information permanente sur la mort. À des époques comme à l'époque où les citadelles étaient construites, on allait à la guerre, on allait très souvent à la guerre. On la voyait. On la sentait. On savait ce que c'était que le sang. Maintenant on ne sait plus ce que c'est que le sang. On oublie. ..

Ricardo Porro : Bon, lance toi. Qu'est-ce que c'est pour toi la notion de modernité ?

Pascal Marchant : La notion de modernité c'est... je pense que c'est la retranscription d'une certaine réalité, l'attitude de l'homme vis à vis du monde extérieur, et retranscrire aussi les problèmes collectifs qui sont permanents à l'histoire, la condition humaine à travers l'histoire. Pour moi ,en fait, l'architecte il est à part entière un artiste et Il doit faire l'œuvre d'art à tout prix, c'est à dire il doit faire l`œuvre. Il doit sans cesse sublimer l'homme.

Ricardo Porro : Qu'est-ce que c'est pour toi une œuvre d'art ?

Pascal Marchant : Une œuvre d'art en fait c'est une certaine réalité humaine. Je pense que c'est cela.

Ricardo Porro : Qu'est-ce que c'est le beau pour toi ?

Pascal Marchant : C'est un peu c'est créer le mystère et créer une certaine universalité.

Ricardo Porro : Je pose ces questions là parce que j'aimerais éclaircir un peu plus les idées. La théorie d'Einstein… elle a une universalité, parce qu'elle est belle ? Aristote... je dis Bohr, je dis n'importe quel homme de science. ..

Patrice Marchant : Oui, mais on ne parle pas de science, on parle d'art.

Ricardo Porro : On parle d'art. Qu'est ce que tu entends par universalité ?

Pascal Marchant : C'est faire une chose qui est chargée d'histoire et puis qui devient finalement une permanence de l'homme.

Ricardo Porro : Tu la prends ?

Dominique Kuru : Moi j'ai pas mal…

Ricardo Porro : Dis ton nom…

Dominique Kuru : Dominique Kuru. Disons que ce terme m'a beaucoup intrigué pendant une semaine parce que modernité, on en parle parce qu'on en parle maintenant et on a parlé avant de modernisme, *et cætera.* C'est un terme qui s'applique, c'est un terme qu'on ne peut appliquer d'abord qu'à une période d'histoire dans laquelle nous vivons, dans laquelle chaque monde a pu trouver sa modernité en quelque sorte. C'est donc un terme un peu abstrait mais qui doit réussir... C'est un terme qui cherche à fixer l'esprit de l'homme donc pour donner un sens à l'architecture actuellement parce qu'on s'est beaucoup senti perdus en fait. Et, pour sortir d'une certaine monotonie, il a fallu (inaudible) et définir ce terme. Je crois qu'en définitive l'homme a été… en ce moment, l'homme a été beaucoup piégé en architecture, a été beaucoup piégé par toute l'industrialisation et tout ce qui a été... la matérialité de la construction a piégé l'architecture. Justement comment en sortir ?

Ricardo Porro : Bon. Oui, je vois que la discussion doit s'engager. Et je vois que l'engager - c'est Ricardo Porro qui parle en ce moment - Je crois qu'elle devrait s'engager comme dans un égoïsme absolu où chacun de vous beaucoup plus une optique esthétique et que pour lui ça, c'est la modernité. Donc j'aimerais en ce moment voir des monstres lancés à la recherche ou à la défense. Et pas de courtoisie.

Miguel Acosta : Je commence et je dis que la modernité c'est moi.

Ricardo Porro : Vas y. C'est qui ?

Miguel Acosta : C'est Miguel Acosta qui parle.

Les étudiants : (rires)

Miguel Acosta : C'est moi dans le sens que s'il y a quelque chose qui peut être un bénéfice pour un... (inaudible). Si il y a quelque chose de bien c'est de vivre cette époque, cette époque-ci. Il y a (inaudible) qui sont vivants : Miguel Acosta, Ricardo Porro, Frédéric Temps, etc… Nous on est vivants et on appartient à une certaine époque avec tous ses qualificatifs. Et enfin, un peu le refus de ce mouvement qui s'appelle postmodernisme ou modernisme. Dans ces termes que pour moi ce mouvement de l'architecture qui se répand dans tout le monde actuellement, c'est la reprise des éléments formels du passé et répétés de la même façon qu'auparavant on les faisait. C'est tout simplement un élément formel. Tu ne peux pas construire un projet - moi je viens du Venezuela - je ne peux pas concevoir par exemple un projet postmoderniste dans un pays comme le mien parce que ça n'a rien à voir avec le contexte culturel. Là je reviens sur le rapport entre tradition, culture et civilisation en tant que les éléments de repère de toute oeuvre d'art où l'artiste, le créateur, fait un certain refus de ce qui vient en tant qu'historique (inaudible, en tant que nouvelle réponse. Je parle du rapport par exemple architecture post-moderniste et un pays comme celui là ou même un pays je ne sais pas ou même les États-Unis ou la France c'est... parce qu'en fait on ne vit pas dans le passé. On vit de réalités nouvelles et ce n'est pas avec la répétition de clichés formels qu'on puisse donner une réponse. Nous, moi en tant qu'architecte je peux utiliser toujours des fenêtres, des arcades, des voûtes, des coupoles, etc… etc… mais ils auront toujours un autre sens selon… Il seront baroquisés. C'est à dire si par exemple l'architecture est faite avec ces éléments là, bon ok on les a et il faut les utiliser en tant qu'expressivité et expressivité en tant qu'un moment vécu en rapport avec l'époque. Avec aussi avec le drame qu'on vit actuellement qui sont – enfin le drame – le drame éternel de l'homme.

Ricardo Porro : Le problème, c'est que je posais une question assez spécifique. Ce n'est pas un refus d'un mouvement actuel mais c'est de définir exactement ce que c'est pour toi en tant qu'architecte, en tant que ce que tu fais, d'être moderne. Qu'est-ce que tu proposes ?

Miguel Acosta : Miguel Acosta. À faire une œuvre d'art ou une architecture, je ne peux pas me dégager d'une...'il existe une tradition. La tradition française par exemple ce n'est pas la tradition allemande ou la tradition espagnole. Pour moi, il faut partir de là. C'est quelque chose qui est continu. C'est quelque chose qui est, c'est une couche, c'est... laquelle il faut... Si l'on travaille en fonction d'une cathédrale gothique par exemple comme on l'avait fait à Amiens, on va pas... on sait que la cathédrale … de rationalité. C'est le gothique dégagé de la scolastique, du sens de la philosophie scolastique. On a cela comme référence mais la réponse que je … est basée sur ça mais toujours il y a comme un... on sent... je veux donner à mon projet ou j'ai donné à mon projet c'est une sensation très personnelle qui est en même temps en rapport avec l'époque… Par exemple, je peux pas me dégager non plus… du sens de que je suis quelqu'un qui regarde, qui a du goût, mais c'est à dire qui... qui sent, qui respire, et cætera, et cætera, qui fait l'amour et qui... par exemple je veux que mon architecture … J'adore énormément la physionomie humaine. Il faut que mon architecture soit, parle du corps humain. Il faut que l'architecture ait un... il faut qu'elle soit dramatique en fonction de ce que je vis tous les jours, c'est-à-dire mon corps, le corps des autres, ma pensée, la pensée des autres et le fait que moi aussi je ressens par exemple la mort, la présence de Dieu, la présence - enfin d'une certaine façon en étant animal, en étant un être spirituel - la présence d'un au-delà. Moi je le ressens, l'espèce humaine en tant que psy … Alors il faut dire, il faut parler avec ça en architecture. Mon architecture, il faut qu'elle soit chargée de ça.

Ricardo Porro : Qui prend la parole ?

Frédéric Temps: Moi je peux continuer.

Ricardo Porro : Oui.

Frédéric Temps: Frédéric Temps. Enfin moi je ne dirai pas les même choses que Miguel par exemple c'est évident mais c'est très bien ça. Ce qui est important c'est surtout de ne pas banaliser. Enfin, il y a une tendance à rendre tout commun à essayer de ressembler aux autres qui est absolument absurde. Il me semble qu'il faut bien au contraire que chacun exprime ce qu'il peut donner lui-même, c'est à dire qu'il donne sa propre poésie et sa propre mystification des choses. Pour moi, par exemple dans ce que je fais j'ai plus un rapport du moins beaucoup plus à quelque chose d'animal ou de morbide. Bon, parce que j'ai une sensibilité qui me rapproche beaucoup plus de quelque chose de violent et de terrible, de dramatique. Et le problème, c'est pas de faire quelque chose de beau ou d'angoissant, c'est simplement d'essayer de trouver quelque chose de vrai, quelque chose qu'on peut ressentir, quelque chose qui est profond, qui est ancré dans les racines humaines quoi. Et... bon

enfin…

Ricardo Porro : Quelles sont les constantes dans ce que tu as fait ?

Frédéric Temps : Dans ce que j'ai fait il y a…

Ricardo Porro : Ricardo Porro a posé la question.

Frédéric Temps : C'est toujours moi qui répond *(il rit)*. Il y a un rapport au côté noir des choses, enfin au terrible.

Ricardo Porro : Comment tu l'exprimes ?

Frédéric Temps: Du mieux que je peux (il rit). Non c'est à dire par une certaine... enfin j'utilise souvent des images qui ont trait soit à la mort soit justement à…

Ricardo Porro : Comment tu les exprimes… les images ?

Frédéric Temps : Avec beaucoup de rationalité et quand même, j'essaie de les exprimer... mais en même temps avec beaucoup de violence et un rapport aux os, enfin à... avec des images justement que tout le monde… d'os, d'articulation, de parties animales, d'autre partie qui rappellera plutôt quelque chose de mystérieux ou de mort. Enfin, cela peut être des piliers qui forment des pattes ou des têtes ou… Justement, le problème c'est de réussir à trouver des moyens rationnels d'exprimer ça, de mettre de la poésie dans ce qu'on fait…

Ricardo Porro : Qui prend la parole ? Tu as terminé ?

Frédéric Temps : Oui je pense.

Patrice Caël : Disons, je crois qu'il y a une recherche au vingtième siècle, une recherche toute intellectuelle. Disons les artistes, ceux qu'on dit artiste en général, font une démarche intellectuelle. Ils ne la dépassent pas. Ils en font un but. Ils font de leur démarche un but. Et tout ce qu'on voit dans les musées actuellement et tout évoque une démarche en général, des rapports plan – ligne, ligne – couleur, en général, ce sont les… en résumé, c'est ça qu'on retrouve dans tous les musées. Et disons, ça, ça ne m'intéresse pas, ce n'est qu'un moyen. Pourquoi ? On peut très bien la faire, mais ce n'est qu'un moyen pour moi, ce n'est pas le but. Pour moi, je voudrais introduire une idée, c'est le mot sublimer. Sublimer… toujours une démarche qui n'est qu'un moyen. Et sublimer c'est-à-dire… c'est à partir de cette…. et introduire disons une poésie et ne pas retomber à chaque fois dans une banalité.

Ricardo Porro : Quels sont les thèmes et quels sont les moyens ? Quels sont les problèmes du vingtième siècle qui s'expriment dans ton urbanisme - c'est-à-dire dire dans l'urbanisme de ton groupe - et dans ton architecture en général ?

Patrice Caël : Disons, en général, c'est une vision très pessimiste. Disons dans le groupe c'est une vision très pessimiste. On a une vision très pessimiste, disons. Mais actuellement ce que je fais, j'ai toujours, je garde toujours un espoir en chaque chose. Par exemple, j'ai toujours cru à l'homme qui s'élevait contre la machine par exemple ou qui vit avec la machine, disons, ne se laisse pas prendre par elle avant tout. Disons, c'est en ce sens là que j'essaie disons avant tout, je crois que j'ai un côté pessimiste, euh optimiste.

Ricardo Porro : Est-ce que la machine pour toi est un élément dans ton expressivité ?

Patrice Caël : Disons non je ne pense pas mais je m'oppose en tant qu'elle en tant que créateur et poète avant tout. C'est dans ce sens là. Disons je parle de la machine de manière négative mais je ne l'exprime pas.

Ricardo Porro : Tu ne l'exprimes pas ?

Patrice Caël : Non.

Ricardo Porro : Tu as terminé ? Bon qui prend la parole ?

Un étudiant : Dans le groupe on a exprimé une notion dont tu parlais qui est une notion…

(Fin de l'enregistrement)

FACE B

Un étudiant : L'image qu'on employait et de quelle façon elle réinterprétait le monde dans lequel on évoluait. Je crois qu'on est pas toujours forcé – enfin - d'avoir une vision dramatique, pessimiste. Moi je suis plutôt apollinien. J'ai plutôt tendance à me servir de quelque chose de très rationnel, de très logique et de très pur en fait comme ligne et à me servir de cette apparente simplicité pour glisser une image qui est beaucoup plus...enfin qui est peut-être moins évidente. C'est pour cela que je peux travailler avec des architectes qui ne sont pas du tout de mon point de vue, qui sont même pessimistes, enfin cent fois plus pessimistes. À un moment donné on arrive à... enfin on part des mêmes constatations au point de départ. Je disais la contradiction qu'effectivement on reconnaît un monde en crise, un monde douloureux et on tape du point sur la table dans notre projet, à coup de serpe violemment mais au moins je... enfin je crois qu'après ce coup de serpe il peut y avoir quelque chose d'oxygéné et de très optimiste.

Un autre étudiant : De toute façon il faut avoir la notion d'éternité.

Ricardo Porro : Bon qui prend la parole ? Qui prend la parole ?

Un étudiant : Je voulais reprendre sur ce que disait Patrice Caël sur la démarche qu'on place actuellement comme but de recherche. Dire que si un curieux prend avec une loupe un tableau de Renaissance, il sera surpris de voir qu'il est composé de milliers de petits tableaux contemporains. Actuellement, c'est le principe de l'idée, c'est que les études de couleurs, des études de relief, des études de techniques mêmes picturales sont intéressantes mais c'est cent fois plus intéressant de s'en servir pour exprimer une image poétique ou autre chose. L'idée c'est cela, exprimer une idée.

Ricardo Porro : Bon je vais poser une question très précise, j'aimerais que chacun parle de comment il conçoit être moderne dans son œuvre. Par exemple … Marchant. Dans l'architecture à cette vision actuelle ou non actuelle ou qu'est-ce que tu fais en architecture ?

Pascal Marchant : Dans l'architecture que je développe, je crois à chaque fois, je veux dire même si on ne le voit pas dans ce que je fais, c'est une représentation de l'homme ; une permanence de l'homme dans les bâtiments. Et j'essaie de faire que celui qui verra mon architecture en fait se voit à travers le bâtiment que je réalise. J'ai fait un opéra basé sur une espèce de dynamisme fou qui est un peu une retranscription de la vitesse actuelle. C'est une des notions de l'opéra que j'avais fait pour Amiens. Il y avait aussi une espèce de notion dans cet opéra, d'homme transpercé, un espèce de mouvement très violent qui est transpercé par des espèces de points de rayonnement. Et c'est une espèce quand même d'agonie humaine de l'époque que j'ai voulu retranscrire.

Ricardo Porro : C'est à dire que la mobilité pour toi s'exprime, se mélange avec une agonie ? Qu'est-ce que tu entends par agonie ?

Pascal Marchant : Ce n'est pas vraiment une agonie, c'est une espèce de torture. Le fait que le dynamisme amène finalement une espèce de torture, parce que la vitesse est tellement grande et devient complètement incontrôlée. Il y a un peu cette notion actuelle, justement…

Ricardo Porro : Bon, je laisse tomber une … en ce moment. Le vingtième siècle, s'il y a une constante, si il y a deux constantes jusqu'à présent presque chez tout le monde, l'une par rapport, qui affirme ou qui nie l'industrie, la deuxième c'est une dynamique de l'espace. Comment ressentez-vous ces deux aspects dans votre architecture ?

Miguel Acosta : L'industrie en tant que quoi ?

Ricardo Porro : L'industrie, c'est l'avance de la civilisation, de l'invasion des objets fabriqués en série par des usines. L'invasion de tout ça dans le quotidien comme très bien l'analyse - je ne sais pas - *Mechanization Takes Command* de Giedon n'est-ce pas ? Où le vingtième siècle, c'est une invasion de l'industrie dans la vie de chacun de nous. À l'extrême, qu'une panne d'électricité à Manhattan change absolument la démographie de … parce que c'était l'heure où il y avait un programme de télévision et comme il y avait une panne d'électricité, il y a beaucoup trop de monde qui a fait l'amour ce soir et il y a eu une poussée des naissances qu'on n'attendait pas neuf mois

après. N'est-ce pas ? C'est -à-dire qu'il y a une industrie qui est là et il y a une dynamique qui est là. Bon, comment cette industrie et cette dynamique rentrent dans votre contexte et comment vous le voyez ?

Jean-Charles Huet : Jean-Charles Huet. Justement par rapport au problème de l'industrie qui est très présent en architecture où actuellement tout est normalisé et fait en usine, tous les éléments sont faits en usine et il suffit de - comment dire - faire un assemblage. Je crois que notre architecture, justement, elle est en complète contradiction à ça et lutte contre cela et essaie que chaque bâtiment ait sa propre vie et sa propre forme. Et que chaque fois qu'on fait un bâtiment, la forme, il y ait une forme et une idée qui sont... et cela forme un tout mais ce n'est pas quelque chose de répétitif. A chaque fois, ça change. Je veux dire qu'à chaque moment, chaque fois qu'on fait un bâtiment il y a des choses qui viennent se greffer dessus et ça change. Et c'est vraiment - c'est une lutte en fait - contre cette société qui est normalisée où toute chose doit correspondre à toute chose. En fait, c'est une architecture anti-fonctionnaliste, où … jusqu'à présent l'architecture était fonctionnaliste et où chaque chose était, devait être placée là et tout, alors que on essaie, j'essaie de changer cela.

Ricardo Porro : Tu as dit fonctionnel ou anti-fonctionnaliste ?

Jean-Charles Huet : Anti-fonctionnaliste, alors que ce sont *(il est coupé)*

Ricardo Porro : Quelles sont les différences entre fonctionnel et fonctionnaliste ?

Jean-Charles Huet : Disons que je pense qu'un bâtiment doit répondre à certaines fonctions.
Ricardo Porro : On ne répond pas par les mots qu'on ne...

Jean-Charles Huet : Disons que si on fait un immeuble, il y a certains problèmes aussi bien techniques ou spatiaux à résoudre dans un appartement ou... Mais la fonction ne détruit pas l'architecture. Même ça peut être un apport pour faire quelque chose de très beau. Je veux dire que ce n'est pas parce qu'on a certaines surfaces à respecter dans un appartement que l'architecture va devenir pauvre. Alors que l'architecture fonctionnaliste a pris le fonctionnel pour faire quelque chose de simple et de très laid.

Ricardo Porro : Bon.

Jean-Charles Huet : Et en plus pour parler aussi du problème de la dynamique, je crois qu'on ne fait pas, on ne pense pas, disons je ne pense pas qu'il doit être vu sous un certain angle mais qu'il peut être vu de plusieurs endroits et qui à chaque fois change. C'est une déchirure. Il y a - je ne sais pas - des cassures et des choses comme cela. C'est…

Ricardo Porro : Et comment elles se manifestent dans ce que tu fais ? Ou est-ce qu'elles se manifestent ou elles ne se manifestent pas ?

Jean-Charles Huet : J'essaie de la faire manifester. Je ne sais pas si j'y arrive mais disons c'est dans… partir de choses très rationnelles et à certains moments d'irrationalité. C'est par exemple dans le projet aussi qu'on a fait d'urbanisme de Paris, c'est de prendre la raison et à un moment donné de la détruire. Et bon dans l'architecture c'est...

Ricardo Porro : J'aimerais revenir en arrière - C'est Ricardo Porro - si vous permettez et poser une question à Pascal Marchant. Marchant, que pour toi la dynamique, c'est un problème essentiel. Il y a la dynamique futuriste et la dynamique cubiste. Est-ce que c'est une autre dynamique la tienne ou est-ce que c'est le rattachement au cubisme ou au futurisme ? Qu'est-ce que c'est pour toi la dynamique cubiste et la dynamique futuriste et qu'est-ce que c'est ?

Pascal Marchant : Je vais parler de ma propre dynamique. Je crois que c'est une espèce de mouvement. Le siècle de la vitesse, des mouvements de plus en plus rapides, l'informatique, l'information, tout ça ce sont des notions dynamiques de notre temps. Maintenant, il faut faire une espèce de rapport entre la réaction de l'homme vis à vis de ces choses. Est-ce qu'il se laisse emporter par le mouvement ? Est-ce que le mouvement va le détruire ? Est-ce qu'il ne peut pas s'opposer? Est-ce la fin du mouvement ce sera la chute ? Et c'est toutes ces questions que j'essaie de poser dans les bâtiments que je fais.

Ricardo Porro : Bon, j'aimerais des autres points de vue, de chacun de vous sur ces questions que j'ai posées.

Miguel Acosta : Je crois qu'il y a un style qui doit se répéter par exemple chaque fois qu'on a un projet dans des endroits différents. Par exemple la cathédrale d'Amiens, tout devant la façade il y a toute une symbolique, une façon de travailler vis à vis de la façade de la cathédrale qui peut donner tout un sens différent à un projet. Là, je ne vais pas sortir avec des phallus, des vagins, ni des seins, ni des choses pareilles, des gens qui se dégagent de la façade de la cathédrale en tant que … , enfin ce qui est exprimé dans la façade. Surtout, je fais un projet pour la façade de la cathédrale d'Amiens où je place…il y a le principe de lumière. Et puis si on remonte aux sources du gothique à la base de toute la philosophie de Denys L'Aréopaghite où c'était la lumière au fond des ténèbres. Là je ne peux pas travailler avec de la lumière et avec la recherche de cette lumière au fond des ténèbres. Pourquoi il y a une place noire ? Pourquoi il y a un …? Tout le bâtiment se fait en fonction de cette notion là. Alors bon là j'utilise des éléments formels qui vivent, qui vont dans le sens de la lumière. Puis toute les places sont selon un rapport à une physionomie volumétrique de la cathédrale, un rapport aux tours. Mais si je travaille par exemple l'opéra, je ne peux pas travailler cette même notion là. Il faut que j'aille aux sources de la représentation de l'art, enfin de la représentation faite en tant que théâtre, en tant qu'opéra. Alors les sources, c'est qu'est-ce qu'on a représenté pendant toute la vie - enfin quelles sont les deux constances, les deux constantes dans l'art ? L'*Éros* et le *Thanatos*. Alors bon là, j'utilise la ligne courbe, elle plisse des escaliers et des rampes en rappelant un torse, des escaliers en rappelant le phallus, en même temps des formes de clavicule, ce point si sensuel du corps humain et tout un contexte très sensuel des … en forme de langue. Tandis que la façade par exemple ça donne tout un... c'est comme une course de cheval dont l'éclat et l'explosion rappellent un peu ce dynamisme dont on parle mais qui est toujours chargé d'une certaine violence. Enfin violence qui n'agresse pas les spectateurs, ce n'est pas violence pour agresser les spectateurs. C'est une violence qu'on va ressentir en tant que spectateur mais qui est mise dans les éléments architecturaux, dans les colonnes, dans les voûtes, *et cætera*, *et cætera*. Cette notion de dynamisme, elle peut être représentée en bâtiment, je pense en tant qu'horizontale, ou verticale. Enfin horizontale ou verticale, courbe, c'est un rappel au corps humain qu'on peut utiliser. Je crois que le plus important c'est que chaque projet ne ressemble pas à l'autre en tant que … Bon si je travaille devant *Hagia Sophia* à Istanbul, je ne peux pas faire la même chose que j'ai faite pour l'opéra d'Amiens ; ou si je travaille - je ne sais pas moi - à Cambridge en Angleterre, je ne peux pas faire la même chose que j'ai fait au Venezuela. Alors il y a toujours une constante d'utilisation de ces notions de machinisme ou de tête ou de dynamisme - oui. Il peut y avoir une constante mais ce n'est pas la répétition d'un élément formel dans chaque projet en tant qu'un style, moi j'y crois pas…

Ricardo Porro : Bon qui reprend là ? Est-ce dans vos architectures il y a une constante des significations ou est-ce que vous changez d'un projet à l'autre ? Est-ce qu'il y a un principe disons, une façon de jouer, que vous essayez d'échapper les mêmes significations ? Ou est-ce que c'est toujours la même signification ou des significations proches ?

Jean-Charles Huet : Jean-Charles Huet. Je pense que ce ne sont pas les mêmes significations. Ce sont des significations qui se recoupent dans le sens où on est une tradition... et cela influence beaucoup notre recherche et nos idées donc même quand la signification n'est pas forcément la même mais au moins elle se recoupe, et…

Un étudiant : tu veux dire pour chaque personne ou dans nos projets - enfin entre nous tous ?

Ricardo Porro : Chacun de vous, en tant que créateur.

Un étudiant : C'est à dire que soi-même si on reprend des... ?

Ricardo Porro : Oui.

Un étudiant : Bien à mon avis je suis d'accord avec ce que dit Miguel, c'est-à-dire que cela dépend beaucoup de l'endroit où on va travailler, de la culture où on se trouve, du lieu où on se trouve mais à mon avis il y aura des... enfin ce qu'il y a c'est que logiquement on reconnaît, enfin quand on connaît bien on sait à quelle personne…

Ricardo Porro : Ce n'est pas cela. Je te pose à toi la question, précise.

Un étudiant : Cela veut dire qu'il y a des sensations, il y a des constantes qui vont certainement revenir.

Ricardo Porro : Quelles sont les tiennes ?

Un étudiant : Les miennes je l'ai dit tout à l'heure je crois que c'est plutôt la grande tour et l'aspect plutôt dramatique et terrible et plutôt noir. Je travaillerai toujours en fonction de cela mais je peux l'exprimer de façon différente sur des sujets différents.

Ricardo Porro : Je pose une question à Pascal Marchant. Il y a deux bâtiments dans la même année que tu as fait. L'un est … l'autre c'est l'opéra. Quelles sont les constantes entre les deux et quelles sont les divergences ?

Pascal Marchant : Dans le collectif, il y a avait une constante historique. Il y avait un dialogue qui était fait entre la cathédrale et puis le bâtiment. Cette notion de dématérialisation. La notion de la rosace. La notion de la barque du salut. Et en fait aussi une recherche de figurer la recherche mystique de l'homme, ça, c'était le sens figuratif que l'on pouvait voir, celui que tout le monde pouvait voir. Maintenant, mon propre sens je peux le donner aussi. Là, c'est un domaine complètement onirique et trouver une espèce de transparence et trouver une espèce … qui vient devant l'espère d'œil énorme qui regarde par une serrure pour voir le monde, ça, c'est le premier bâtiment. Ensuite, l'opéra c'était une représentation de la musique, une espèce de grand orchestre qui attaque un requiem, avec toute cette notion de musique qui … et puis de commencer à devenir de plus en plus rationnel pour composer une espèce de morceau. La musique mise en page. Et il y aussi une constante onirique dans ce projet. Là, c'était une espèce de… justement de dynamisme intérieur que j'essayais de recréer, et en fait figurait tout mon dynamisme intérieur.

Ricardo Porro : Ta lutte interne.

Pascal Marchant : Oui ma lutte interne.

Ricardo Porro : Ton agonie.

Pascal Marchant : Si on veut oui.

Ricardo Porro : Ago tu sais qu'est-ce que c'est ?

Pascal Marchant : Pas précisément.

Ricardo Porro : Lutte. Bataille. Je voudrais poser une question à Kuru. Il y a eu un urbanisme qui était fait par toute ton équipe, toi et ton équipe. Quelles sont les significations de cet urbanisme ? Qu'est-ce que vous avez proposé ?

Dominique Kuru : Dominique Kuru. Je me suis aperçu qu'en fait on fait beaucoup références à des faits historiques en quelque sorte, puisque… à l'esprit historique puisque vu que nous travaillons sur Paris, je me suis aperçu qu'à Paris, dès le seizième siècle à Paris, l'esprit baroque du front de Seine à Paris grâce à... c'était Panini[785] à l'époque, grâce à Henri IV, des places à Paris, l'expansion parisienne. Et donc le fait de travailler sur la Seine directement nous permet de ... qu'il vienne toute une série de perspectives, de parcs et de percées dans Paris comme si c'était le fil directeur de Paris qui … l'espace qu'il engendre. Donc nous avons donc sur cet aspect baroque du parc, un grand parc parisien, avec le rayonnement, les… la création d'un espace rayonnant qui crée à l'infini d'autres espaces qui… Donc, à chaque fois c'est le principe…

Ricardo Porro : Oui. Bon. J'aimerais que Patrice Caël nous montre le projet d'urbanisme.

Patrice Caël : Au départ disons, c'était la destruction d'un monde avant tout rationnel, disons le monde infernal actuel beaucoup plus que ça et disons …et faire naître un monde derrière, qui est un monde pour l'instant pour moi qui est caché mais est sûrement vécu inconsciemment pour beaucoup de gens, et un monde avec le diable derrière. Et disons il y avait l'esprit d'abord, donc tout allait vers un centre et s'enfonçait disons sous terre avec … et derrière naissait un monde organique.

Ricardo Porro : Comment exprimez-vous dans votre projet ce que j'ai devant moi en ce moment et qu'il y a dans le projet d'urbanisme aucune forme qui le rappelle ?

Patrice Caël : Disons.

---

[785] Giovanni Paolo Panini (1691-1765) peintre baroque italien.

Ricardo Porro : Je vois quatre tours qui s'enfoncent vers le fond de la terre. Je vois une rationalité de l'autre côté. Je vois - je ne sais pas - des pattes de bouc, des croix diaboliques, je vois des tas de choses. Il y a un contexte qui – j'entends dire – un contexte optimiste que je ne vois pas et j'aimerais beaucoup avoir une explication convaincante…

Patrice Caël : Il y a d'abord une dualité qui est évidente entre une reprise d'urbanisme de l'ancien Paris, ensuite la naissance d'un nouveau monde mais assez diabolique. Mais disons c'est toujours pareil, pour moi ce trou noir pour aller toujours vers quelque chose d'autre. C'est toujours, c'est un cycle accompli mais il est évident qu'il manque disons cette porte qui s'ouvre sur d'autres horizons.

Ricardo Porro : Oui. Et l'organicisme du projet, je ne le vois pas. Je voudrais savoir où et comment il est placé?

Patrice Caël : il y a une dualité qui est toujours la même chose, une dualité entre le formalisme de Paris dans le système et on a fait naître un nouvel … disons on a employé une expression autre dans la démarche sur les places, comment par exemple on fonde une nouvelle place, qui est déjà un système complètement différent du système. Et qui est disons... déjà on emploie des formes courbes, des formes rocailleuses, des pattes de bouc. Et on fait référence déjà à un monde … c'est sûr, et beaucoup plus violent.

Ricardo Porro : Est-ce que quelqu'un voudrait dire quelque chose de particulier ? Quelqu'un, s'il n'y a rien de personnel à dire, si quelqu'un voudrait, pourrait faire une espèce de synthèse du problème qui se pose d'une façon simple ? Qui est la personne la plus capable de faire cela ?

Les étudiants : (rires)

Ricardo Porro : Est-ce qu'il y a quelqu'un qui...

Patrice Caël : Patrice Caël. Je crois que dans chaque projet on retrouve souvent, il y a toujours au départ un monde très enfermé, je crois dans chaque projet au départ. On passe toujours par des phases noires, et souvent je parle de n'importe quelle méthode, soit le dynamisme de Marchant ou même chez Miguel, on cherche en général, toujours disons le fond d'un tunnel je crois.

Ricardo Porro : Le ?

Patrice Caël : Le fond d'un tunnel. On se dirige toujours vers une certaine lumière je pense. Et dans chaque individu, c'est par excellence initiatique.

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Caël : Et on l'emploie par différentes formes je crois.

Ricardo Porro : Oui.

Miguel Acosta : Miguel Acosta. Je crois qu'il y a quelque chose qui nous relie c'est le fait que nous sommes comme des sortes de metteurs en scène de théâtre. C'est-à-dire que, je prends l'exemple de notre projet que l'on fait actuellement pour Barcelone, c'est exactement ça , c'est … nous on voit l'urbanisme, l'architecture comme la mise en scène pas par actes, enfin… sinon plutôt de l'âme, des éléments qui sont dans l'air, je sais dans le cas Espagne ils sont assez précis. On essaie de faire avec notre architecture tout un monde d'expression qui se relit un peu, qui - on pourrait dire - au théâtre. On pourrait dire du théâtre. Dans le cas de tous les projets d'urbanisme, dans le cas de tous les projets d'architecture, c'est la même chose. Il y a toujours un rapport à cela. Il y a toujours un rapport à mettre en scène les idées les plus profondes. Comme dit Patrice, d'aller au plus profond de notre être pour trouver une nouvelle situation, enfin une nouvelle situation vis à vis de nous et une nouvelle réponse formelle ; et qui nous relie en général.

Ricardo Porro : Tu voudrais dire qu'une des caractéristiques générales de l'équipe, de tous les groupes, c'est le projet comme représentation. C'est ça ?

Miguel Acosta : Oui.

Ricardo Porro : Bon. Patrice Caël parle de la sortie du tunnel. Est-ce que pour toi cette façon de voir, quelle

implication tu donnes à cette lumière dans l'architecture ?

Patrice Caël: Je crois que c'est une recherche avant tout personnelle. C'est une lumière intérieure je crois. Mais disons qu'on s'enfonce toujours au plus profond de son être pour en ressortir quelque chose en général de nouveau et...

Ricardo Porro : Je pose la question : Hermann Broch disait « l'extase c'est l'épanouissement total de son moi », du moi, peut-être je me trompe un tout petit peu dans les mots de la définition mais c'est plus ou moins par là la définition. Est-ce que vous trouvez que votre architecture c'est une architecture extatique ?

Les étudiants : Extatique, c'est à dire ?

Ricardo Porro : Extatique. l'extase. ..

Frédéric Temps : C'est un peu ce qu'on... le problème de Schopenhauer, de.…

Ricardo Porro : Disons, Frédéric Temps… Tu es en train de dire…

Frédéric Temps : Non ,je disais le problème dont tu parles c'est un peu le problème de Schopenhauer. C'est-à-dire qu'on ait une vérité, un absolu, enfin de se rapprocher le plus possible d'un absolu. C'est un peu cela. Enfin quand il parle de lumière c'est un peu là-dessus qu'on peut parler mais c'est une lumière qui est également, enfin qui est peut-être différente. Enfin on l'aborde du moins, enfin on peut y aller en tout cas de façon différente. Mais c'est la recherche d'un absolu, d'un espoir, enfin d'une vérité.

Patrice Caël : Je crois disons que l'architecture est une base pour travailler ce que ressentent énormément de gens. Et quand je parle de gens, c'est à dire des personnes de la rue. Nous avons un moyen de le faire et je crois que c'est une chance énorme et je crois disons les moyens de rechercher personnellement quelque chose, disons d'aller, de sortir justement de ce monde infernal et disons pour nous on a une base qui est l'architecture et la création. Et disons à partir de nos recherches, c'est le cas de le dire, et même on peut extrapoler on recherche pour les autres, à la rigueur, et qu'on peut exprimer chez les gens. Disons qu'on peut apporter aux gens. C'est en ce sens là qu'on peut être architecte.

Ricardo Porro : Qui d'autre… sur les caractéristiques générales ? Pas les caractéristiques particulières. Dans l'espace, dans la façon de concevoir... Oui ?

Un étudiant : Le rapport entre l'espace et la fonction et puis la poésie et les images qu'on met dessus.

Ricardo Porro : C'est-à-dire que fonction et espace sont en rapport et une façon de poétiser.

Un étudiant : Une façon de poétiser, de mettre en images dessus.

Ricardo Porro : Voilà.

Un étudiant : De la façon la plus facile de travailler l'architecture. Enfin, c'est la façon de travailler l'architecture…

Un étudiant : De travailler l'architecture, c'est la seule… l'image de cette poésie, la mettre de façon personnelle par rapport à l'époque…

Entretiens n°31 et 32/ 43mn16/ 43mn39/ 1981

Les trente-et-unième entretien (43mn16) et trente-deuxième entretiens (43mn39) continuent d'explorer le thème de la modernité. Patrice Goulet tente de définir la méthode de conception employée par les étudiants de Ricardo Porro notamment sur le projet d'urbanisme de la ville d'Amiens dont les maquettes ont été exposées à la Biennale de Paris et sont publiées dans le catalogue d'exposition. Ces entretiens ont donné lieu à une publication dans la revue *AIC*[786].

Yilmaz Kyumku : Je me suis rendu compte que chacun en fait a sa propre réalité, je parle des architectes dans la pratique, qui est formée par sa propre vie professionnelle. En fait, il y a autant d'architectes, il y a autant de réalités et en construction c'est encore pire, les choses sont encore plus compliquées, plus complexes. Mais chaque architecte actuellement part d'une manière générale de la réalité pour construire leur propre prison, pour pouvoir dire « voilà, je ne peux pas faire ça parce que la réalité… » ou « je ne peux pas aller plus loin parce que c'est la réalité… ». En plus, il y a un problème de formation mais d'une manière générale, la réalité est telle actuellement que la réalité est une prison que chacun construit pour lui. Il y en a autant que le nombre d'architectes. Enfin, je ne sais pas, qu'est-ce que vous en pensez mais quand on parle de la réalité, c'est ce que j'entends…

Patrice Goulet : Parce que pour vous il n'y a aucun architecte moderne qui soit intéressant, ça ,'a pas d'interêt d'aller voir…

Yilmaz Kuymku : Oh, non… sûrement…il faut voir , il faut savoir ce qui se passe autour de…

Patrice Goulet : Mais non mais Il n'y a rien parmi l'architecture moderne qui vous touche? Vous avez pas d'inquiétude à première vue… c'est ça…

Yilmaz Kyumku : D'abord qu'est-ce que vous entendez par architecture moderne?

Patrice Goulet : Les choses qui se construisent aujourd'hui… non, mais ce qui se construit aujourd'hui…

Yilmaz Kuymku : Ah, on peut faire des constations à ce niveau-là.

Patrice Goulet : Parce que, en gros, ou vous êtes tous seuls , définitivement tous seuls, ou y a peut-être, ou ça a un intérêt de savoir si il y en a d'autres… si ya d'autres choses, si y a d'autres … ou si ça n'a pas d'intérêt…

Un étudiant : D'abord faudrait les connaitre tous avant de pouvoir porter un jugement… si tant est qu'on soit capable de le faire… et ensuite ce qu'on peut constater de manière générale c'est qu'on est …enfin tous les architectes qui construisent à l'heure actuelle sont toujours prisonniers du même contexte donc … à partir de ce moment-là, ils ont quelque chose qu'ils voudraient bien exprimer ce qui n'est pas le cas de tout le monde … prisonniers qu'ils sont du contexte actuel que l'on connait…

Patrice Goulet : Tu veux dire que n'importe qui qui construit est prisonnier de ce contexte…

Un étudiant : il faut qu'on puisse les connaitre tous pour pouvoir les juger tous… il y en a peut-être certains qui aimeraient produire quelque chose, une architecture de qualité entre guillemets et qui ne peuvent pas par rapport à ce contexte.

Patrice Goulet : Mais vous, quand vous allez construire, vous allez bien être dans ce contexte, qu'est-ce qui ve se passer?

Yilmaz Kyumku : Je crois qu'on peut répondre à ça d'une manière critique. Actuellement, nous connaissons des anciens de Ricardo qui construisent., qui réalisent, qui essaient de faire l'architecture telle qu'ils l'entendent. Et ils le font.

Patrice Goulet : Qui sont-ils?

Yilmaz Kuymku : (inaudible) qui construit en Alsace…

---

786 Patrice Goulet , « L'école de Lille » , Architecture intérieure, CREE, 1981, juin-juil., no 183, pp. 38-47.

Patrice Goulet : Qui construit quoi?

Yilmaz Kuymku : Il construit des choses très différentes, aussi bien des écoles que des maisons individuelles que…même je crois qu'il avait un projet de hangar. Jusque là, il construit des choses très différentes, je crois, avec ses tripes…

Ricardo Porro : Dreysse au Maroc est aussi un alsacien dans la même…la même chose. Tu as vu ses projets?

Yilmaz Kuymku : Oui, j'ai vu ses projets…en diapositives…

Ricardo Porro : De Dreysse?

Yilmaz Kuymku : Ah non, j'ai mal compris… de Krummenaker…

Patrice Goulet : Il faut les montrer…

Ricardo Porro : C'est un autre élève qui construit à…

Yilmaz Kyumku : en Alsace. Je ne sais pas, mais ça se construit…la question que vous avez posée, je crois que vous avez eu tord de la poser en groupe…

Patrice Goulet : Non mais c'est chacun … je pose à qui me répond… parce que le problème c'est de savoir si c'est important d'être isolé , si ça a pas d'importance ou pas, si … je veux dire ce que vous dîtes des architectes, d'être isolés, renfermés dans leurs propres problèmes, vous vous êtes pareils si vous regardez pas ailleurs…

Yilmaz Kyumku : On regarde ailleurs mais si je réponds à votre question, qu'est-ce qui me plait actuellement dans l'architecture moderne? Je peux vous citer par exemple, je peux vous citer par exemple l'opéra de Berlin…

Patrice Goulet : oui de Scharoun…

Yilmaz Kuymku : Scharoun… je sais pas…

Patrice Goulet : Ce n'est pas tant les préférences qui me … c'est le fait de savoir si ça vaut le coût, si ça a un intérêt ou pas…est-ce que vraiment, ou est-ce que le monde est de toute façon…

Yilmaz Kyumku : Non, tout ce qui se passe actuellement a toujours un intérêt. Parce que je crois que les caractéristiques de notre métier, c'est un métier avec tout ce qui se passe autour de nous, comme tout ce qui s'est passé. Nous sommes en rapport avec le monde extérieur. Je ne sais pas si ça vous a donné cette impression mais nous ne sommes absolument pas dans un petit coi, c'est absolument pas le cas… Nous sommes en rapport avec l'extérieur. mais les questions que vous posez, ce sont des questions qui dépendent de chacun, quoi… chacun doit avoir une… je ne sais pas mais… des choses avec lesquelles ils ont plus ou moins d'affection…

Ricardo Porro : On peut dire que j'ai une passion pour Frank Lloyd Wright, que j'ai une passion pour Gaudi. Ce sont des passions de ma vie. Si on parle d'architecture moderne, on peut parler de Frank Lloyd Wright comme un architecte moderne, j'ai une passion pour Frank Lloyd Wright. Je ne suis pas un des élèves qu'on est en train d'interroger donc, j'ai une passion pour Wright.

Patrice Goulet : Est-ce qu'on peut pas se poser la question de… tous les gens qui ont des formes ou qui ont une architecture qui se rapporte ou qui a des ressemblances avec ce que fait Wright, tout le monde dit que c'est absolument… qu'ils copient Wright…que ça n'a absolument aucun intérêt. Pourquoi on ne dirait pas ça de leurs travaux? je veux dire quelle est la différence entre tous les gens qui ont suivi Wright avec le maximum de conscience qu'ils puissent avoir, eux ils ont les mêmes explications que vous, ils arrivent à peu près au même discours en m'interdisant d'en parler, c'est la même chose quand même…

Ricardo Porro : Oui, je dirai une chose c'est qu'en général ceux qui copient Wright, ils ne le copient pas. Ils suivent, c'est qu'ils suivent la tendance Wright… Je suis un petit élève de Wright m^me si je ne l'ai jamais connu personnellement… Ce qu'ils n'ont pas compris en général, c'est la poésie de Wright.

Patrice Goulet : C'est toi…enfin, je veux dire c'est un phénomène d'accumulation… Enfin, j'ai montré vos

projets à des gens comme ça pour voir comment ils réagissent, or ils disent tous « ah là c'est du Porro! ». Ah, bon…

Un étudiant : ça me semble aussi ridicule que de dire, ben, St Pierre de Rome, c'est du Porro…

Patrice Goulet : Non mais ce que…

Les étudiants : Rire général

Patrice Goulet : Je disais ça parce qu'on est tout de même liés à des gens comme Ricardo qui disent « c'est un type , il fait comme Wright, il fait les mêmes choses ». mais pourquoi ça serait… il n'a pas plus de raisons de dire ça d'un type qui fait des triangles et des cercles mélangés, c'est à ça qu'on reconnait que c'est un suiveur de Wright et puis c'est tout…

Ricardo Porro : Mais attention : Il fait des grands cercles et des spirales mélangés! j'ai un exemple ici, il est en face de moi, il fait des cercles et des spirales mélangés, tu dis cercle, carré, triangle et il n'est pas Wright..

Un étudiant : Il fait des trucs mélangés mais c'est quand même dans un but poétique…

Ricardo Porro : Ah, attention, c'est là la différence.

Patrice Goulet : Oui, mais c'est très important!

Ricardo Porro : J'estime qu'en général la plupart des suiveurs que je connais n'ont pas compris la poésie de Wright c'est-à-dire la liberté de Wright. Et s'il y a un problème qu'on puisse les attacher à Porro, c'est que Porro est un être malade de liberté et ils sont des êtres malades de liberté.

Un étudiant : Alors que là si Pascal utilise une forme géométrique simple comme la spirale, c'est dans un but poétique… C'est toute la différence qu'il y a entre un architecte …

Patrice Goulet : J'ai encore jamais vu d'architectes me dire qu'ils ne faisaient pas leurs formes dans un but poétique, je veux dire, c'est évident! J'en connais très peu, je veux dire, y en a une partie qui disent qu'ils font des trucs fonctionnels , des trucs comme ça mais tous les autres, ils disent qu'ils font des trucs pour être poétiques. C'est le fondement… le dernier truc que j'ai fait, il m'a rappelé qu'il cherchait à faire des trucs poétiques…

Un étudiant : s'ils s'efforcent à faire des trucs en proportions qui sont plus ou moins belles à regarder, ça d'accord…

Patrice Goulet : ça on s'en fout…

Ricardo Porro : Il faut définir « Poésie » , Patrice…

Patrice Goulet : Hein…

Ricardo Porro : Il faut définir le mot poésie. Moi je te dis…j'ai une définition de Hölderlin qui dit que « Poésie », c'est transmuter le monde en paroles[787]. Et je dirais que « Poésie » c'est transmuter en architecture le monde en espaces où l'on vit. Combien d'architectes que tu connais transmutent le monde en espaces où l'on vit? Très peu..;même s'ils se disent qu'ils ont la poésie…

Patrice Goulet : Il y en a quelques-uns..

Ricardo Porro : Très souvent, les gens qui ont la poésie…

Patrice Goulet : Y en a qui ont l'ambition de faire ça…

Ricardo Porro : Ils sont capables de dire : « J'ai un vocabulaire formel chargé de significations propre à moi qui lance une nouvelle idée en architecture. Est-ce qu'ils peuvent le dire? Aldo Rossi par exemple…

---

[787] « La question « que signifie habiter poétiquement ? » attend toujours une réponse.

Un étudiant : Rires

Patrice Goulet : Non mais je veux dire le langage que tu emploies et que tu, et que tu…sur lequel vous travaillez, est un langage très précis, C'est votre langage… et ce qui est..C'est un langage universel ou pas?

Ricardo Porro : très précis…

Patrice Goulet : ça c'est un problème… parce que les wrightiens ont aussi un langage très précis et si vous les comprenez pas, ben … bon, c'est vous qui comprenez pas…

Ricardo Porro : La différence qu'il peut y avoir entre un bateau et un arbre… est-ce qu'il y a une ressemblance? Lui il fait le bateau avec un soleil dessus…et lui il fait des arbres avec des montagnes dessus…oh, si il y a une ressemblance…

Patrice Goulet : (inaudible) c'est dans le vocabulaire, c'est-à-dire qu'effectivement on dit, ça c'est des élèves de Porro… c'est un ensemble de vocabulaire qui est …de la morphologie…

Ricardo Porro : C'est plutôt…non!

Patrice Goulet : un certain végétalisme, donc on comprend très bien que tu bte réfères à Gaudi parce que c'est évident… c'est la même chose …

Ricardo Porro : Non! Je peux me référer à la Mosquée de Ispahan. C'est le même vocabulaire ou à un temple égyptien où il y a une salle hypostyle… au temple d'Amon-Rê à Karnak…

Patrice Goulet : Tu t'es référé mais c'est une référence … théorique

Ricardo Porro : C'est la même nature…

Un étudiant : historique…

Ricardo Porro : Ah mais historique naturellement… ils sont malades d'histoire

Patrice Goulet : c'est théorique…

Un étudiant : ça, c'est la référence de la cathédrale d'Amiens…

Ricardo Porro : Mais c'est la référence de la cathédrale d'Amiens…

Un étudiant : Même la cathédrale d'Amiens… le truc c'est qu'ils savent pas forcément lire une cathédrale, c'est toujours pareil (inaudible) les signes du zodiaque…

Patrice Goulet : On pourrait imaginer que les cathédrales sont un effort vers l'abstraction pas vers une morphologie…

Ricardo Porro : Ah non!

Un étudiant : À Laon, c'est incroyable de voir… y a certains murs qui sont encore peints, colorés en vert et …

Patrice Goulet : ça n'empêche pas parce que le symbolisme…

Ricardo Porro : est-ce que vous pensez qu'une cathédrale c'est tout à fait abstrait?

Un étudiant : Ben non…je sais pas moi, si on voit une gargouille et si on voir une nef qui a été peinte avec du vert et des voûtes en bleu, pour moi c'est pas abstrait ça… Dans la forme, dans…

Un étudiant : en supposant que ce soit tout au moins ressenti de toute manière… c'est pas dit

Miguel Acosta : une mise en scène de la nature… si tu veux

Un étudiant : Il y a une petite scène idiote dans *Fantasia* de Walt Disney, il y a un moment donné l'*Ave Maria*, un petit thème de forêt qui reprend exactement la structure de la cathédrale, il a pas tiré ça de son imagination, il a effectivement une procession qui se passe dans des arbres mais ce sont des voûtes de cathédrales…on peut pas les dessiner autrement, c'est … des feuilles, des trucs comme ça…

Ricardo Porro : Il y a un point commun avec moi, sans aucun doute c'est qu'ils sont des romantiques… et il faut savoir qu'est-ce que c'est qu'un romantique suivant la définition de Novalis.

Patrice Goulet : Justement le monde est peut-être partagé en trois finalement. Il y a pas que les Romantiques. Ben pourquoi les Romantiques auraient la priorité chez Porro? On peut imaginer qu'on vient de passer une époque du Réalisme, et que le Réalisme est le fondement de ce qu'on vient de voir et que…

Un étudiant : On voit ce que ça donne…

Ricardo Porro : Je parle de ses caractéristiques communes, c'est pas des autres choses qui se passent dans le monde… je dis qu'ils sont des Romantiques…

Patrice Goulet : Oui, d'accord…

Ricardo Porro : Mais à quel point on est un romantique? C'est quand on donne un halo d'infini à ce qui est fini, c'est quand on donne une notion d'éternité à ce qui est quotidien, c'est quand on donne la dignité de l'inconnu à ce qui est connu, là on romantise… Il sont des Romantiques, c'est une caractéristique globale et si vous voulez, tous…enfin, je me trouve aussi romantique… Dons, s'il y a un point commun entre nous, c'est ça.

Patrice Goulet : Oui mais alors est-ce qu'on peut pas imaginer que ce qui est en train de recommencer c'est une époque romantique… mais est-ce que le Moyen-âge n'était pas une époque complètement romantique?

Ricardo Porro : elle était romantique, totalement… tout à fait romantique… Mais c'est un romantisme qui est dans le monde, qui est dans l'air… Ils ne l'ont pas volé. Il est dans l'air. Il ya en ce moment un néo-romantisme, il ya un mouvement romantique, des causes impossibles, qu'ils ont pris… et moi aussi! Si tu veux, quel est l'apport de mes écoles d'art, c'est l'apport de ce romantisme dans une époque d'un réalisme absolu.

Patrice Goulet : Non mais est-ce que tu crois pas qu'à un certain moment ta position, la position des romantiques aujourd'hui n'a pas pu être celle des réalistes dans une époque romantique…

Ricardo Porro : Mon vieux, si ma grand-mère serait une bicyclette, je serais un tracteur…

Les étudiants : Grand rire général.

Patrice Goulet : Moi j'ai pas compris ce que tu veux dire par là…

Ricardo Porro : Tu vois… Oui, tout peut se passer…

Patrice Goulet : Quoi tout peut se passer?

Ricardo Porro : Tout peut se passer ça veut dire qu'il y a un climat commun. Pourquoi ce climat commun? Et en ce moment je vais rentrer dans tout un contexte mondial. Qu'est-ce que c'est pour moi le romantisme actuel? Romantisme actuel c'est une espèce de mouvement qui existe actuellement au monde par des groupuscules, qu'on donne des coups de pieds, qu'on crache dessus, qu'on fait tout ce qu'on puisse faire et qui sont des luttes qui quand même commencent à avoir de la force et de l'intensité. Premier groupuscule qu'on vient d'écouter dans les élections ,c'est les pauvres écologistes qui quand même ont obtenu les trois pour cent. Les trois pour cent?

Les étudiants : Quatre…

Ricardo Porro : Je n'ai pas voté écologiste mais quand même ils sont là et ils ne sont pas bêtes ils ne sont pas désagréables, ils sont sympathiques sans aucun doute. Ils n'ont aucun plan de gouvernement, ils ne peuvent pas gouverner mais quand même ils ont une attitude romantique. Ils donnent un halo d'infini à ce qui est fini! Ils donnent une notion d'éternité à ce qui est quotidien, à ce qui passe, à ce qui est fluide. Bon, ils sont romantiques.

Enfin je ne suis pas en train de faire l'Éloge de (inaudible), croyez-moi, ni de la Bande à Badère, ni de rien de ça, ni de Cuba, croyez-moi, Cuba un pays presqu'un pays déchet qui en ce moment, je ne sais pas parce que je… je suis originaire de Cuba mais… qui devient un pays impérialiste! Ce sont des absurdités actuelles où il y a tout un contexte romantique!

Un étudiant : Nina Hagen…

Ricardo Porro : Nina Hagen…

Les étudiants : Rire général

Ricardo Porro : Il y a tout un contexte romantique qui s'impose au monde, c'est-à-dire des gens des groupes de plus en plus cohérents ou incohérents, comme tu veux, mais qui luttent pour des choses qui sont carrément pour des choses irréelles absolument… Tandis qu'eux ils ne sont pas pour des choses irréelles… ils croient que le quotidien peut être…on peut lui donner une dignité assez particulière, assez spéciale, une dignité poétique au quotidien, c'est-à-dire qu'ils n'essaient pas ni de kidnapper le Président de la République italienne, ni (inaudible) des entreprises de l'Allemagne, ni de kidnapper des avions israéliens. Pas du tout…loin de là… simplement, ils ont envie de donner à la réalité quotidienne de chaque habitant de la Terre une…un grain de poésie. C'est ça qui les caractérise. C'est ça le romantisme. Et c'est…j'avoue que modestement c'est de ça dont je me sens proche d'eux, où je fais mon ascension (inaudible)

Patrice Goulet : (il souffle)

Ricardo Porro et les étudiants : Rires

Patrice Goulet : Bon.

Ricardo Porro : Mais tu ne crois pas qu'il ya quelque chose du genre là dessus?

Patrice Goulet : Moi je fais l'avocat du Diable pour l'instant…

Les étudiants : Rires

Un étudiant : T'es pas tout seul…

Les étudiants : Rires

Ricardo Porro : Mais justement…Mais en étant même avocat du Diable, je te dirais que si tu vois toujours une certaine forme organique… non. Je crois qu'il y a des contextes chez eux où il y a un certain contexte plus apollinien, et je cite par exemple ton cas, et il y a des contextes plus dionysiens, le tien par exemple. Et les deux peuvent subsister parce qu'aucun d'entre eux n'est opposé et comment on dit? et en lutte avec la notion de poésie. On peut être apollinien ou dionysiaque selon qu'on veut? Même dans un même projet, son projet est très apollinien et son projet d'architecture est très dionysiaque. De Marchant qui est là…

Patrice Goulet : Mais est-ce que tu crois vraiment qu'on peut, parce que bon, on va écrire l'article comme ça, tu crois vraiment qu'on peut expliquer le projet et le projet d'Amiens en disant, voilà, c'était l'image du chaos dans, etc…et que …pour l'expliquer.

Un étudiant : Pourquoi pas, puisque c'est comme ça qu'on l'a fait…

Un autre : C'est-à-dire qu'au départ on est parti d'une idée un peu d'apocalypse et on a traité le fonctionnement mais tout en ayant cette idée de …mais quand tout le fonctionnement été résolu, là, ont vraiment travaillé à fond l'idée mais ça n'a jamais été..c'est quelque chose de lié..

Patrice Goulet : On sent tout même un déplacement… Je comprends très bien que Michel-Ange soit en train de dire « je fais faire une image de l'homme » etc, enfin on est à la Renaissance, c'est compréhensible, y a tout de m^me une distance beaucoup plus grande entre vous disant « je suis en train de faire l'Apocalypse » aujourd'hui…

Un étudiant : Quelle différence?

Patrice Goulet : Ah ben y a une drôle de différence, c'est que l'Apocalypse à l'époque, elle était complètement… c'était le livre… tout le monde était plongé dedans… On était pas dans une période inverse, c'était la lecture de tout le monde…

Ricardo Porro : Et Joyce?

Patrice Goulet : Ah là, c'est différent… mais vous parlez pas de Joyce, vous parlez de l'Apocalypse, c'est pas pareil…

Yilmaz Kuymku : Si, on parlait des mythes…

Ricardo Porro : On parlait des mythes…

Patrice Goulet : Oui, mais Joyce, c'est peut-être un mythe moderne, plus moderne…

Ricardo Porro : Ah, non ! Joyce, il prend le mythe par exemple dans le *Finnigan's wake*[788] …

Patrice Goulet : Non, mais il lui donne une…il l'a transcrit…

Ricardo Porro : Ils le font aussi…

Patrice Goulet : Enfin…

Ricardo Porro : Ils le font, ils transcrivent…

Patrice Goulet : Mais non… parce qu'il l'a pas dans son explication, Joyce a pas expliqué…

Ricardo Porro : Ah si, si, si, si, si…

Patrice Goulet : D'une façon…

Ricardo Porro : Ah si, si, si, si, si, il a expliqué… il a énormément de livres, des clés sur la chose de Joyce et en plus de ça, si, si, si, il y avait Joyce qui avait très bien expliqué pomment il avait fait pas par pas l'Iliade dans la réalité quotidienne irlandaise. De Bloom et de Janus et de Molly Bloom. Tu vois et comment tout ce contexte de l'iliade, de l'Odyssée pardon, passait à l'autre contexte. Il y a une équivalence dans chacun des chapitres d'*Ulysse* de Joyce. Une équivalence…

Patrice Goulet : (pas convaincu) Oui, d'accord …

Ricardo Porro : Comme il ya une équivalence entre les mythes les plus anciens dans l'architecture de Frank Lloyd Wright. Le mythe de l'axe du monde, le mythe des entrailles de la Terre, le mythe de la nature, tout ça c'est dans l'architecture de Wright. Non?

Patrice Goulet : Oui, bien sûr….

Ricardo Porro : Et il l'a fait avec une clarté absolue…

Patrice Goulet : Il l'a fait, il l'a pas écrit…

Ricardo Porro : Ah mais est-ce que…il y a une interdiction …

Patrice Goulet : Il a jamais défendu le moindre de ses projets sur ce plan là….

Ricardo Porro : Est-ce qu'il y a une interdiction…

---

[788] Il s'agit du film « Passages from James Joyce's Finnegans Wake » de Mary Ellen Bute, 1965.

Patrice Goulet : Personne n'a essayé de vouloir défendre

Un étudiant : S'il avait voulu le défendre et qu'il l'ait jamais dit, je comprendrais que vous puissiez dire cela mais du fait qu'il a jamais défendu, c'est bien la preuve que c'est une démarche …

Patrice Goulet : Il en parlait toujours mais, il a toujours défendu ses projets par un certain…par des données très précises… c'est-à-dire sur l'espace, sur un travail sur l'espace…

Un étudiant : Non mais d'accord… mais jamais dans la fonction poétique…

Patrice Goulet : Il a toujours dit que la fonction poétique était essentielle… la preuve…

Ricardo Porro : Mais il a pas parlé de…

Patrice Goulet : Mais le cercle et le carré lui ça lui suffisait… que c'était une base suffisante..

Yilmaz Kuymku : il est allé beaucoup plus loin dans la composition…

Patrice Goulet : Ah oui, il est allé dans …mais ça, moi…

Un étudiant : Il y a un retour avec la culture américaine, disons la culture avec la nature…

Patrice Goulet : C'était dans le faire…

Un étudiant : C'était la nature et …

Patrice Goulet : Non mais c'est dans le faire… ce que je veux dire, c'est qu'il a toujours dit qu'il y avait un certain degré de langage et un langage qui se lisait dans les faits…mais pas s'expliquer, qui n'avait pas besoin d'expliquer, que c'était …enfin je veux dire, quand il fait …c'est parce que y a l'ellipse,il y a le mont, la montagne et tout ça, il le fait puis qui comprend?… Comprend celui qui arrive à comprendre…

Ricardo Porro : Est-ce qu'on ne peut pas expliquer?

Patrice Goulet : On peut l'expliquer…

Ricardo Porro : Et est-ce qu'il faut avoir la pudeur?

Patrice Goulet : Non mais je veux dire… dans Wright, c'est très clair, on peut prendre la technique, y a la simple…tu peux prendre la manière dont une ferme est construite dans une maison et déjà là t'as une explication philosophique…de ce qu'il est en train de faire… donc et quand il…la manière dont il liaisonne les parpaings a une valeur symbolique.

Ricardo Porro : Oui, c'est sûr, c'est sûr…

Patrice Goulet : On le sait bien… mais il a jamais voulu le dire…

Ricardo Porro : Parce qu'il avait la pudeur, il se couvrait…

Patrice Goulet : Mais non parce qu'il toujours dit qu'à un certain niveau de langage, ça ne se dit plus… ça se dit par le faire que tu fais…

Ricardo Porro : Je ne crois pas…je crois que ça se dit…

Patrice Goulet : Est-ce qu'on a besoin d'une explication, c'est ça que…

Ricardo Porro : Je crois que justement le moment au monde arrive où il faut carrément expliquer qu'est-ce que ça veut dire Poésie et qu'est-ce que ça veut dire Poésie en architecture… parce que le monde actuellement a perdu absolument la notion de ce que ça veut dire Poésie en architecture.

Un étudiant : Oui.

Ricardo Porro : Et il faut qu'un petit groupe de jeunes de vingt-deux ans, vingt-trois ans, vingt-quatre ans, vingt-sept-ans, vingt-sept-ans?

Les étudiants : Rire général.

Ricardo Porro : t'es vieux! Vingt-huit ans, qu'ils soient capables de dire au monde qu'est-ce que ça veut dire la Poésie! en architecture! quand les gens ne savent plus ce que ça veut dire…

Patrice Goulet : D'accord… alors je voudrais qu'on me précise ça.

Ricardo Porro : Mais oui!

Patrice Goulet : je voudrais qu'ils me précisent pourquoi c'est très essentiel d'expliquer ce que finalement… ce que vous m'avez envoyé, comme c'est à peu près toujours la même chose, on voit pas le rapport qu'il y a avec les projets…c'est ça que je veux dire…quelle est l'importance de dire ces choses-là?

Yilmaz Kuymku : Parce que dans l'histoire assez récente, il ya eu des mouvements qui ont tué cette poésie… et d'une manière très explicite, en écrivant des livres, des bouquins…

Patrice Goulet : Mais est-ce qu'on peut pas imaginer que une des choses les pires c'est qu'ils l'aient dit justement…c'est d'avoir été des … de faire du slogan, de faire des polémiques…

Yilmaz Kuymku : Non, on ne fait pas de slogan, on ne fait pas de polémiques…ne confondons pas les rôles… on vous explique, on explique comment on a traité un sujet. Comment est-ce qu'on s'est…on a travaillé quoi… pour faire ça… C'est l'objet qui est essentiel dans tout ce travail mais si ce que nous disons, c'est …pour notre part…la chose qui ne va pas en architecture, c'est le fait que…c'est l'aspect des choses. Cet aspect d'approche a été massacré, a été tué , a été abandonné au profit d'autres choses. Et ça a été fait très explicitement, c'est ça quoi, même ça n'a pas été très poussé au niveau philosophique.

Miguel Acosta : Non, c'est-à-dire que… Ils ont rien qui est fait, bon ils ont fait de l'architecture , aprés on a écrit des petites lignes pour défendre le fait qu' ils ont fait une théorie, n'importe quoi…

Patrice Goulet : Non mais ce que je veux entendre dire, c'est-à-dire c'est par vous ce que Ricardo dit un peu, c'est que c'est très important de défendre cette dimension.

Un étudiant : Cette dimension poétique?

Patrice Goulet : Pas la dimension poétique, la base sur laquelle ça s'appuie, c'est…on peut pas dire que c'est la dimension poétique de s'appuyer sur la rosace et l'apocalypse… C'est pas ça la dimension poétique, c'est autre chose tout de même…

Un étudiant : Non, c'est l'histoire…

Ricardo Porro : Une des choses que je t'avais dites est qu'ils étaient tous pour l'histoire…

Patrice Goulet : Non, mais attends c'est eux qui faut…

Un étudiant : Comment faire un projet, si on ne préfère pas une certaine histoire… le projet d'urbanisme qu'on a fait à Amiens, on ne peut le faire qu'à Amiens.

Un étudiant : Ailleurs, on aurait pas traité l'Apocalypse, c'est pas…

Patrice Goulet : Non, mais c'est ça que je veux que vous expliquiez… C'est pourquoi, comment ça s'enchaine?

Un étudiant : Ce qu'on entend par architecture poétique, c'est en fait… c'est le fait qu'on veuille traduire l'expression sinon d'une histoire tout au moins d'un drame collectif.

Un étudiant : Comment ça s'enchaine, j'ai pas très bien compris… le mécanisme?

Patrice Goulet : Pas un mécanisme mais comment… et que à Amiens s'applique une certaine histoire….

Un étudiant : C'est une façon de lutter contre l'immobilité des gens aussi, une espèce de… c'est de replacer l'individu dans un contexte historique avec son passé qu'il puisse reconnaitre et qu'il ait les armes de lire l'élément de sa propre origine et du drame de sa vie et de ses ancêtres tout ce qu'on veut…c'est là la …si les gens d'Amiens vivent avec cette cathédrale qui est vraiment le…qui est un phénomène… c'est leur cathédrale et bien c'est leur vie quotidienne dans leurs déplacements, leur vie…de retrouver tout cet esprit, que les gens d'Amiens ont construit cette cathédrale, ont vécu à côté d'elle, ça a été…

Ricardo Porro : Je crois que la question de Patrice va dans un autre sens… Je crois que Patrice veut savoir pourquoi vous avez besoin de l'histoire, je ne dis pas à Amiens mais à l'histoire dans un autre sens et quel est le rapport de cette histoire avec vous. Est-ce que c'est ça ou non?

Patrice Goulet : oui, c'est plutôt ça…

Un étudiant : C'est devoir laisser des traces du drame…

Miguel Acosta : Le moment historique… Comment les artistes, les architectes ont répondu au monde l'âme collective à ce moment-là…

Un étudiant : L'architecture de qualité, ça a toujours été ça…

Miguel Acosta : Bon, et ce n'est pas reprendre Venise « comme Michel-Ange a fait », mais c'est réinterpréter. C'est une réinterprétation, c'est un point d'appui, c'est même une continuation si vous voulez…

Un étudiant : Comment ils ont traduit ce qui est une obsession continuelle de l'homme, en fait, hein…

Patrice Goulet : On peut expliquer certainement qu'on a …une culture historique et une culture architecturale qu'ils lisent, qu'ils regardent le passé, repèrent certaines façons clés de faire de l'architecture et que ça valait le coup d'étudier cette façon de faire, c'est ça, je veux dire…si on regarde Michel-Ange, c'est pour voir comment il a fonctionné…

Un étudiant : C'est comment Michel-Ange par rapport au monde dans lequel il vivait, comment il s'est comporté… Je veux dire qu'en fonction de ça…

Patrice Goulet : Et c'est comment il a ressorti son architecture de ce monde là…

Un étudiant : Oui.

Un étudiant : C'est pourquoi Miche-Ange était comme ça à l'époque et comment il a fait à cette époque là et maintenant nous, on va pas faire du Michel-Ange mais …

Patrice Goulet : non, mais c'est bien ça…

Un étudiant : C'est savoir qu'il y a un acquis…

Patrice Goulet : Mais apprendre la manière dont Michel-Ange, enfin étudier la manière dont Michel-Ange a tiré de cette époque ou des époques ce qu'il a construit, c'est ça qui est important…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Pour pouvoir agir de la même façon…

Ricardo Porro : Tu disais quelque chose?

Un étudiant : Oui, je disais, c'est savoir qu'il y a un acquis historique, une espèce de chose universelle qui se forme au fil des ans pour retranscrire dans le bâtiment et puis y ajouter quelque chose de notre époque. Je veux

dire, c'est un peu ça. La façon dont on fait de l'architecture à un moment, c'est ça. Moi dans mon bâtiment, quand je l'ai fait, c'était un peu ça aussi. C'est savoir qu'on a quelque chose à transmettre, on doit transmettre quelque chose, c'est-à-dire tout un acquis culturel et puis historique. Des choses qui se sont passées, on doit les transmettre et puis transmettre aussi quelque chose d'autres époques. C'est-à-dire en fait résumer la vie de l'homme, si tu veux, à un certain moment, le bâtiment devient universel, il est en même temps l'homme qui l'a fait et en m^me temps la société. C'est-à-dire, enfin moi, le bâtiment que j'ai fait, je l'ai fait comme ça.

Un étudiant : C'est la société qui a fait l'homme…

Ricardo Porro : L'histoire qui a fait l'homme…

Un étudiant : Oui, c'est ça…

Un étudiant : L'histoire qui a fait l'homme qui a fait le bâtiment…

Ricardo Porro : Plus que la société parce que la société a une implication d'un moment donné…

Un étudiant : L'avocat du diable

Ricardo Porro : À part ça, je peux te dire que chacun des projets a des thèmes éternels traités d'une façon très personnelle, chacun des projets qu'ils font mais avec une méthode qui est commune et je crois que si on peut parler d'une « école de Lille », c'est la communauté d'une méthode. Je me trompe?

Patrice Goulet : Je pense que là il faudrait que finalement que presqu'on explique un projet.

Un étudiant : Oui.

Ricardo Porro : Allez, foncez…

Patrice Goulet : Expliquez-moi comment vous avez fait…

Ricardo Porro : Allez, chacun dit son nom et chacun explique soin projet…

Patrice Goulet : Oui, comment il est arrivé à ça…

Ricardo Porro : D'abord par groupe puis on peut expliquer le projet individuel. Mais commencez le projet d'urbanisme du commencement, de A à Z hein… Bon, je vous laisse…

Un étudiant : Oui.

Un étudiant : Bon, on va parler du projet d'urbanisme, enfin celui qui traite de…y a peut-être une photo non pour?

Patrice Goulet : Je les ai bien dans la tête…

Un étudiant : Bon, celui qui traite de l'Apocalypse donc du Jugement dernier. Il s'était dégagé de tout ce qu'on a fait…enfin par l'évidence qu'il fallait faire quelque chose autour de la cathédrale, ne serait-ce que c'était à cause de ça que le sujet avait été choisi, que tout devait désigner dans ce projet, tout devait être axé sur la cathédrale mais axé en grandes lignes, en directions, en…. la maquette du projet, on l'a concrétisée par des cure-dents, par des tas d'éléments qui pointent, par des (inaudible) mais tout devait être orienté sur la cathédrale, la cathédrale étant en fait un aboutissement…ça, c'est ce qui sortait de chaque esquisse qu'on avait réalisée chacun séparément…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que vous aviez chacun un…

Un étudiant : On avait chacun des esquisses…

Un étudiant : Des idées très rapides de ce qu'on voulait dire…

Patrice Goulet : Mais alors quelles idées, dites-les moi comme ça… qu'est-ce qu'il y avait?

Un étudiant : Il y avait entre autres la … dans la fin du livre de *Mort à Venise* de Thomas Mann, cette notion d'indiquer par le mouvement où va ce garçon là, qui indique à *Aschenbach* la direction… c'était donc de réinterpréter dans tous les éléments d'architecture des bâtiments, qu' à chaque fois ce soient des directions qui renvoient finalement par différents moyens, soit par un axe direct suivant une des esquisses, soit par un chemin processionnel, je dirais…même un chemin initiatique, de choses qui se méritaient mais qui renvoyaient à chaque fois par des signes jusqu'à la cathédrale…

Un étudiant : En fait, ce qui est là doit se concentrer et la mettre en valeur… on n'est pas forcément au niveau de l'Apocalypse, ça pourrait être simplement au niveau moins profond, la cathédrale… la flèche de la cathédrale, les cloches, enfin des signaux purement visuels…

Un étudiant : C'est d'ailleurs la même démarche qu'il y a dans une cathédrale …

Un étudiant : On voit la flèche, si on s'approche un peu, on voit d'autres choses, si on va jusqu'à la porte on voit le jugement, si on s'approche encore en bas y a les signes du zodiaque..enfin on…chacun a les armes pour le lire, tout le monde le lit pas de la même façon ou n'a pas peut-être pas la science pour la lire…au niveau des esquisses c'était ça… après on est tombés d'accord sur l'esquisse…

Patrice Goulet : Vous aviez des esquisses très proches? ou très différentes?

Un étudiant : Non, très différentes, enfin qui allaient dans …

Un étudiant : Différentes dans le fonctionnement…surtout urbain…

Un étudiant : C'est-à-dire que dans les esquisses qu'on fait, bon, on indique un peu où on va faire passer les voitures, où est-ce qu'on met (inaudible) comment on compose nos habitations, si on met nos équipements publics là ou ailleurs… enfin des grosses idées comme ça quoi… et dans l'esprit, c'est ça qu'on voulait, dans le traitement c'est tout à fait différent…

Un étudiant : Oui, dans l'esprit, on avait vraiment l'impression de retracer ce jugement même si on ne savait pas dès le départ que ça pouvait démarrer depuis le début du quartier qu'on avait à traiter en fait, on voyait plus ou moins devant la cathédrale, autour de la cathédrale, ça, ça variait…mais ça variait …les grandes différences c'était des différences de fonctionnement. Savoir si on mettait les unités de voisinage en parallèle comme on l'a adopté finalement en solution finale ou au contraire si on l'obtenait de façon rayonnante, ça, c'était bon…

Un étudiant : si on répartissait les équipements, si on faisait une place…

Un étudiant : Si on plaçait les canaux tels qu'ils étaient, dans ce cas là les bâtiments venaient se greffer en fonction d'une géographie qu'on s'est imposée dès le départ ou au contraire est-ce qu'on les remaniait tout à fait, ça c'est des points…chaque esquisse avait en fait une réponse à ce…

Un étudiant : Bon et à partir de là, on a l'addition, on a choisi un des principes qui était là et on a retravaillé dessus, c'est-à-dire plutôt donner une espèce d'indépendance au quartier avec une direction qui est parallèle en fait à l'axe de la cathédrale et en même temps comment regrouper tout ça et ramener vers cette cathédrale où il y va y avoir le point fort… avec la transition avec le parc qui existe déjà et qu'on remaniait sur le côté et c'est de là qu'on a continué de travailler, surtout parce que ça permettait notamment de résoudre, bon ça donnait une explication mais déjà une idée de … qui pouvait être traitée dans le quartier et donner quelque chose d'intéressant et en m^me temps ça résolvait aussi les problèmes de circulation, c'est-à-dire qu'on pouvait facilement faire des parkings entre les unités de voisinage et ça perturbait pas le fonctionnement, on avait assez bien maitrisé ça et ensuite on retravaille là-dessus donc les idées, les petits crayons, motte de terre et puis…

Un étudiant : oui, enfin des petits détails, enfin la Walkyrie, ça a beaucoup aidé…

Les étudiants : Rires

Un étudiant : Dans les moments un peu difficiles, ça déclenchait …indispensable…

Un étudiant : Ce qui est sûr c'est que , ce qu'on disait, c'est que ça ne relie pas forcément l'espace architectural … y a des tas d'événements qu'on réintroduit dans un projet comme ça, ya un événement de musique, on lit, ça va de Thomas Mann, bon y a Hermann Broche, ya plein de choses, y a des … Wagner…

Patrice Goulet : Tout ça, c'est des livres que vous lisez , c'est des livres que vous lisiez à ce moment-là…

Un étudiant : Oui, c'est ça …

Un étudiant : Et qui ont influencé et parfois ça revenait…Dans le cas de la Walkyrie…

Ricardo Porro : Qu'est-ce que vous lisiez à ce moment?

Un étudiant : Moi je terminais Thomas Mann…

Un étudiant : Je lisais…j'avais commencé Hermann Broch à ce moment-là ou pas?

Un étudiant : Oui, oui…

Un étudiant : J'avais lu *Mort à Venise* aussi… on avait lu *Mort à Venise*… C'est évident que dans ce genre de projet, quand on lit quelque chose, on le replace dans …

Un étudiant : On avait été voir le film aussi ensemble…il était passé à Paris à

Un étudiant : J'avais lu quelque romans de Hesse aussi…

Un étudiant : Bon, puis ya également après le…

Un étudiant : Y a aussi le voyage à Venise qui est important…

Un étudiant : Oui, pour lui, parce que lui…

(Fin de l'enregistrement)

FACE B

Un étudiant : Venise, Gaudi, ce sont des éléments…

Un étudiant : Et puis comme là on se retrouvait, bon, nous trois on avait déjà travaillé ensemble. Y a Jean-Charles qui avait jamais travaillé avec nous…Bon et on a essayé de faire quelque chose.

Un étudiant : Bon alors pour le projet …

Patrice Goulet : Qu'est-ce que ça veut dire comme travail? Quoi? sans arrêt des esquisses, sans arrêt des maquettes, sans arrête…quelle forme?

Un étudiant : ça veut dire qu'on y passe tout notre temps, qu'on y rêve la nuit, que …

Un étudiant : Qu'on mange plus, on dort plus…

Un étudiant : On travaille pratiquement jour et nuit…mais on travaille ensemble, on vit tous les quatre ensemble…tous les soirs, vraiment, c'est une vie en commun…

Patrice Goulet : Et ça se traduit tout de suite par des dessins?

Un étudiant : Non, non, en maquette…le travail se fait essentiellement en maquette, on fait des allers et retours constants entre le plan et la maquette. On doit travailler sur une grande maquette… généralement au début on commence très petit mais on essaie de passer le plus rapidement possible à l'échelle finale.

Un étudiant : Pour qu'on puisse voir les espaces et ce qu'on fait…

Un étudiant : Et à un moment donné ça ne va plus, on n'avance pas et y en a un qui arrive et qui remanie tout un espace tout en mouvement, la terre permet généralement ce genre d'intervention…

Un étudiant : Oui parce qu'on est pas à plein rendement à quatre non plus quoi…

Un étudiant : Et là on travaillait en terre au début parce que ça permettait de changer beaucoup plus facilement c'est-à-dire ça ne va pas, et bien on change, on essaie autre chose…

Un étudiant : Bon alors on a retravaillé les espaces justement, comment restructurer les unités de voisinage avec les unités de vie, comment leur donner une intensité, bon ça ça a encore été, c'était pas fou au début mais ça marchait quoi… bon, y avait le système d'axe, les idées des canaux qui sont venues tout de suite, avec les portes aussi qui sont venues assez rapidement, c'est-à-dire qu'on avait une partie, le parc qui devait s'ouvrir sur la nature déjà existante, sur les hortillonnages qui se trouvent dans cette direction-là aussi et puis les équipements publics qu'on a concentré assez vite sur … plus proches de centre, le centre ville déjà existant . Sur la périphérie autrement du quartier, la limite qu'on nous avait donné, il y avait un boulevard périphérique qui ceinturait un peu le quartier et qui limite aussi la ville en même temps donc en fait on voulu renforcer ça aussi donc avec les canaux un peu en forme de muraille…Bon alors là pour les unités de voisinage, on a commencé à penser aux portes, de faire un peu quelque chose d'un peu dramatique à l'entrée. En même temps on a du refermer la ville sur ce côté-là pour protéger un peu la cathédrale et …le problème ça a été surtout…bon ensuite, on a quand même dit, bon on va mettre les équipements du quartier, les salles de sport, les écoles, les commerces, bon comment ça marche… où est-ce qu'on les met… bon, c'est venu en bas, au bout des unités de voisinage quoi. Et en haut, c'est en rapport avec la ville. Bon les musées, tout ça…

Patrice Goulet : Oui, je vois bien tout ça…

Un étudiant : Et en haut par exemple la partie haute qui relie à la ville, on savait qu'il fallait des bâtiments publics qui fassent le lien… Bon, ça se précise, ça vient pas comme ça d'un seul coup en fait, c'est difficile à expliquer comment ça se passe… On travaille, on travaille, bon par exemple l'axe devant la cathédrale et commencer à structurer les bâtiments publics autour de ça, bon, c'est pas venu…

Un étudiant : En plus, le choix des bâtiments étaient remaniés plusieurs fois…

Un étudiant : Mais on avait quand même toujours une idée, un projet assez violent qui aboutisse à la cathédrale qui la mette en valeur , quelque chose quand même d'assez chaotique mais quelque chose qui pousse et qui bouge vers la cathédrale… on a commencé à penser à l'Apocalypse justement et à travailler un peu à ça. C'est à ce moment là par exemple, on avait beaucoup de problèmes pour résoudre surtout le lien entre nos unités de voisinage et le parc. Bon le parc, il a été très long à traiter. Il a pris sa forme très tard quoi, à la rendre agréable et à lui donner une signification. Et tout cet espace qui devait relier en fait la direction parallèle et ramener le croisement, ça peut donner quelque chose de très intéressant mais c'est très difficile à résoudre. Et c'est d'ailleurs ce qu'il ya de moins bien fait dans notre projet. Et là on a commencé à travailler l'Apocalypse alors …c'est là qu'on a dit, bon, les écoles, il faut les mettre près du parc, bon, parce que c'est plus agréable si les enfants sortent et tout et il faut qu'ils soient en relation avec le centre de voisinage et bon, les équipements sportifs les placer au bout… à les traiter comme les cavaliers de l'Apocalypse qui venaient pousser… bon, parce que c'est un élément dynamique, que c'était bien si c'était près de l'esplanade, ça gênait pas trop si c'était plus à la périphérie de la ville et bon, ça prenait en même temps sa signification. Ensuite, par exemple…

Un étudiant : Dans la partie haute, sur ce qui surplombe la cathédrale en fait, on avait comme toile de fond le musée qui poussait l'hôtel de ville qui représentait la face nord…

Un étudiant : on a eu tout de suite la faculté ….la place sainte qui était bien précise devant la cathédrale et qui faisait comme une place un peu plus privée et devant on avait une transition entre notre unité de voisinage et le centre de la ville où on mettait la faculté, pour nous c'était le point fort, la faculté qui existe mais on prend des places en plus qu'on refait à ce niveau-là devant la cathédrale …

Un étudiant : On a commencé à structurer à partir de là…

Un étudiant : Oui, la connaissance et le spirituel…

Un étudiant : La cathédrale, l'université, ensuite on est passé tout naturellement à la bibliothèque, le musée,

comme tous les éléments qui permettent d'accéder à la connaissance, en fait. Le dernier, la dernière porte à franchir étant l'Université.

Un étudiant : Avec comme une succession d'étapes et on commence à composer ça, par exemple le théâtre il était pas tout de suite là, quoi… à les rétablir jusqu'au jugement dernier justement, en dernier dire bon, on travaille l'Apocalypse, ça mène au jugement dernier face à la cathédrale, ça paraissait plus évident comme on a la cathédrale, c'était Dieu quoi… Et donc on recommence à composer avec ça et en plus les fonctions ça commençait à bien marcher. Bon, la place centrale où il ya le théâtre et la bibliothèque, on va la traiter beaucoup plus comme un espèce de jugement, une espèce d'arène où il y aurait tous des vieillards autour, bon…

Un étudiant : Je crois qu'il y a aussi quelque chose de très important à préciser, à ce niveau-là c'est que c'est la fonction qui détermine tout, vraiment toutes choses, c'est qu'on ne place pas parce qu'on doit faire l'Apocalypse, mais on place les bâtiments parce qu'ils doivent être là, quoi, les fonctions et par dessus on leur donne en fait…

Un étudiant : Une image …

Un étudiant : Une image qui correspond à un cadre général…

Un étudiant : Et quand ça marche pas, on …

Un étudiant : De toute façon, le théâtre sera placé là parce que…

Un étudiant : Sans la fonction, c'est pas possible…

Un étudiant : Bon, j'imagine le cas où de toute façon on préfère faire marche arrière et déplacer un bâtiment si sa fonction ne marche pas plutôt que de lui faire faire partie d'un schéma d'Apocalypse, ça veut rien dire quoi… Donc le thé^patre est là, moi je le retravaille en ce moment en troisième trimestre comme projet, il sera différent mais en aucune façon il est placé là pour faire partie d'un décor en fait…

Patrice Goulet : Bien sûr…

Un étudiant : À la limite, on peut se demander si les gens, enfin si on arrive pas directement à lire que ça fait référence à tel passage de l'Apocalypse, je ne sais pas… mais enfin, ce qui prime d'abord, c'est son fonctionnement par rapport au centre qui est rattaché, par rapport à la cathédrale, par rapport aux unités de voisinage.

Patrice Goulet : C'est-à-dire que ça donne une évidence plus grande, c'est ça que ça veut dire? Le fait que ça colle à une image, le fait que fonctionnellement ça a une image, est-ce que c'est qui est l'aboutissement…

Un étudiant : Ben de toute façon, la fonction, c'est la base de tout, on ne peut pas faire sans… l'image, c'est le but, c'est le …

Un étudiant : Par exemple, dans votre projet, si les écoles sont placées quelque part, c'est d'un point de vue fonctionnel, pour que ceux qui fréquentent les écoles puissent profiter du parc…mais d'une autre manière ça participe aussi à …

Un étudiant : C'est une question que je voulais parler c'est quand on parlait des architectes qui présentent de la poésie aujourd'hui est-ce qu'on appelle pas poésie justement ce qui est gratuit d'une part et à une juste part agréable dans le fonctionnement en fait…qui est un peu gratuit… est-ce que ça donne pas à la limite faire de la poésie à ce niveau-là?

Patrice Goulet : Peut-être…

Un étudiant : Alors, non, oui, bon j'étais pas forcé de faire ça mais je l'ai tourné un petit peu plus parce que c'est joli…

Patrice Goulet : Oui, c'est plutôt de la fantaisie…

Un étudiant : Oui, on doit certainement ramené la poésie de temps en temps à ça, je pense… alors qu'à présent

bon…

Patrice Goulet : Oui… mais l'introduction de l'Apocalypse, elle vient quand alors…

Un étudiant : On avait déjà un peu l'idée dès le départ… je veux dire qu'on ne pouvait pas la traiter tant que le fonctionnement n'allait pas… on pouvait pas dire tout de suite, là ça va être ça, les quatre cavaliers de l'Apocalypse et tout…

Patrice Goulet : Non mais je veux dire, est-ce que l'Apocalypse revient toujours parce que c'est un livre fondamental et que ça correspond à…

Un étudiant : Bon, c'est sûr que l'Apocalypse c'est un livre fondamental mais il y a des passages ici … je vais faire des projets sans l'Apocalypse, c'est pas…là c'est venu…

Un étudiant : Le fait qu'on colle… enfin dans l'atelier qu'il y ait douze projets différents montre qu'on peut toujours, enfin on peut donner des tas d'interprétations… et que bon pour nous, l'Apocalypse, c'est apparu à ce moment-là face à la cathédrale, le livre qui s'imposait, pour arriver… Si c'est pas le cas, je ne sais pas… pour, s'ils ont vu d'autres choses…

Patrice Goulet : ça veut dire que la cathédrale, vous avez été la voir beaucoup? comment ça se passe finalement?

Un étudiant : La cathédrale, on est allé la voir…

Patrice Goulet : Vous la connaissez bien…

Un étudiant : On la connait bien …donc, on en a profité pour faire le tour des cathédrales…

Patrice Goulet : Vous connaissez les autres cathédrales? lesquelles vous avez été voir alors?

Un étudiant : Strasbourg, Paris évidemment…

Patrice Goulet : ça veut dire que vous avez regardé et vu des trucs dessus… qu'est-ce que ça veut dire?

Un étudiant : Ben qu'on a essayé de voir les signes traduits dans ces cathédrales justement, comme un livre ouvert …et en quoi ces cathédrales étaient à nos mesures, à notre mesure…

Un étudiant : Quand on est allé à la cathédrale d'Amiens, bon, ben on regarde les gargouilles, on regarde qu'est-ce qu'elles représentent, on regarde…

Un étudiant : Un étude de la façade, pourquoi finalement on est accueilli par des crachats, des êtres hurlants, que signifient ces signes du zodiaque à la base des trois portes, que signifient ces tympans, ce Dieu bon qui accueille alors que d'un côté y a des monstres qui nous arrosent, pourquoi il faut vraiment se déshabiller avant d'entrer dans une cathédrale, pourquoi l'intérieur est si pur alors que l'extérieur est si… est tout en flammes, est tout en … des choses comme ça . Bon on a reprécisé, on a redemandé comment il fallait lire, comment tenir le lire pour comprendre… C'est quelque chose de très beau en regardant au premier abord mais si en plus on a arrive à décoder un peu, ce qui est maintenant parait pour un code mais ce qui, à l'époque, parce qu'on transmettait la lecture de la poésie, était quelque chose de très visible, de trés…

Patrice Goulet : En même temps, avec un projet comme ça, vous découvrez, enfin vous apprenez à lire…C'est toi qui…vous travailliez beaucoup avec lui à ce moment-là sur ce genre de choses ou pas ?

Un étudiant : Ah oui quand même, les cours d'architecture de Ricardo …

Ricardo Porro : Je faisais des cours d'architecture…

Patrice Goulet : Oui mais c'est des choses que vous avez fait séparément, c'est pas parce que….

Ricardo Porro : Je fais l'histoire de l'architecture…

Patrice Goulet : Non, non, j'ai compris… non mais vous avez pas repris spécialement les cathédrales gothiques à ce moment-là? …

Ricardo Porro : Si on avait travaillé les cathédrales gothiques…

Un étudiant : On avait lu certains livres d'ailleurs sur l'époque, sur les cathédrales… aussi bien sur le temps des cathédrales que la pensée scolastique… vraiment d'époque et pouvoir …

Un étudiant : Après on a eu des conférences aussi… sur …

Un étudiant : Le directeur de l'école a fait des conférences aussi…

Un étudiant : Oui, sur l'Art Roman…

Un étudiant : oui, l'ordre monastique… donc ça s'appliquait… pour notre atelier, c'était très important parce que ça rentrait dans le cadre d'une étude sur les cathédrales, pour les autres ateliers collectifs et tout, ça n'avait rien à voir avec …

Patrice Goulet : Est-ce qu'il n'en reste pas… enfin, c'est qu'un détail, continuez d'expliquer… J'avais envie de dire tout de même, s'il y a une chose spécifique qui est en rapport encore une fois à une créativité particulière, très simple, etc, qu'est-ce que ça veut dire tout d'un coup de répercuter sur une ville entière une focalisation… La cathédrale, c'est quand même une focalisation, c'est un… un truc très mystérieux dans une chose très riche qui est fait de, de… autant la cathédrale est effectivement l'expression d'un inconscient collectif ou de plus que ça, enfin d'une pensée, et puis le reste de la ville, c'est une création simple…

Un étudiant : Quand les cathédrales ont été construites, elles ont été construites dans une ville et…

Patrice Goulet : Dans une ville très…

Un étudiant : les villes étaient un peu l'écrin d'un noyau qu'était la cathédrale…

Patrice Goulet : Bon alors…

Un étudiant : Le but du jeu, si on veut, si on peut appeler ça un jeu, était de reconstruire l'écrin tel qu'il était au départ…

Patrice Goulet : Sauf que l'écrin était fait de l'action et de la créativité de chacun aussi… si faible soit-elle… Or, du moment où vous projetez le joyau sur toute la ville, ben, y a plus personne…y a plus que vous… Non, mais je veux dire la cathédrale elle sort d'un chaos, elle sort d'un ensemble de ville avec des tas de petites maisons, des tas de petits trucs, de ça et de la réflexion des gens et à partir de ça sort la cathédrale… on peut imaginer que c'est comme ça que ça sort…

Les étudiants : Rires

Ricardo Porro : Je crois que le problème qu'ils se sont posés, c'est de créer une dialectique entre un urbanisme qui focalisait la cathédrale comme point central et la cathédrale… comment établir une conversation entre ce qu'ils font et la cathédrale .. La cathédrale ne se sent pas étrangère comme c'est le cas actuellement.

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Comme c'est le cas à Reims, comme c'est le cas presque partout…

Patrice Goulet : Est-ce que c'est pas problématique de transformer autour de ce monument?

Ricardo Porro : Ah quelle merveille si on pouvait transformer …

Un étudiant : Si on pouvait toujours vivre dans un écrin, ce serait agréable…

Ricardo Porro : Bon, je ne dis plus rien parce que…

Patrice Goulet : Non, mais je pense que…c'est tout le problème parce que moi je veux dire si c'était un désir, on serait dans une autre école de pensée…

Un étudiant : C'est là qu'est tout le problème, c'est de créer une dialectique entre la ville et la cathédrale alors à partir du moment où cette dialectique a pu être établie, il existe automatiquement une homogénéité de la ville et des monuments qui en sont contenus. À partir de ce moment-là, on a une unité qui est hermétique et qui est complète…

Patrice Goulet : Rires… Dis donc…

Un étudiant : Y a des choses plus petites de toute façon dans nos projets, qui sont beaucoup plus simples et qui mettent en valeur d'autres monuments publics, qui est aussi beaucoup plus…

Ricardo Porro : En plus de ça…je dirais quelque chose de plus, c'est que l'Apocalypse…

Un étudiant : C'est quelque chose du vingtième siècle pour moi.… enfin, c'est une menace! quand j'ai parlé de l 'Apocalypse c'est pas pour ….

Ricardo Porro : Nous vivons dans une époque apocalyptique par excellence! c'est-à-dire que l'Apocalypse n'est pas si loin que ça… Nous vivons dans les cinq minutes avant le (inaudible) déluge?

Un étudiant : ça peut exploser d'un moment à l'autre, bon…

Patrice Goulet : ça, c'est une impression de toutes les fins de millénaire… ya je sais pas combien d'Apocalypse…

Ricardo Porro : Mais mon vieux quand tu as une centrale nucléaire à côté et ça peut avoir des fuites…

Patrice Goulet : Ecoute, ils avaient exactement….la peste qui arrivait, c'était aussi catastrophique et aussi dangereux qu'une centrale nucléaire…

Ricardo Porro : Oui. Et c'est là où nous sommes…

Un étudiant : On a estimé qu'en l'an 2000 ou en l'an 1000, on voit l'Apocalypse un petit peu différentes mais elle est là aussi… alors pourquoi pas continuer à la traiter?

Ricardo Porro : ça c'est un problème qui actuellement….je n'ai jamais vu un moment historique plus apocalyptique que après la dernière guerre mondiale qui était une apocalypse quand même… jusqu'à aujourd'hui.

Patrice Goulet : On est dans une époque d'ouverture, d' exploration, après tout …

Ricardo Porro : Je ne crois pas… Je crois qu'il y a …

Patrice Goulet : Je veux dire, tu peux pas mésestimer l'invasion de l'espace qu'on est en train de commencer à faire…

Ricardo Porro : Je ne dis pas ça…

Patrice Goulet : Quelle importance ça a? qu'est-ce que tu….

Un étudiant : D'accord, les russes ont envoyé l'année dernière quatre satellites sur l'orbite. Sur ces 86, il y en fait 81 qui étaient pour mesure de guerre.

Patrice Goulet : Oui, bon d'accord… mais la plupart des explorations ont été faites avec des buts lucratifs ou … ça n'a jamais empêché…pour trouver du fric ou …c'est tout… Quatre-vingt pour cent des bateaux sont partis pour aller prendre des esclaves et y en a un qui est parti pour aller découvrir et puis c'est ça qui a tout changé…

Yilmaz Kuymku : L'année dernière, il y a eu 164 je crois aux Ètats-Unis… enfin je l'ai lu dans le journal d'attaques par les fusées…

Patrice Goulet : Non mais je ne nie pas le côté Apocalypse, (inaudible), chacun a son apocalypse personnelle.

Yilmaz Kuymku : Ils ne savaient pas déjà l'existence même de la bombe atomique…

Patrice Goulet : Moi j'ai des parents, j'en ai déjà entendu, qui ont cru que c'était la fin du monde en 1914!

Ricardo Porro : C'est vrai…

Patrice Goulet : Et ça a été terrible, enfin…

Ricardo Porro : Mais Patrice, il faut dire qu'en 1914, c'est-à-dire que la Belle époque est terminée en 1914.

Patrice Goulet : Non mais je ne dis pas (inaudible) Ces trucs de la navette spatiale, ça vous laisse froid, c'est tout à fait annexe par rapport à ça?

Un étudiant : Mais non, pas du tout…

Ricardo Porro : C'est qu'il ya tellement de thèmes, on vit dans une époque tellement riche …. il y a tellement de possibilités expressives…

Patrice Goulet : Mais on peut le voir aussi… aussi comme une énorme naissance…

Un étudiant : C'est aussi quand même l'admiration qu'on porte aux gens qui ont construit les cathédrales, l'admiration qu'on découvre devant les cathédrales, pour moi c'est le m^me genre d'exploit que les types qui partent, qui sont capables de faire revenir un vol spatial à la minute prés…

Ricardo Porro : Bon je voudrais insister sur l'Apocalypse. Il y a énormément de choses dans une époque. Qu'on accepte, qui sont là et qu'on peut exprimer… Qu'on exprime parfois, qu'on exprime pas parfois… Par exemple, je constate que depuis la dernière guerre mondiale, ont pas arrêté le moment de la crise, la crise de la Corée, la crise de Suez, la crise de la Hongrie, la crise …comment s'appelle…de l'Algérie, la crise des Caraïbes, la crise d'Israel, la crise de l'Iran. Au fond, tout le temps, je me rappelle ça fait quelques mois…

Patrice Goulet : Ricardo, tu penses vraiment…mes parents, ils ont vécu trois guerres, tu crois que c'était pas plus la crise que maintenant, tu crois qu'ils ont l'impression de vivre la crise?

Ricardo Porro : Justement, depuis la guerre de 1914…

Patrice Goulet : ça fait longtemps qu'il n'y pas eu de guerre en Europe…

Un étudiant : Oui mais ça ne tient qu'à un fil…

Patrice Goulet : C'est une menace…

Ricardo Porro : Justement, c'est ce que je te disais, c'est la menace qui est là depuis mai 1940 jusqu'à aujourd'hui, qui est comme une épée de Damoclès que nous avons tous sur la tête. Nous avons bavardé de ça… pas mal de fois mais là que nous sommes tous en train de vivre constamment . Même la chose la plus idiote qu'il faut atomiser la France et qu'il faut atomiser les États-Unis parce que si on atomise pas, on peut pas survivre, il n'y a pas de possibilité d'énergie et le moindre accident, à côté de Lille, je ne sais pas comment s'appelle la centrale, et tu vas voir ce qui se passe à Lille. Il n'y a plus d'école de Lille, fini…

Patrice Goulet : C'est la catastrophe…Bon, ok… c'est l'apocalypse…

Un étudiant : Mais c'est sûr que c'est pas la seule chose qu'on puisse dire au vingtième siècle…

Yilmaz Kuymku : C'est la chose qu'actuellement plus que jamais est importante… C'est quelque chose qu'on sent, c'est …il suffit de regarder ce qui se passe…

Un étudiant : On a jamais eu autant de moyens de destruction qu'à l'heure actuelle…

Patrice Goulet : On a jamais été si loin de …on a jamais été si proche de découvrir l'Amérique…

Ricardo Porro : Je crois qu'il y a une chose, c'est cette espèce de dualité …

Un étudiant : Pourquoi on cherche à gagner les étoiles?

Patrice Goulet : C'est pas gagner les étoiles, c'est quand m^me un moment extraordinaire d'aller dans un autre monde, tout de même… C'est pas important? C'est tout de m^me fondamental…parce que imaginez que demain ça va être ça la suite…

Un étudiant : Oui pour quitter un monde qui risque de crouler du jour au lendemain…

Patrice Goulet : Mais oui mais ça c'est la donnée du monde depuis l'éternité…

Un étudiant : Non, mais jamais ont eu autant de moyens de destruction de la Terre…

Patrice Goulet : Mais enfin…les Mongoles pour les civilisations…y a des civilisations entières qui ont disparu bien avant nous, il ya qu'à aller se balader en Iran…

Un étudiant : La planète elle-même peut disparaître…

Patrice Goulet : Mais pour eux, c'était la planète! Pour eux la Bactriane c'était la …Y avait rien autour donc si ils mouraient, y avait plus d'hommes… c'était fini, y avait plus de planète…

Un étudiant : Pour nous, on se rend compte que la planète ne pouvait pas disparaître, bon mais avec les moyens de connaissances actuels que l'on a, on sait très bien que la puissance de destruction … la planète scientifiquement …on le sait, on sait que la terre est ronde, on sait que…

Patrice Goulet : Mais eux c'était une certitude scientifique aussi égale à la nôtre… nous on est pas plus sûrs que eux de la destruction générale du monde…

Un étudiant : Ben si…

Patrice Goulet : Ah ça, écoute, mais alors… t'as qu'à lire tous les textes de, je sais pas enfin, les textes des grands savants de la Bactriane etc, pour eux quand les Mongoles arrivent et que tout peut se terminer et puis c'est fini… il y a plus de civilisation, c'est fini, y a plus que la …la fin de la Terre, je veux dire un bombardement atomique c'est un retour à la barbarie, c'est pas forcément…ça n'a rien à voir…

Un étudiant : Le plus important c'est pas de savoir si on peut vraiment détruire, c'est avoir la sensation qu'on peut détruire… c'est ça qui est important…

Patrice Goulet : Mais je veux dire…

Ricardo Porro : Il y a une chose que j'ai pensé qu'il faut dire, il y a énormément de thèmes expressifs …

Patrice Goulet : Oui…Non mais c'est…

Ricardo Porro : Dans un moment de l'histoire, il peut y avoir une quantité de thèmes expressifs …

Un étudiant : il y a des choses qui peuvent traduire ça, l'Apocalypse dont on parle c'est pas obligatoirement non plus une destruction matérielle c'est aussi une espèce d'inconscient collectif d'une qualité qui existait auparavant qui tend à disparaître maintenant. Ou pas mal de choses, ya pas mal de trucs qui traduisent ça, ne serait-ce que les choses qui ont traduit la peur de certaines sociétés qu'elles soient égyptiennes ou romaines…et qui se retrouvent dans la montée de la violence ou je sais pas la perte de l'instinct maternel c'est quelque chose qui est actuel et qui existait dans la société égyptienne qui était aussi dans la société romaine. Y a pas mal d'indices tels que ceux-là… l'Apocalypse c'est pas seulement une destruction matérielle.

Ricardo Porro : Je crois qu'il y a à chaque époque, je crois que c'est le cas à notre époque, une quantité de thèmes expressifs, de thèmes qui sont dans l'air…énorme…est-ce qu'on les exprime tous, exprime quelques-uns?

combien on en prend? c'est une question Je constate simplement qu'un seul artiste ne peut pas tout dire et que chaque artiste choisit ses thèmes… Peut-être…

Patrice Goulet : L'optimisme, de grands artistes optimistes qui ont pu faire ça…

Un étudiant : La Renaissance…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : La Renaissance oui…

Un étudiant : On peut pas dire qu'on vit dans une période optimiste…

Ricardo Porro : Non…

Un étudiant : C'est tout le contraire…

Un étudiant : On est dans une période pessimiste…

Yilmaz Kyumku : C'est parce qu'il y a des raisons…

Un étudiant : Mais il y a des choses optimistes aussi…

Ricardo Porro : Mais y a énormément de choses à dire dans le monde…

Un étudiant : La Grèce, elle était optimiste aussi à un moment…

Ricardo Porro : y a énormément de choses à dire dans le monde…

Patrice Goulet : On pourrait tout de même estimer que le monde occidental est en train de vivre une époque extraordinaire…non? qui est féconde…

Ricardo Porro : Si tu vois la conférence de, comment il s'appelle, à Beaubourg, quand il dit que c'est la mort de la philosophie…j'ai diné avec lui l'autre soir et il me disait « tu te rends compte Ricardo, ça fait un an qu'on ne publie pas de philosophie en France »… J'ai dit : « C'est pas possible, c'est vrai…c'est la mort de la philosophie », c'est pas seulement la mort de la philosophie, c'est que très souvent c'est la mort de la poésie… Des poètes qui disent, les *Dichter* allemands…

Patrice Goulet : Tu ne crois pas que quand ils ont inventé la perspective, tous les gens… y'a pas eu à un moment donne, enfin je dis ça comme ça, où ils ont pensé que c'était la fin de la… la Renaissance…

Ricardo Porro : ça a monté…et comment…Quand ils ont inventé la perspective, quand Brunelleschi a fait la première perspective…scientifique…ils ont tous commencé… Mantegna, bon Donatello qui employait la perspective, tous, Masaccio, qu'est-ce qu'ils … avec cette perspective?

Patrice Goulet : Est-ce qu'ils étaient pas à l'avance des techniques de construction par exemple, est-ce qu'ils étaient pas tous dingues de ce genre de choses? Est-ce que c'est pas le même problème de construire avec des méthodes aussi désuètes que celles avec lesquelles ils construisaient?

Ricardo Porro : Des méthodes aussi désuètes?

Patrice Goulet : Michel-Ange, tout ces gens ont toujours été fanas de, Bru… Gaudi, Wright ont été toujours fanas de l'innovation technique… dans la construction… ont tous été des grands inventeurs techniques… Wright en premier… ils ont toujours eu cette espèce de pressentiment, de…. être si coupé de l'innovation, est-ce que c'est pas grave tout de même…

Ricardo Porro : Je ne crois pas…

Patrice Goulet : Vous, vous êtes coupés de l'innovation…

Ricardo Porro : Ah, je ne crois pas…je crois que …

Les étudiants : non, non, non, non…

Ricardo Porro : Je crois que innovation et technique, c'est autre chose… c'est d'inventer une technique pour résoudre des problèmes d'espace… ils sont tous très difficiles à résoudre…et c'est le problème de Wright, c'est le problème des grands inventeurs, artistes, dans la technique…

Patrice Goulet : Wright, son oeuvre a toujours été…

Ricardo Porro : Oui, mais attention une minute, quand Frank Lloyd Wright fait les parapluies pour la Johnson Wax, il ne peut pas le faire…il les couvre du double des charges de sable dessus et il trouve que ça peut se faire. Quand il trouve que ça peut se faire, il met tous les petits parapluies les uns à côté des autres pour tenir un morceau de verre grand comme ça…

Patrice Goulet : Oui mais tout de façon, c'était fait…

Ricardo Porro : C'est simplement un problème d'espace qu'il faut résoudre…

Patrice Goulet : Non mais bien sûr…

Ricardo Porro : Et je crois que le problème de l'architecture ce n'est pas comment tu trouves une structure qui est un problème d'ingénieur et actuellement tout peut se résoudre…

Patrice Goulet : Non mais ce n'est pas le problème, je veux dire que…

Ricardo Porro : Mais comment on peut résoudre un problème d'espace…

Patrice Goulet : c'est pas ça que je veux dire, c'est que leurs problèmes de l'espace demandait des techniques très inventives de leur part…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Et qui était vraiment la pointe de la technique…

Ricardo Porro : Qui était la pointe ou pas la pointe, ça n'a aucune importance…

Patrice Goulet : C'était…. il y avait une cohésion très forte entre l'invention de l'espace et l'invention de la technique… il n'y avait pas une séparation…

Ricardo Porro : Non…Chez eux non plus…

Patrice Goulet : Si… Beaucoup en tous cas…Gaudi a une façon évidente de…

Ricardo Porro : Je dis chez eux…

Patrice Goulet : Enfin, le premier truc de Wright c'est de…. le premier truc qu'il a fait dans les maisons, on s'en aperçoit, on le raconte jamais, c'est d'avoir couper la ferme… c'est une invention…

Ricardo Porro : Hein?

Patrice Goulet : D'avoir coupé la ferme des toitures pour reporter sur l'extérieur… C'est à peu près le premier geste qu'il fait d'architecture… donc un geste technique en premier parce que ça n'a jamais été fait…

Ricardo Porro : Je ne crois pas que ça soit ce qui fait l'architecture de Wright, je crois que …

Patrice Goulet : Je ne dis pas que c'est ça qu'il fait, je dis que c'est …en même temps. Donc on peut se demander s'il ya pas une relation de … s'il y a pas une relation et que si…

Ricardo Porro : C'est possible…mais c'est pas le geste, ce geste-là…

Patrice Goulet : Non, je ne dis pas que c'est un geste …il le montre pas, à ce moment-là, il le cache… c'est pas un problème… il l'esquive, il le montre d'une façon très … bon enfin, bref, c'est un détail…

Ricardo Porro : Je vais te dire une chose, je ne crois pas que le rôle de l'architecte soit d'inventer…

Patrice Goulet : Non, mais…

Ricardo Porro : Moi je te dis que c'est de sortir des espaces, de sortir…

Patrick Goulet : Non mais c'est évident mais j'ai jamais dit ça… j'ai dit simplement qu'il y avait une étroite similitude très curieuse entre les grands architectes, entre les espaces des grands architectes et une certaine innovation technique. Je ne dis pas qu'ils ont recherché cette… mais certains rapports, parce que pour résoudre les espaces, il a fallu qu'ils inventent des techniques…

Un étudiant : Mais c'est toujours vrai…

Un étudiant : Mais il faut tenir compte de la technique pour résoudre…

Un étudiant : Non mais c'est sûr de toute façon…

Patrice Goulet : C'est pas sûr, c'est pas sûr… je le disais plus pour Ricardo qui dit après tout je vais construire avec des murs banchés et des murs de briques… c'est tout de même important…

Ricardo Porro : Moi ça m'est égal… j'emploie la technique…

Patrice Goulet : ça m'inquiéterait, si Michel-Ange et Wright …

Ricardo Porro : Ah non…je te dirais il y a des architectes plus préoccupés par la technique par exemple Brunelleschi mais si tu prends des autres architectes non…

Patrice Goulet : Mais Wright était très préoccupé par la technique…Gaudi était passionné de technique…

Ricardo Porro : Gaudi était passionné de technique…Je dis oui!

Patrice Goulet : Michel-Ange pas mal aussi…

Ricardo Porro : Michel-Ange moins…

Un étudiant : Moins quand-même…

Patrice Goulet : Il a besoin d'inventer des tas de trucs…tout de même…

Ricardo Porro : Oh pas tellement Michel-Ange, si tu veux, qui invente des trucs, des techniques et qui est un technicien, c'est Brunelleschi. C'est Brunelleschi! Dans la coupole…

Patrice Goulet : Dans la coupole, oui…

Ricardo Porro : Dans la coupole parce que tout de suite il abandonne ce qu'il vient de trouver dans la coupole et il fait des choses qui peuvent être faites par un gosse de dix ans au point de vue technique… pas dans le contexte technique pur comme il a fait dans la coupole de la cathédrale de Florence, tu vois…

Patrice Goulet : Oui… Bon, ce qui est un peu étonnant, c'est tout de même la distorsion qu'il ya eu, ils sont à leur époque …m^me Wright, je veux dire, à la pointe du progrès technique…je veux dire, il n'y a pas de distance entre la conception de l'espace et la conception de la technique, ils sont aussi à la pointe, ils inventent aussi la technique, il y a des architectes qui sont complètement en dehors de la pointe technique. Il n'y a plus aucun rapport entre une navette spatiale et la construction architecturale par exemple…….chose qui a été toujours le credo des fonctionnalistes que je défends pas, simplement c'est un argument qu'on oppose toujours par rapport

à ça…

Un étudiant : Il y a aussi le fonctionnement actuel, enfin…que maintenant y a des ingénieurs, y a des architectes pour trouver les artisans…ça marche plus non plus tout à fait de la même façon…

Yilmaz Kuymku : Mais je crois, pour revenir là dessus, je crois que y a pas mal de choses que je connais, soit pour l'organisation, soit en soi, au niveau des éléments de constructions, des choses sans précédent, c'est-à-dire que ce sont des choses innovées. Dans ce cadre là, je voudrais citer quand même des projets…

Un étudiant : Il y en a oui…

Yilmaz Kyumku : Je ne pense pas que l'on puisse constater une telle dualité, un telle séparation dans l'école de Lille mais effectivement, du coté dont on parle, c'est l'ingénieur qui vient, on pense tout de suite à l'ingénieur … (inaudible)

Un étudiant : (inaudible)constructivement un bâtiment que j'avais inventé à la manière de l'école de Lille, pour parler prosaïquement, et en fait je me suis rendu compte que j'inventais plein de choses pour vraiment…et ça a été apprécié…

Patrice Goulet : Quel genre de choses?

Un étudiant : En fait, comment faire une fenêtre, une fenêtre qui a une forme bizarre… d'une façon très simple… mais j'y suis arrivé… comment faire une cheminée, comment la faire tenir?

Yilamaz Kyumku : Je ne sais pas, j'ai un système de parabole qui m'appartient, et c'est dans précédent…J

Patrice Goulet : Oui…

Yilmaz Kuymku : Je n'ai pas revu ailleurs quelqu'un qui fait une parabole comme je le fais… aussi bien quand vous sortez de l'habituel, vous inventez forcément des choses…

Patrice Goulet : Bon arrêtons-là et puis repartons sur les projets… sur les premiers, on en a peut-être assez dit, vous avez d'autres choses à ajouter sur la fin?

Ricardo Porro : Oui parce qu'il y en a d'autres…il y a des projets qui manquent hein…

Patrice Goulet : Partez du deuxième projet et puis on va … oui, le deuxième puis on verra après…

Ricardo Porro : Mais il faut dire de qui…

Patrice Goulet : Non, je les connais, enfin…

Un étudiant : Bon, ce sont les projets de Miguel, de Bruno qui est parti, de Patrick qui est pas là et de moi… Nous on a …enfin, au point de vue méthode de travail, c'est un peu la même que celle que Frédéric et Bertrand ont expliqué tout à l'heure… c'est-à-dire qu'on est partis d'esquisses, ensuite on est passés à la maquette en terre et on arrête avec les plans et tout… et c'est en travaillant qu'on y est arrivé. On a retravaillé d'ailleurs, bon, la maquette que vous avez vu au Salon de Mai n'est pas la même que celle qu'on a présentée au rendu qui était en terre. Quand on est passé de la terre au balsa, il y a toute une…les deux unités de voisinage qui sont derrière le parc et en face de la cathédrale ont été entièrement retravaillées, même tout le centre…la liaison entre Amiens et la cathédrale est entièrement retravaillée… tout a complètement changé. Donc on a encore retravaillé. C'est-à-dire que quand on va travailler les équipements, si on pouvait encore retravailler, on devrait retravailler encore la maquette. À chaque fois qu'on travaille quelque chose de plus précis, on retravaille l'ensemble. Comme thème, on a pas pris nous l'Apocalypse, nous, on est partis sur une dialectique manichéenne entre le bien et le mal, c'est-à-dire qu'on avait le Dieu caché dans la nature dans la cathédrale, on l'a mis en dualité avec notre … et on a fait le mal d'une façon mystérieuse dans la nature, c'est-à-dire que le mal était représenté par les équipements collectifs. Il y avait la faculté face à la cathédrale, elle privilégiait aussi le vis à vis de la cathédrale. Il y a la bibliothèque et le musée…c'est ça hein? et le lycée au fond. Et le bâti (inaudible) qui traitait une vision de la nature… des montagnes…

Miguel Acosta : Il faut dire aussi que la façon dont nous sommes entrés dans le projet, c'est pas …nous avons fait un grand jardin au centre… qui laisse un passage sur la cathédrale… reprenant si vous voulez un peu le sens d'un tableau du Greco qui s'appelle *La cathédral de Toledo* . Dans cette image, la cathédrale monte au ciel [789], puis il y a une double « courbature » dans un sentiment de montagnes qui est pénétrée par un fil d'eau et un peu de la notion de la recherche au fond des ténèbres à l'intérieur du bâtiment, des montagnes, et puis bon y a les axes qui se greffent à ces deux sens, à ces trois, quatre sens dans les unités de vie…

Un étudiant : Il y deux axes dans les deux …

Un étudiant : Il y a trois unités de vie…

Un étudiant : Oui, il y a deux axes qui regroupent tout… C'est-à-dire que les équipements sont à la suite les uns des autres, on a essayé de regrouper les habitations de façon à ce que quand ils sortent de chez eux, ce soit des espaces hiérarchisés et que ce soit un espace divisé en petits sous-espaces, de façon à ce que tout le monde puisse se rencontrer. Qu'on ait pas un espace complètement perdu à côté d'un autre. Tous les espaces sont en contact les uns avec les autres.

Miguel Acosta : Si vous voulez, bon, une différence assez remarquable du projet, c'est que ils ont travaillés en suivant une direction avec le mouvement du …des canaux… on a carrément pris un rayonnement à la cathédrale et dans ce sens on a développé un système de places avec des formes de …Puis en centre-ville, ont travaillé d'une façon plus violente plus rythmique en rapport à la cathédrale….

Patrice Goulet : Mais chaque morceau, vous les étudiez après, comment ça se passe. Entre le plan d'urbanisme d'une façon général et puis une partie des équipements que vous étudiez, vous allez jusqu'où?

Ricardo Porro : On a monté le cours complet…

Un étudiant : Le cours complet… C'est-à-dire qu'au premier trimestre, on a travaillé sur le projet d'urbanisme en donnant des formes aux immeubles qui puissent aller avec le projet d'urbanisme. Mais enfin c'était des formes… avec les montagnes par exemple, on a eu le problème vis à vis de ce qu'on avait donné sur le projet d'urbanisme parce que c'étaient des immeubles qui étaient beaucoup trop épais du point de vue de l'éclairement… Du point de vue des montagnes, c'étaient des formes qui coïncidaient mal avec des formes d'immeubles, ça pouvait marcher assez difficilement alors au deuxième travail, projet individuel d'immeuble, on a retravaillé ces immeubles qui ont changé…comme les immeubles ont changé, on … ça a répercuté sur tout le projet et ont a du retravailler tout le projet à cause de ça. À chaque fois qu'on travaille un élément, on doit retravailler l'ensemble… C'est-à-dire, c'est une…ça ne s'arrête jamais quoi… C'est comme quand on travaille un immeuble, on travaille bien les appartements et tout ça, bon, c'est pas pour changer d'immeuble, quand on travaille l'appartement, on cherche en fonction des meubles l'appartement… bon, ça répercute sur l'immeuble, qui répercute sur l'ensemble qui répercute sur…

Patrice Goulet : Donc le projet d'Amiens, ça dure un an…

Un étudiant : Il faut … oui, ça dure un an…

Patrice Goulet : Et ça se termine avec la maquette générale de l'ensemble…des fragments…

Un étudiant : Pour le dernier travail, on ramène tout. On ramène …on retravaille le centre ville, on retravaille tout. On se limite au centre parce qu'on a pas le temps matériel de tout traiter. ..

Un étudiant : Dans le cadre d'un groupe de quatre personnes, en fait, à la fin de l'année, on égalise tout le premier trimestre retravaillé en fonction des quatre bâtiments collectifs qu'on aura étudié… ça peut être bibliothèque, théâtre, musée, enfin on choisit suivant les années… et chaque année, on peut choisir dans un éventail de bâtiments…

Un étudiant : ça va jusqu'au troisième cycle qui fait une faculté et …ça va donc du centre de soins pour les deuxième année jusqu'à la faculté pour les dernières années.

---

[789] Il s'agit en réalité du tableau *Vue de Tolède* (1596-1600).

Entretiens n°33/ 43mn40/ 1984

Le trente-troisième entretien (43,40 mn) concerne le travail mené par les étudiants sur la ville de Venise. Patrice Goulet revient sur les aspects du contenu dans l'urbanisme de Venise depuis la théorie issue du schéma panovskien. Contenu immédiat, persuasion, tradition sont évoqués… ainsi que « le génie du lieu »[790] ou « la topologie rusée » d'Henri Gaudin. Enfin, Goulet tente de remettre en cause le concept d'urbanisme de communication.

Patrice Goulet : Tu vois c'est tout de même un travail résumé par le temps et à la place tout le temps est résumé à un cours, avec un très très court temps avec très peu de personnes… C'est tout de même très…enfin voilà… comment ça peut fonctionner…

Ricardo Porro : Y a une chose qui est vraie, c'est que toutes les grandes villes du monde, les belles villes du monde, ont une structure urbaine très précise…et si tu (inaudible) une ville, tu dois avoir une topologie très rusée et tu dois essayer de t'intégrer à la ville, même si tu fais un nouveau quartier dans la ville. Je ne suis pas contre l'idée de la croissance de ville, Regarde Venise! le problème c'est où on la fait grandir bien ou on la fait grandir mal. Dans le cas de Venise, il n'y a pas une seule possibilité. Il y a un principe général donné par Venise. Comment on interprète le principe général donné par Venise? Il y a toute la gamme de possibilité de créateurs qu'il y a au monde. Tu vois, ce qu'il disait, on a déjà parlé de ça, Giordano Bruno, dans la fureur poétique, dans le, comment s'appelle, bon, le livre sur la poétique de Giordano Bruno[791], qu'il y avait tant de poésie comme il y a de poètes, tant de systèmes poétiques qu'il y a de poètes. Il ya une architecture rationnelle d'une ville, comment tu l'interprètes si tu es créateur? il y a dix mille façons…

Patrice Goulet : Le seul problème c'est que les interprétations de notre époque historique, c'est une interprétation de la généralité de la ville sur des choses toutes petites qui viennent se rajouter dans cette ville. C'est pas la ville elle-même…

Ricardo Porro : Ou grandes… Vas voir ce qu'ils ont construit à Venise! mais c'est très grand! c'est gigantesque…

Patrice Goulet : Cette extension sur du terrain neuf…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : C'est une chose d'aujourd'hui ça…

Ricardo Porro : C'est une chose d'aujourd'hui, mais c'est mauvais… alors le problème c'est comment faire une chose d'aujourd'hui qui soit bien et qui suit cette topologie…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : C'est-à-dire qu'elle ne rompe pas avec la ville existante, comment faire une nouveau quartier à Paris qui ne soit pas l'horreur, qui ne soit pas le treizième arrondissement…

Patrice Goulet : On est d'accord…ça veut dire finalement que pour toi une grande connaissance du site de l'endroit…

Ricardo Porro : où ça va être construit et une grande connaissance de la tradition de la ville, de la structure fondamentale de la ville, enfin quel est l"esprit qui lui a donné son développement…

Ricardo Porro : Tu arrives au point juste… comment nous avons commencé à envisager le problème de Venise…. quelles sont les images possibles à Venise et les images impossibles?

Patrice Goulet : Donc, on revient en fait…on a vu le contenu, là on peut arrêter là, on peut revenir aux différents moyens qui leur servent… à mon avis y a ce contenu immédiat qui est d'exprimer…alors qu'est-ce

---

[790] Voir à ce sujet l'ouvrage de Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci : Vers une phénoménologie de l'architecture*, Rizzoli, 1980.

[791] Il s'agit de l'ouvrage *De gli eroici furori* (*Les fureurs héroïques)* de Giordano Bruno datant de 1585.

qu'il y a?

Ricardo Porro : Alors, contenu immédiat… évidemment y a tous les aspects de signification…il y a d'abord le contenu immédiat, comment l'architecture qu'on est en train de faire répond au problème du vingtième siècle… de leur époque, le problème du grand drame collectif… tu vois, y a le général mais tu as une tradition … Qu'est-)ce que c'est la tradition à Venise et quelles sont les images de cette tradition?

Patrice Goulet : Oui, c'est la même question qui était posée pour Bercy, pour Amiens, fallait chercher quel était l'esprit du lieu, le génie du lieu…

Ricardo Porro : L'esprit du lieu!

Patrice Goulet : C'est ça, la tradition, c'est le génie du lieu…

Ricardo Porro : Le génie du lieu! quel est le génie du lieu?

Patrice Goulet : Alors que le premier, c'est l'esprit du temps, on est bien d'accord…

Ricardo Porro : Non

Patrice Goulet : Le médiat, le médiat… non, le plus général…

Ricardo Porro : Le plus général, c'est le temps… l'esprit du temps… comme la persuasion, c'est comment tu fais l'usage de la ville, comment tu les pousses à employer leur ville… tu vois?

Patrice Goulet : Oui, c'est celui-là peut-être qu'il faut…expliquer un peu plus, comment ça…par exemple…

Ricardo Porro : Je vais expliquer plus… Par une façon… Un contenu ne peut pas se séparer de l'autre, premièrement…ils vont tous ensemble… bon, il y a une façon d'employer des éléments de conception d'architecture ou à croire à quelque chose, c'est la *persuasion*, ou à suivre un certain usage comme ils veulent te suggérer que tu l'emploies… *Persuasion*, c'est d'arriver à une église du Bernin, comme *San't Andrea al Quirinale* et qu'une église, c'est te convaincre de la réalité du miracle. *Persuasion,* une façon de te convaincre d'employer la ville… et que tous les éléments de conception, tous les éléments d'architecture que tu places, tous les éléments qui créent l'espace vont être utilisés à un usage…

Patrice Goulet : Est-ce que c'est par exemple quand les Papes restructurent Rome…

Ricardo Porro : Et justement ! Mais c'est ça! C'est ça justement… Bon, à Venise, nous employons ce système mais l'autre problème qui est essentiel, c'est la tradition. Qu'est-ce que c'est Venise? Alors, il ya une tradition formelle à Venise comme il y a une tradition du génie du lieu. Tradition du génie du lieu, Venise est une ville qui est une image de la Jérusalem céleste. C'est une ville pleine de bijoux. (inaudible) de Byzance, qui se manifeste dans toutes les époques. La notion d'incrustation de bijoux, la notion de ville où les améthystes, les rubis, tout ça, on la sent partout. Il faut aller à une église Renaissance comme *Santa Maria del Miracoli* ou à *San Marc* ou c'est prendre le *vaporetto* et prendre le Grand Canal pour voir de véritables bijoux, des incrustations de bijoux, toute l'architecture, c'est-à-dire que dans ce sens, c'est une image de la ville de fin des temps. Évidemment, c'est une image de la ville de fin des temps. C'est une ville qui a des implications aussi de fin des temps, des implications de mort aussi, comme des implications d'une ascension tu vois à travers cette Jérusalem céleste. C'est une ville qui est centre du monde. C'est une ville qui donne la sensation dans la plupart de ses bâtiments comme s'il y aurait du vent, comme s'il y aurait cent feux de l'intérieur, comme si tout… il y aurait un courant de vent qui pousse les murs de l'intérieur. San Marc, c'est ça… San Marc, en général, ce n'est pas un demi-cercle comme aurait fait Brunelleschi mais c'est un demi-cercle qui reste avec deux petites pâtes verticales comme si on aurait poussé vers le haut. Tout ça c'est un esprit d'une dynamique… vénitienne, strictement vénitienne, attachée à (inaudible) qui se continue dans toutes les époques. Tout le monde passe par là. Venise, mon cher, est une courtisane. quelle courtisane…quelle femme, riche, belle, pleine de bijoux, pleine de luxe, qui sait marcher dans la rue, qui a la beauté d'une vénitienne, ça c'est Venise… aussi. Et puis, l'image du bateau, l'image de la fuite, Venise est aussi un *Ying* et un Yang. La structure, le plan central de Venise, tu as la sensation qu'il y a deux morceaux qui s'emboitent, comme des opposés qui s'équilibrent. C'est aussi l'image de Venise qui est aussi le lien entre l'Orient et l'Occident. Tout cela, ce sont des éléments de la tradition vénitienne. Il y a une structure de la maison vénitienne avec cette espèce d'espace central qui devient comme un reflet et aussi Venise est un reflet. C'est un reflet qui

monte de l'eau et qui se continue dans la (inaudible). Et c'est une architecture de reflets. Bon. Les élèves, avec leur sensibilité, ils ont compris ça, ont est allé tous ensemble voir ça, ils l'ont étudié et chacun essaie de faire son apport à cette tradition. Des images possibles et des images impossibles. Evidemment, il y a des milliers d'images figuratives. Parfois, des bâtiments donnent un peu l'image d'un bateau. La *Santa Maria del Miracoli ,* c'est un peu bateau, ça flotte dans l'eau, c'est reflet, c'est bateau… mais des images, il y a des centaines! L'image du centre du monde à la cathédrale de *San Marc*, ce n'est pas la cathédrale, enfin c'est récent que ce soit cathédrale, c'était Saint Pierre la cathédrale… Bon mais cette image de temple qui est enflée comme la tente dans le désert et qui est comme s'il y aurait du vent dedans, tu vois, c'est une image vénitienne… Exprimer les problèmes de signification de chaque époque en suivant toute cette tradition, ça, c'est clair à Venise aussi. Je crois que la quantité de symboles que tu peux voir à Venise, c'est énorme comme dans toutes les villes de symboles et si tu veux, éternels de l'homme, qui sont plus ou moins partout, la pyramide qui se place dans le (inaudible)[792], centre du monde, la croix qui est dans la cathédrale qui est aussi centre du monde, les symboles numériques qui sont partout, Venise est d'une richesse d'expression absolue. Le problème que nous nous posons, c'est de faire en plus de ce symbole de l'éternelle Venise, des symboles et des significations particulières qu'est le vingtième siècle et que les deux choses puissent marcher ensemble… ce qui n'est pas facile…

Patrice Goulet : Oui, parce que, qu'est-ce que ça veut dire, je veux dire comment accorder l'histoire du lieu et l'histoire de ce qu'est le lieu à raconter ou qu'il raconte et qui est tout de même loin maintenant… La civilisation a tellement changé que…

Ricardo Porro : Oui mais il y a des images possibles et des images impossibles pour chaque chose que tu fais… en création. À Venise, si tu veux mettre… la maison comme une machine, la maison comme disait le Corbusier comme une machine à vivre, c'est évident que ce n'est pas l'esprit, que ce n'est pas une image possible…

Patrice Goulet : Oui, parce que le danger, parce que …est-ce que la compréhension des images …je c comprends qu'on arrive à avoir cette compréhension parce qu'effectivement il suffit d'avoir… d'ouvrir les yeux et de regarder les images qui ont été écrites…bon. Et Venise devient effectivement un livre dans lequel on peut lire… certaines choses mais est-ce que tout ce texte est un vieux texte tout de même et pour que ça ne devienne pas artificiel, je veux dire il faut l'écrire… Si je ne le vis plus, comment faire pour le…je veux dire, ce que tu vis n'a rien à voir… on a passé des années hors de Venise, je veux dire tout Venise s'est fait l'un sur l'autre avec des gens qui étaient dans Venise et qui…là on …ils sont là, arrivant d'une province nordique très lointaine, tout ce langage est lointain pour eux tout de même et par le temps et par l'histoire et par le lieu…

Ricardo Porro : Je forme des hommes de culture, je ne forme pas des gens quelconque, je forme des créateurs très cultivés et capables de se placer dans différents contextes culturels et de les comprendre, ça c'est une règle du jeu. Deux architectes, Frank Lloyd Wright et Le Corbusier, Frank Lloyd Wright a fait une maison, un club d'étudiants à Venise et Le Corbusier, il a fait l'hôpital de Venise. L'hôpital de Venise, c'est une série de boîtes d'une extrême brutalité, impossible que ça soit reflet, impossible que ça se lie physiquement avec ce reflet d'architecture qui vibre qui est Venise qui est pleine de vibrations. Ce sont des masses très fortes, très dures. C'est évident que dans l'hôpital, la tradition vénitienne n'est pas respectée. La seule chose qui se voit c'est que chaque chambre de l'hôpital est un cercueil et quand tu rentres dans une chambre, et les seules choses que tu vois c'est un petit morceau de ciel qui est en haut. Ton seul espoir c'est de mourir et de monter au ciel. Frank Lloyd Wright, un américain, le Corbusier, un Suisse. Le Corbusier arrive et ne s'intègre pas. Plus près de Venise qui est à côté qui est à la frontière…Borromini, il était un Suisse et il s'est intégré à Rome. Frank Lloyd Wright est américain et qu'est-ce qu'il voit à Venise , que Venise est un reflet, que Venise est un bijou. Et quand il fait son petit bâtiment, c'est ça, point. Avec la personnalité et la dynamique de Frank Lloyd Wright. Alors Frank Lloyd Wright comprend mieux Venise que la plupart des architectes modernes italiens que je crois qu'ils ne comprennent pas Venise. Le Corbusier, je ne crois pas qu'il l'a compris. Louis Kahn, avec son pont, avec un pont tout ça, je ne crois pas qu'il l'a compris non plus.

Patrice Goulet : Il a fait un projet pour….

Ricardo Porro : Oui, oui. Je ne crois pas qu'il l'a compris. Je crois que…qui l'a compris, c'est Frank Lloyd Wright. Moi particulièrement, je crois que je comprends Venise. Et j'essaie que mes élèves comprennent Venise et qu'ils puissent être des architectes internationaux et qu'ils puissent s'adapter à beaucoup de formes de vie et qu'ils comprennent…

---

[792] Il s'agit du Canova en pyramide mausolée à Santa Maria Gloriosa dei Frari, Sestiere San Polo, Venise, Italie.

Patrice Goulet : Mais…je veux dire, oui, il me semble qu'il y a une partie très importante mais qu'on ne peut pas développer davantage, j'en parle juste deux secondes pour me le mettre en mémoire tout de même, pour pouvoir en parler une autre fois…c'est que cette forme de travail, c'est une forme qui est d'aller plus loin…c'est-à-dire ce que vous voulez, ce où tu veux aller, c'est prendre cette ligne et aller plus loin dans cette ligne…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Et c'est une ambition qu'ont eu pas mal de peintres qui sont détestés aujourd'hui, en particulier quand on voit les peintres du dix-neuvième et je ne pense pas que tu les aimes…y a beaucoup de peintures qui ont voulu aller plus que Raphael, plus loin que…etc… Je parle juste parce que c'est une discussion qu'on a eue avec Manuel[793] par rapport à De Groote qui est malheureusement finie là. Et effectivement toute la peinture moderne, et tout l'art moderne, à ce moment là, de dire c'est une peinture de la … ou un art de la contestation. Il dit c'est vrai, depuis le début de l'Art moderne, c'est la contestation qui fait fonctionner tous les artistes, « aller contre ». Et effectivement, on pourrait dire que par rapport à cet esprit, comment aller contre Venise, peut-être Le Corbusier, c'est ça qu'il fait… peut-être que c'est ça qui est … enfin encore faut-il les comprendre pour aller contre mais… Tu vois, est-ce que c'est pas un point fondamental tout de même ça? Est-ce que toute l'architecture qu'on a vu naître pendant la période moderne, c'est pas une architecture aussi de la contestation? D'aller contre les choses, d'aller plus loin dans le contre… dans l'annulation de tout ça…

Ricardo Porro : Que veux-tu? Je crois que l'Histoire, c'est une continuité… Il s'est passé deux choses au vingtième siècle qui ne sont pas des contestations du vingtième siècle, qui sont des concessions, des concessions mercantiles du siècle. La notion de gadget dans l'art, ce n'est pas une contestation, c'est une façon de vendre des oeuvres d'art faciles à bon prix par une publicité, chose qu'il s'est passé aussi en architecture. Il y a des architectes de grande qualité, de grands artistes dans chaque époque et je constate le cas de Frank Lloyd Wright à Venise. Frank Lloyd Wright à Venise arrive à Venise et il décide de jouer à son architecture dans le contexte vénitien, je crois que la chose à faire ce n'est pas d'aller contre un contexte mais de s'intégrer et de trouver le génie du lieu et comment c'était la phrase dont on a parlée, de Gaudin?

Patrice Goulet : « La topologie rusée »…

Ricardo Porro : « La topologie rusée »… de comprendre ça… et de s'intégrer! et de la même façon que Borromini est le plus romain des architectes m^me s'il est suisse… et Le Bernin, il est arrivé à Paris et il a fait un projet à Paris, très beau. Le projet du Bernin pour Le Louvre, très très beau!

Patrice Goulet : Et tu trouves qu'il s'inscrit dans la tradition…

Ricardo Porro : Il va aller dans la notion du Louvre et il aurait fait autre chose qui était Bernin et qui était en même temps… qui aurait fait un précédent en France. Mais il n'allait pas contre sauf qu'il aurait fait un rapport à la tradition française… et il faut des apports à la tradition vénitienne… il faut faire des apports à une tradition et l'enrichir, ne pas la copier, ça c'est épouvantable, si tu fais la tradition à la lettre. Des traditions, il faut les enrichir…Si on reste à faire du petit vénitien, c'est la catastrophe. Si on arrive à évoluer ce qui se passe à Venise, on va loin. Débâcle actuelle en France, c'est qu'on s'est « cocalisé ».

Patrice Goulet : Sourires

Ricardo Porro : On a pas fait des apports à la tradition française, on est devenus « Coca-Cola ». Et les villes nouvelles, La Défense, c'est du « coca-cola »! C'est la « cocalisation » de la France!

Patrice Goulet : C'est peut-être l'esprit du temps…

Ricardo Porro : Dans le temps, il ya beaucoup de gens pas « coca-cola »… Je n'ai rien contre le « coca-cola » particulièrement, j'ai contre…je préfére « beaujoliser » la France que « cocaliser » la France comme les États-Unis, si je beaujolais, je fais une erreur!

Patrice Goulet : Bon, est-ce qu'on a fait le tour de tout? qu'est-ce qu'il faut encore dire?

Ricardo Porro : Je ne sais pas… qu'est-ce qui te vient à la tête? expliquer…

---

[793] Il s'agit du peintre Manuel Duque.

Patrice Goulet : Je sais pas…s'il faut dire…bon on va présenter..est-ce qu'il y a quelque chose à dire par rapport à ces sept projets?

Ricardo Porro : Je peux dire simplement que ce sont les sept projets extrêmement bons, que chacun a des particularités et des structures différentes dans la structure générale de Venise mais qui expriment des personnalités très fortes, qui ont une façon de concevoir des espaces urbains pour être vus en vitesse, rends toi compte… et ce sont des espaces pour la vitesse… c'est-à-dire pour la vision d'un homme du vingtième siècle, qui vient à toute vitesse de la terre ferme à Venise. L'espace urbain joue à la notion de cette dynamique de mouvement de l'observateur. Il y a une conception globale de la ville qui joue à la dynamique. Deuxièmement, tout de suite, quand tu rentres à l'intérieur sans la voiture, tu as une autre notion du temps. C'est le temps qui marche, le temps des pieds des gens et il y a un jeu de deux visions du temps dans le projet, le temps de la vitesse et le temps des pieds qui se superposent et qui se voient simultanément. Le projet joue avec le temps. Le temps est une constante de ce projet-là. Vois ce projet, regardes la façon comme tu viens et tu commences à avoir un rythme, et un rythme et vas en vitesse que sans aucun doute l'échelle de ça va avec l'échelle de la vitesse, ce n'est pas l'échelle du petit détail apprécié, c'est l'échelle des grandes formes, ah mais tout de suite, viens à l'intérieur et commences à marcher et tu verras que c'est une autre échelle, une échelle des pieds. C'est-à-dire que ce sont des projets où la notion de simultanéité dont on a parlé se sent. C'est-à-dire ce sont des simultanéités de temps différents, qui se sentent simultanément, qui survivent simultanément avec en plus toutes les significations qu'on puisse mettre à l'intérieur de tout le projet, ça c'est un espace pour être vu en vitesse, pour être apprécié seulement en vitesse. Ce rythme là tout d'un coup avec ses formes, c'est un espace pour la vitesse, la même chose ici, la même chose là, et c'est vrai ce sont des…pour des appréciations de temps différents…Je crois que là, il y a un apport , il y a un apport du vingtième siècle, un apport de la tradition vénitienne et un apport de la voiture du vingtième siècle.

Patrice Goulet : Le premier point tout de même je pense qui doit poser problème, c'est savoir … il y a tout de même ce trajet qui fait qu'on va de la terre à une ville qui est tout de même une île, enfin elle n'est plus isolée, ça c'est une chose très très importante…

Ricardo Porro : Elle n'est plus isolée… c'est-à-dire que Venise devient la métropole.C'est la Venise métropolitaine. Actuellement, Venise est en train de devenir une banlieue de Mestre et de Marghera. Le projet est de constituer la Venise métropolitaine avec une zone industrielle existante qu'on ne met pas à la poubelle, qui doit exister naturellement. La terre ferme et Venise. C'est-à-dire que tout ce groupe est une façon cohérente. Évidemment que ça change absolument la structure de Venise. Nous ne comptons pas conserver la structure de Venise. Venise reste la *City,* la tête, une Venise métropolitaine…

Patrice Goulet : Oui, c'est un geste aussi… c'était tout de même un geste, c'est-à-dire effectivement on a l'impression que c'est une action très traditionnelle dans la mesure où on prend une structure et qu'on l'étend alors qu'en réalité c'est aussi fondamental (inaudible) c'est-à-dire que tu bouleverses absolument malgré tout la structure m^me de la ville…

Ricardo Porro : Ah oui! nous bouleversons la structure de la ville. Nous faisons les quartiers ouvriers pour Venise mais liés à Venise et liés à la terre ferme. Et Venise dans ce cas va avoir beaucoup plus de liens avec la terre ferme.

Patrice Goulet : Mais est-ce que l'inquiétude qu'on a envie de savoir c'est qu'à rompre son isolement tu peux rompre aussi son immobilité…

Ricardo Porro : L'immobilité de Venise évidemment doit être bouleversée. Tu ne peux pas penser à l'immobilité nulle part. Je prends par exemple une île de Venise qui est Burano et je parlais avec des vieux et ils me disaient « il n'y a plus un jeune à Burano, ils partent tous ». Ils partent tous à la terre ferme, ils sont beaucoup plus …le travail est mieux payé. La pêche n'est pas assez bien payée. Bon, Burano, qu'est-ce qu'il devient peu à peu…il deviendra un club méditerranée… Par l'immobilité, il faut que les choses ne meurent pas et faire une ville artificielle qui soit seulement un décor de théâtre, c'est artificiel… C'est mauvais. Une ville doit vivre.

Patrice Goulet : Est-ce que tue ne penses pas que naturellement dans un tel processus, Venise devient effectivement peut-être ce que tu dis La Cité enfin ou *La City* et ça se transforme en bureaux…

Ricardo Porro : ça se transformera en bureaux, ça se transformera en hôtels…ça se transformera en ce qu'elle est actuellement… des restaurants pour des touristes… mais simplement les habitants qui sont en train de quitter

Venise pour aller à la terre ferme, comme il ya une continuité entre les deux, ils n'ont plus besoin de quitter Venise. Venise ne meurt… je crois qu'on empêche la mort de Venise, ça veut dire que tous ces habitants vont être tributaires de Venise en même temps qu'ils sont tributaires de la terre ferme. Même possibilité de *vaporetto* ou de métro, un passe par là…la possibilité d'un métro qui passe par là et qui relie Venise à la terre ferme et de faire une ville, une métropole… sans détruire Venise! C'est très facile de dire « je vais faire entrer la voiture dans Venise partout et je vais détruire Venise »…Non, ce n'est pas…la voiture peut rentrer jusqu'à un certain point, pas plus, m^me elle pourrait rentrer beaucoup plus à Venise. Si tu prends la partie de derrière de Venise, ou on arrive là, la voiture pourrait servir beaucoup plus…jusque'à plus loin que l'hôpital actuel de Venise. Toute cette zone-là, la voiture pourrait passer et continuer dans ce quartier-là. C'est-à-dire que Venise pourrait avoir des zones de parking à l'intérieur de Venise et suivre dans ce quartier-là et continuer jusqu'à la terre ferme…Venise pourrait s'arranger, Venise pourrait survivre beaucoup plus… ça c'est le projet que je te dis en ce moment, ce n'est pas dans le projet des élèves… je te dis que c'est une possibilité. Il ya des façons de vitaliser, revitaliser Venise sans la toucher, sans la détruire et sans faire entrer la voiture partout.

Patrice Goulet : On va peut-être arrêter là… il me semble que les choses les plus importantes, c'est tout de même le rapport de cette structure…enfin, les questions qu'on peut se poser, c'est réellement, est-ce que cette structure qui est une structure qui a fonctionné dans l'histoire d'un (inaudible) très structurés eux-mêmes par petites unités et qu'un temps de déplacement quand même long, enfin tout ce qui était avant le vingtième siècle, on peut se poser la question tout de même si c'est réel, je veux dire que tu citais Wright, c'est sûr que Wright a dit le contraire, enfin il a dit que c'était une structure qui n'était plus adaptée aux moyens qu'on allait avoir et il s'est pas trompé en ce qui concerne l'Amérique, je veux dire, l'Amérique s'est effectivement transformée, je veux dire la communication, elle a nécessité de cette communication… Voilà, est-ce que les gens ont autant besoin de la communication? c'est faire un pari de dire que les gens ont besoin de cette communication…

Ricardo Porro : Je crois que oui…

Patrice Goulet : Je veux dire, une grande partie de la communication a été remplacée par (inaudible) qui ont supprimé toute une partie des besoins… les raisons…Est-ce que c'est bien, est-ce que c'est pas bien? je veux dire que c'est appuyé sur une structure qui est tout de même…

Ricardo Porro : Pour moi, c'est l'asexualité de l'époque, asexualité de l'époque…

Patrice Goulet : Est-ce que c'est intemporaire ou est-ce que c'est un pas qui va vers autre chose?

Ricardo Porro : J'ai besoin tellement des autres… que j'estime que tout le monde a besoin des autres… J'aime les êtres humains, Patrice… à fond…

Patrice Goulet : Et tu crois que…. c'est tout de même une question fondamentale… enfin, elle est fondamentale, àa savoir est-ce que les moyens, est-ce que les moyens n'ont pas modifié la distance que les gens ont besoin…

Ricardo Porro : Il y a un problème actuel, vas voir le film d'Antonioni, le thème c'est l'incommunicabilité…

Patrice Goulet : Oui, les films en général…

Ricardo Porro : Les films en général, les films d'Antonioni… Tu as, bon…notre époque, tu peux dire qu'il y a le problème du temps, il y a le problème du temps, le deuxième moitié du siècle, le problème de la crise, du cosmos, la crise, le cosmos et puis l'incommunicabilité… c'est un thème actuel…à quel point je regarde par la fenêtre, et tous les voisins voient l'appareil de télévision et je ne vois personne venir chez eux… Il ya des gens qui viennent chez moi mais… mes voisins que je vois par la fenêtre, ce sont des petits cadres, si l'on veut, des gens qui ne sont pas riches, des employés qui vivent plus ou moins avec leur voiture, qui peuvent se permettre le luxe du week end hors de Paris, mais c'est la solitude, c'est la solitude! Paris est seul! Je te raconte, je t'ai raconté déjà qu'un jour, pendant l'été,il y avait… j'ai senti le bruit comme d'une manifestation, sous ma fenêtre, le soir, dans l'endroit le plus calme du monde, j'étais en train de prendre un livre et j'écoute des hurlements, je me précipite à la fenêtre et il n'y avait personne… tout était sombre. Je reviens. Je dis, c'est une hallucination, j'étais en train de boire un whisky, je me dis peut-être le whisky m'a fait mal et bon, de nouveau le même bruit… Je mets la télévision pour savoir qu'est-ce qui s'est passé et il y avait un match de foot entre la France, je ne sais pas si c'était l'Allemagne ou l'Italie mais en Espagne. Il y avait un match. Et c'était des gens qui hurlaient tous en même temps quand il y avait un goal de l'équipe française. Et je me rendais compte que la communication, c'était un isolement absolu et un

hurlement devant un appareil de télévision qu'ils faisaient tous en même temps. C'est épouvantable, ça… L'Italie, c'est un pays de communication, j'estime que la communication est essentielle… C'est beau un corps humain.… je crois à l'être humain, tu sais et je crois à l'amour. Et est-ce qu'on peut pas faire un urbanisme où on s'aime… Je crois que oui.

Patrice Goulet : C'est une profession de foi…

Ricardo Porro : Et oui… n'oublie pas que je suis un romantique, absolument un romantique…

Patrice Goulet : Oui mais je ne sais pas si le refus que tu fais de cette communication, d'autres modes de communication, par d'autres expressions que le frôlement et la vision directe, je ne suis pas sur que ce soit la caractéristique des romantiques… Je pense qu'il ya des romantiques qui doivent adorer aller plus loin dans ces échanges de télévision, se dire qu'on va m^me plus parler à quelques personnes mais à tout le monde entier, après tout à la télévision, ça va peut-être être bientôt… ils vont peut-être y arriver à faire tous ces réseaux de câbles, etc…donc tout le monde entier…

Ricardo Porro : C'est possible, hein…c'est possible …On peut faire un dîner à Paris avec six appareils de télévision et chacun fait sa cuisine et on fait une conversation commune… Je mets mon, ma table et un amis de Londres, un ami de Moscou, un ami de New York et on fait un dîner. Sauf que chacun se regarde par la télévision. Et nous bavardons tous et nous passons une soirée, chacun a branché comme… et nous avons passé une soirée à communiquer en étant l'un à Londres et l'autre à Moscou et l'autre à New York et moi à Paris …

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Pourquoi pas? je ne dis pas ça, je dis qu'il y a un contact humain et qu'il y a la beauté de l'autre… c'est tout. Et que les gens sont belles… Et que l'odeur des gens est bon. Pas l'odeur des déodorants… l'odeur des gens est bon! J'aime bien…(inaudible) agréable…Des gens qui parlent quand ils rient, quand ils…ils ont une musicalité dans leur vois, que c'est agréable… Quand tu le vois qu'ils te parlent comme c'est le cas en Italie… L'Italie, c'est un pays où la communication est essentielle. Je crois en la communication.

Patrice Goulet : Mais… d'accord… Mais euh bon, d'accord… L'Italie reste garante de cet esprit de communication… et pourquoi ne suscitent-t-ils pas, par exemple toute la région de Venise à Padoue est détruite maintenant à quatre-vingt pour cent par les gens qui construisent leur petite maison partout… C'est tout de même… c'est-à-dire qu'ils n'éprouvent pas ce besoin, c'est-à-dire qu'ils n'en souffrent pas, ils ne souffrent pas d'être isolés…

Ricardo Porro : Non, c'est une erreur…C'est l'incompréhension de qu'est-ce que c'est qu'une ville…

Patrice Goulet : C'est chacun… Oui mais quand le consensus s'écroule, je veux dire si t'as face à toi , effectivement les gens quand on leur donne le choix vont dans une petite maison sans se préoccuper du quartier, c'est tout de même réel…

Ricardo Porro : Ils vont dans les appartements!

Patrice Goulet : Non, non, enfin dans les appartements ou les petites maisons…

Ricardo Porro : Moi j'ai vu des appartements gigantesques!

Patrice Goulet : De Rome à Naples, en ce moment, c'est couvert de chantiers de petites maisons…enfin …pas de grosses maisons…c'est un appétit…

Ricardo Porro : Des maisons de campagne…leur petite maison secondaire, très souvent leur petite maison secondaire, des maisons aussi de campagne…la campagne a poussé aussi, l'Italie est devenu un pays…La quantité d'habitants de l'Italie a augmenté d'une façon extraordinaire, une démographie qui s'arrête comme c'est …

Fin de l'enregistrement…

Entretien n°34/ 42mn49/ 30 avril 1981

Le trente-quatrième entretien(42,49 mn) datant du 30 avril 1981 relate les difficultés rencontrées par les jeunes architectes anciens étudiants de Ricardo Porro à Strasbourg comme Jean-Vendelin Krummenacker ou Jean Robein. Puis, un des étudiants de Ricardo Porro, Patrick Fidelle, qui est arrivé en même temps que lui en 1976 relate son parcours dans l'école de Lille jusqu'en 1981. Il est question des projets d'urbanisme pour Villeneuve d'Ascq, Amiens et Calais.

Patrice Goulet : C'est incroyable qu'ils arrivent à construire des trucs comme ça… Il se fait pas ramasser par les DDE et compagnie?…Il a les permis de construire?…

Yilmaz Kuymku : C'est-à-dire qu'ils ont beaucoup de difficultés pour avoir les permis mais comme ils foncent…je connais les gens, ce sont des âmes bagarreuses… ils arrivent à obtenir les permis de construire, enfin ils arrivent actuellement parce qu'actuellement ça passe sans problèmes…mais au départ ils avaient beaucoup de difficultés, ils avaient à l'usure…

Patrice Goulet : Oui, oui, et celle là …où est-elle cette maison -là?

Une étudiante : Près de Phalsbourg…

Patrice Goulet : Mais lui il habite où? à Strasbourg?

Une étudiante : Phalsbourg!

Patrice Goulet : Ah bon…

Une étudiante : P H A L S

Patrice Goulet : Oui mais c'est imprononçable… non, c'est pas la peine d'essayer…

Yilmaz Kuymku : ça c'est un projet de Jean Robein … ce projet-là par exemple il a eu des problèmes de permis de construction après il ya eu un sérieux problème pour la coque parce que entre un chantier naval qui était d'accord pour faire la coque, entre temps, il ya eu des problèmes avec les clients, en fin de compte il a fait un autre projet pour le même client

Suite de l'entretien

Patrice Goulet : Bon, ben allez…on est le combien aujourd'hui? attends comment tu t'appelles?

Patrick Fidelle : Patrick Fidelle…

Patrice Goulet : C'est pour que la personne te reconnaisse quand il … quand tu parles…

Patrick Fidelle : Oui, bon ben le problème de Ricardo quand il est arrivé c'était d'instituer ce système d'ateliers verticaux…

Patrice Goulet : Mais toi, attends, quand t'es arrivé, Ricardo était déjà là?

Patrick Fidelle : Bon, je suis arrivé l'année…bon maintenant, enfin, j'ai fait trois années de premier cycle, oui parce que j'en ai fait une…

Patrice Goulet : C'est-à-dire, t'as commencé quand?

Patrick Fidelle : J'ai commencé exactement l'année où Ricardo est arrivé…

Patrice Goulet : T'as qu'à pas te préoccuper de Ricardo, t'as qu'à toi raconter ton histoire…t'es de où toi d'abord? t'es de Lille toi?

Patrick Fidelle : J'arrivais de …du sud ouest près de Pau et j'arrivais justement cette année-là à Lille…

Patrice Goulet : Mais t'avais fait Archi?

Patrick Fidelle : Non, non…c'était ma première année, je suis arrivé en première année…

Patrice Goulet : Bon alors t'es né où?

Patrick Fidelle : Je suis né à Lille en 1958, puis à cinq ans, je suis allé dans le sud-ouest, j'ai passé un Bac E, puis je suis rentré ici en Architecture, bon… je suis arrivé à un moment où, enfin c'était encore les dernières séquelles de Mai 1968 , on passait des diplômes en faisant des études sociologiques de quartiers ou de choses comme ça…

Patrice Goulet : C'était quelle année?

Patrick Fidelle : 1976…on a eu aucun cours pratique d'architecture, on faisait aucun projet, enfin, si, quelques petits projets, dessiner des escaliers un peu tarabiscotés, des choses comme ça…mais c'était pour apprendre quoi…mais en fait, le principal, c'était la manière dont Ricardo a présenté l'architecture…

Patrice Goulet : C'était sa première année?

Patrick Fidelle : Oui…c'était son cours de première année…

Patrice Goulet : Donc il avait un cours de première année… il faisait que ça?

Patrick Fidelle : Oui, c'est ça…c'est le cours qu'il est en train de faire en ce moment, d'ailleurs depuis cinq ans en première année…

Patrice Goulet : D'accord…

Patrick Fidelle : Bon, cette année-là, il a commencé à faire des projets d'architecture mais pas encore son système de projets d'urbanisme…qu'il a commencé l'année suivante… alors, bon, en fait, quand il a commencé le projet d'urbanisme, ça a été plutôt beaucoup plus théorique, c'est-à-dire que par exemple sur le terrain qu'il y a ici devant l'école d'architecture qui n'a presqu'aucune…comment dire? on tient presqu'aucun compte des liens extérieurs et tout ça, bon, c'est-à-dire que c'est un terrain limite théorique et puis on commence à, on a commencé à jouer le système des unités de voisinages, des unités de vie, d'espaces de plus en plus publics et tout ça…bon et alors, depuis trois ans..

Patrice Goulet : Faut pas que tu t'y prennes comme ça…il faut que tu racontes vraiment ce que toi tu as fait, quand tu arrives, bon, qu'est-ce qu'on fait? c'est ça qui faut et puis le truc du … faut pas que tu essaies de me raconter son histoire parce que lui va me la raconter…

Patrick Fidelle : Oui, oui, oui…

Patrice Goulet : Je préfère que tu me dises, bon, la première année, on arrive à l'école ici, effectivement c'est encore les derniers morceaux de 1969, y a Ricardo et qu'est-ce qu'on fait à ce moment-là? qu'est-ce qu'on fait? Quand la première année… vous aviez des cours uniquement, vous aviez pas d'atelier, vous aviez pas de dessin…?

Patrick Fidelle : Bon, en fait on avait des cours de…

Patrice Goulet : Vous aviez un emploi du temps?

Patrice Fidelle : si, si…

Patrice Goulet : De telle heure à telle heure…

Patrick Fidelle : Oui, comme ça…

Patrice Goulet : C'était très, très…

Patrick Fidelle : Bon, puis y avait des cours de comment ça s'appelle? de sociologie, il y avait une autre version

de l'Histoire de l'architecture qui était basée sur les systèmes économiques, socio et tout ça…enfin, les systèmes esclavagistes et féodalismes et tout ça…puis y avait les cours de Mr Engrand qui était des cours de méthodologie, une manière d'analyser les textes, une certaine manière et tout ça…en fonction des idéologies et puis …bon, il y avait un cours de descriptive et de perspective…

Patrice Goulet : D'accord…une série de cours dont celui de Ricardo qui était sur l'Histoire de l'architecture…

Patrick Fidelle : il y avait quand même deux architectes qui faisait des projets, des petits projets..

Patrice Goulet : Oui mais ça se passait comment ces petits projets? c'est-à-dire que la plupart du temps c'était des cours et il y avait quand même des petits projets?

Patrick Fidelle : Non, c'était des… par exemple, bon, la première année, il a commencé à faire une analyse des bâtiments un peu graphique, mettre en valeur des systèmes d'axes, des volumétries, des surfaces, des rapports de surfaces…

Patrice Goulet : Mais ça c'est c'est un cours ou c'était du travail?

Patrice Fidelle : Bon, c'était… comment dire, c'était mêler les deux… il faisait faire des travaux aux élèves qu'il expliquait…bon..

Patrice Goulet : Et ça, ça a duré toute la première année comme ça…bon. Bon alors ça, ça se terminait et on passait forcément en deuxième année…

Patrick Fidelle : Non, il fallait …

Patrice Goulet : Y avait pas encore d'examen?

Patrice Fidelle : Chaque année, on devait passer nos UV. Bon la première année on devait avoir huit UV. On avait pas bon, c'était terminé… Bon, l'année suivante…

Patrice Goulet : Mais y avait pas d'éliminatoires encore?

Patrick Fidelle : Non, non, c'est seulement depuis deux ans…

Patrice Goulet : Donc deuxième année, ça recommence…

Patrick Fidelle : Deuxième année…non, Ricardo commence son atelier…c'est-à-dire cette année-là, c'était quand même assez dur puisqu'on avait quatre architectes avec lesquels on devait travailler. Ensuite, on avait plus ou moins la continuité des cours et la difficulté c'était la contradiction du système d'atelier, c'est qu'on avait quatre ateliers en même temps…

Patrice Goulet : Il y en avait quatre?…

Patrick Fidelle : Bon, l'atelier de Ricardo, on devait faire cette année-là une maison sur un terrain en ville et une bibliothèque qui est près de l'espace Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq, qui va être faite là…et bon alors cette année-là j'ai laissé tomber quasiment toutes les matières parce qu'il y avait des… comment dire? la présentation du cours de Ricardo donnait un aperçu très très clair de ce qu'est l'architecture mais seulement, c'est comment dire? c'est simplement, ça doit simplement nous servir de boussole pour nous retrouver le système à l'envers, c'était de…je m'étais tout de suite posé le problème d'être conscient de ce que je faisais, de…je ne sais pas faire par exemple des beaux espaces, des choses comme ça …toujours par ces corrections de projet par insister sur les espaces, moi j'insistais plutôt sur ce que je voulais dire… alors j'ai eu une année vraiment très difficile, je commençais vraiment à m'en sortir à la fin de l'année sur ce projet de bibliothèque. Comme j'avais laissé tomber particulièrement les autres architectes, j'ai été obligé de refaire une autre année. Il me manquait une UV d'architecture et j'ai du refaire une autre année. Alors cette année-là, l'année suivante, j'ai fait le cours de Ricardo sur l'urbanisme.

Patrice Goulet : Oui, c'est-à-dire ta troisième année, tu l'as refait avec Ricardo.

Patrick Fidelle : Oui, voilà.

Patrice Goulet : Oui, c'est ça…

Patrick Fidelle : Et c'est à partir seulement de cette année-là qu'on a eu un système d'atelier, de professeurs qui étaient plus ou moins groupés par deux …

Patrice Goulet : C'est-à-dire qu'il y en a qui se sont mis en ateliers verticaux…

Patrick Fidelle : Oui, c'est ça…

Patrice Goulet : ça a été accepté mais c'était tout de même une utopie pour l'école…

Patrick Fidelle : Oui, c'était énorme…

Patrice Goulet : Vendu par qui?

Patrick Fidelle : parce que tout de même c'était le … le problème c'était que les élèves ne voulaient pas choisir l'enseignement qu'ils désiraient…c'est-à-dire que l'idéal pour eux, c'était d'avoir une quantité de petites matières assez éparpillées, puis comme ça, puis on prenait ce qu'on vous donnait…

Patrice Goulet : Et qu'est-ce qui a fait changé alors…

Patrick Fidelle : Alors le problème c'était que, bon, on avait quatre ateliers je crois, on avait huit professeurs, et que il fallait choisir parmi les quatre ateliers et ça, très peu de monde voulait le faire.

Patrice Goulet : Et qu'est-ce qui l'a imposé alors?

Patrick Fidelle : Quand même, bon, il fallait bien réaliser qu'on était dans une école d'architecture pour faire de l'architecture, qu'on en faisait pas beaucoup et quand Ricardo est arrivé, il a posé le problème de faire de l'architecture et de faire des projets. Et quand il est arrivé, personne ne faisait un projet, on ne savait ce qu'était faire un projet… On avait des professeurs d'architecture mais c'était des tout petits projets, c'était des …bon, le plus grand projet que j'ai fait à côté, c'était une petite piscine, il y avait dix cabines de bain. C'est tout, fallait faire les dix cabines de chaque côté. C'était pas plus, hein, alors bon, alors donc…

Patrice Goulet : C'est-à-dire, cette troisième année, quand vous êtes arrivés, c'était déterminé qu'il y avait quatre ateliers et qu'il fallait choisir un des quatre ateliers pour travailler…

Patrick Fidelle : Trois ateliers…

Patrice Goulet : Oui, en tout cas, c'était un choix de la direction de l'école avec les professeurs tout de même, ça s'est pas fait naturellement comme ça, c'est-à-dire qu'à un moment, on a dit, bon, y a une modification…

Patrick Fidelle : Oui, c'est ça mais en fait bon, ce qui était…y a bien fallu que les professeurs admettent qu'il fallait faire un truc comme …Quand Ricardo est arrivé, on ne faisait pas l'architecture, on s'éparpillait sur des petits trucs, on pouvait pas choisir l'enseignement qu'on voulait, on ne pouvait pas choisir le point de vue d'architecture qu'on voulait… C'est-à-dire que c'était l'un des seuls moyens, ce moyen d'atelier, de faire des projets en continuité.

Patrice Goulet : D'accord… ok, bon on était aux ateliers, bon, la troisième année, y a un atelier…

Patrick Fidelle : Alors…

Patrice Goulet : Le premier projet d'urbanisme, c'était quoi?

Patrick Fidelle : ça a été ce projet d'urbanisme en face de l'école là… c'était une bande de trois, quatre kilomètres de long où on mettait une vingtaine de mille habitants. Et c'était le…

Patrice Goulet : Ricardo précisait un programme très précis ou est-ce que vous le faisiez ensemble…?

Patrick Fidelle : En fait, le programme, c'est une fiche de, comment dire? de fonctions qui correspondent… par groupe d'habitants, c'est-à-dire par exemple…pour six mille habitants faut mettre une piscine, pour sept mille, vingt mille, bon on a toute une série de fonctions qui nous sont imposées…

Patrice Goulet : D'accord…

Patrick Fidelle : C'est-à-dire par exemple pour une unité de voisinage, y a une école, pour l'école y a tant de surface d'espaces verts, pour les 3000 habitants, y a tant de surface d'espaces verts…

Patrice Goulet : Oui, y a un programme de surfaces…bon d'accord…

Patrick Fidelle : En fait le problème dans ce projet-là au début, c'était de…c'était qu'on avait pas de contraintes. On avait un terrain flottant, bon, y avait plus ou moins la même entrée du terrain sur tous les projets parce que la seule voirie qu'il ya fait c'est la voirie qui passe en face de l'école. Il y a Auchan qui est là, fallait faire une place à cet endroit-là, puis faire entrer dans la ville à cet endroit-là. Bon, c'était plus ou moins général, tout le monde faisait comme ça… mais enfin, quand même c'était une difficulté parce que c'était passer la théorie en forme, c'était assez difficile… ensuite, ce deuxième trimestre ont eu ce projet d'habitations qui correspondait au PLU d'urbanisme…

Patrice Goulet : C'est des collectifs, hein…

Patrick Fidelle : C'est des collectifs…

Patrice Goulet : D'accord…C'est là où il a commencé aussi les collectifs… et puis au troisième trimestre, c'était…

Patrick Fidelle : C'était un équipement…moi j'ai fait une maison de jeunes, un club de jeunes…

Patrice Goulet : Et ça, ce système-là il est resté maintenant…il s'est définit cette année-là…

Patrick Fidelle : C'est ça…

Patrice Goulet : Et depuis, il se répète chaque année…

Patrick Fidelle : C'est-à-dire que maintenant, bon, on a les ateliers verticaux, par exemple un cinquième année a certaines fonctions, un quatrième année d'autres, un troisième année en a d'autres…

Patrice Goulet : D'accord…ok. Bon déjà là, vous aviez été vous balader à Venise à cette époque-là ? à quel moment il a commencé à emmener … à faire ce voyage?

Patrick Fidelle : Au début de l'année…

Patrice Goulet : Dès le début?

Patrick Fidelle : Bon c'est-à-dire que…

Patrice Goulet : Dès la première année, il a fait ça?

Patrick Fidelle : Non… Il a fait ça, il avait commencé ce système de projets d'urbanisme avec des gens qui étaient en troisième ou quatrième année à cette époque-là. C'était un petit projet d'urbanisme qui était beaucoup plus petit, qui faisait 6000 habitants, deux unités de voisinage à Douai. Et alors cette année-là, on allait à Venise…

Patrice Goulet : Et toi t'y es allé quand alors à Venise?

Patrick Fidelle : Bon, c'était cette année-là en troisième année…

Patrice Goulet : Cette année-là… à quel moment de l'année? c'est au début de l'année…

Patrick Fidelle : Bon on a commencé avec tous les professeurs…y a eu une présentation de…on a eu une conférence par tous les professeurs d'architecture qui étaient là, dans les ateliers… et on peu une conférence, on nous a montré des systèmes d'urbanisme de villes, en Italie, partout, à Prague, enfin dans certaines villes comme…et alors ensuite Mina fait le voyage à Venise où Ricardo nous a expliqué cette manière de grouper des maisons par quartiers autour d'une paroisse et puis d'avoir des plus petites places autour des points d'eau, des choses comme ça . C'était avec sa manière de faire de l'urbanisme, des systèmes piétonniers puis toutes les voiries qui se croisent jamais quoi… Bon, puis voilà, c'était lancé quoi…

Patrice Goulet : Et puis après ça s'est reproduit en 1979..En 1979, toi tu es rentré en première année de deuxième cycle, alors c'est ça…

Patrick Fidelle : Oui…

Patrice Goulet : et qu'est-ce que c'était comme urbanisme?

Patrick Fidelle : Alors là, c'est un grand terrain qui est à Lille …

Patrice Goulet : À côté de la citadelle…

Patrick Fidelle : Qu'il ya jusqu'à côté de la citadelle oui…un grand terrain vague qui sert pour les foires, des choses comme ça.

Patrice Goulet : D'accord… t'as fait de l'habitat au deuxième trimestre?

Patrick Fidelle : Oui, c'est ça…

Patrice Goulet : Et puis de nouveau un équipement…t'as fait quoi comme équipement?

Patrick Fidelle : Un CES…

Patrice Goulet : D'accord… mais à ce moment-là, dans la deuxième année, vous retournez à Venise ou pas?… non, y a qu'une seule fois où vous allez à Venise ou…

Patrick Fidelle : on peut y aller pour le plaisir…

Patrice Goulet : Oui… Mais toi t'y as été? t'y es retourné?

Patrick Fidelle : Non…ils y sont retourné cette année…

Patrick Goulet : donc ça, ça s'est recommencé en 1981… les deuxième années, machin… et ça, qu'est-ce que t'as fait comme équipement alors?

Patrick Fidelle : là, je suis en train de faire une faculté…

Patrice Goulet : Attends parce qu'on est qu'en 1980 là…

Patrick Fidelle : On est en 1980…

Patrice Goulet : attends, parce que si t'es arrivé en …

Patrick Fidelle : Y a une erreur d'un an…

Patrice Goulet : Parce qu'à ce moment-là, t'es en quelle année?

Patrick Fidelle : Là, je suis en quatrième année…

Patrice Goulet : Oui, t'es en deuxième année du deuxième cycle…

Patrick Fidelle : Oui, c'est ça…

Patrice Goulet : Oui, t'as encore deux ans à faire alors…

Patrick Fidelle : Oui, oui… puis en plus avec Calais là, je ne passe pas les UV d'architecture, j'ai pas le temps donc je vais faire encore une autre année de deuxième cycle.

Patrice Goulet : Ah oui, oui… ah oui alors c'était avant, t'as du arriver en 1977, enfin 1976/1977 probablement, 1977/1978, 1979-1980, puis 1980-1981, c'est celle où vous avez fait Amiens hein c'est ça? Amiens comme équipement t'as fait quoi alors?

Patrick Fidelle : Je suis en train de faire une faculté…

Patrice Goulet : Ah oui, voilà, bon, c'est ça… Puis en même temps s'est déclenché cette histoire…

Patrick Fidelle : Avec Amiens déjà…bon, l'année dernière avec le projet d'urbanisme en face de la citadelle, bon, c'était en ville, c'était un milieu urbain, bon c'est très urbain là, mais c'était quand même pris par la Deule…

Patrice Goulet : Par les remparts?

Patrick Fidelle: Il y a un canal qui passe et en fait, on a qu'un point ou deux auxquels lier la ville, bon…cette année déjà à Amiens, on a déjà continuer… déjà ça s'insère beaucoup plus dans un milieu urbain et puis c'est là qu'on voit l'avantage du système vertical, c'est-à-dire qu'on a trois ans qui travaillent ensemble, y a déjà enfin moi qui fait déjà ma troisième année d'urbanisme, on a plus de facilité à jongler avec quelque chose qui est théorique, c'est-à-dire qu'on peut s'en éloigner de plus en plus… cette année le problème assez compliqué avec ce système de classer en unités de vie et en unité de voisinage, c'est de faire des espaces illimités… c'était de faire par exemple un grand parc urbain et dans ce système théorique, on voyait difficilement comment le … alors on a travaillé sur le… comment dire? sur une manière qu'on a de faire des unités de voisinage qu'on sur le grand parc urbain et de faire un centre ville qui a deux excroissances qui rentrent dans les quartiers qui vont jusqu'au fond où ont ces écoles qui correspondent à une unité de voisinage et tous les équipements des unités de voisinage du centre ville vont aboutir sur un grand espace …

Patrice Goulet : C'est celui-là?

Patrick Fidelle : Oui, c'est ça…c'est-à-dire commencer à jongler beaucoup plus avec ce système théorique… en fait le centre-ville maintenant va devenir l'autre unité de voisinage et tous les équipements vont faire ça, vont faire ça et continuent jusque là…

Patrice Goulet : ah, ils font la bordure du…

Patrick Fidelle : C'est-à-dire changer l'échelle, jouer avec une échelle différente… Ici déjà dans cette partie de ville, on arrive d'Amiens, on a là une première place avec un marché ici, ensuite on a un théâtre qui est rentré dans le système de fonctions, l'hôtel de ville, c'était là, la faculté…et déjà…

Patrice Goulet : ça c'est qui est…c'est en deuxième ligne là, c'est ce qui est derrière le projet de…

Patrick Fidelle : C'est devant…c'est exactement en face de la cathédrale…

Patrice Goulet : Oui… et qu'est-ce que c'est ça? ça c'est la partie de …ça, c'est le …

Patrick Fidelle : là, regardez là, on voit mieux ce qui se passe… là, on a la faculté qui vient là…

Patrice Goulet : Ah oui, d'accord…

Patrick Fidelle : Qui est juste devant la cathédrale…

Patrice Goulet : Mais ça là? ici là, qu'est-ce que c'est là?

Patrick Fidelle : Alors là, c'est une petite place qui est traitée par Miguel Acosta …

Patrice Goulet : Ah oui d'accord, c'est…c'est la place

Patrick Fidelle : Qui est l'image de la rosace…

Patrice Goulet : D'accord, j'y suis, donc avec ça…c'est le gros morceau qui est là, d'accord… alors, je veux dire, à force de faire des projets comme ça, ce que tu veux dire par là, c'est qu'au bout de trois ans, c'est qu'on aune manipulation plus….c'est que ça va mieux quoi…

Patrick Fidelle : Non, c'est par exemple ici on devait continuer ce système urbain d'Amiens, c'est comment dire? c'est conventionnel quoi, c'est-à-dire qu'on une petite place avec un équipement dessus et puis après on a une plus grande place avec d'autres équipements qui vont jusqu'à la cathédrale mais ce qu'il y a là, c'est extrapoler, enfin plier ce système rationnel logique de fonctions et tout ça à l'image qu'on veut donner, c'est-à-dire qu'on voulait donner l'image d'infini dans la nature, au fond, on voulait la nature qui s'étend à l'infini avec une vision du paysage et on avait besoin d'un parc et en fait le problème c'était de le rendre urbain, c'était pas de faire un jardin à côté dans lequel les gens pouvaient aller se promener, c'était de faire un jardin qui était le centre de la ville. Autrefois, on avait les espaces verts et quand on faisait un espace vert, on mettait un espace vert dans un petit square dans un coin et puis bon, c'était une sorte de place un peu plus, comme une excroissance qui était agréable mais qui…

Patrice Goulet : Oui, tandis que là vous le faites, l'introduisez…

Patrick Fidelle : On lui donne une image

Patrice Goulet : dans tout l'esprit de la ville…

Patrick Fidelle : En fait d'une certaine manière, comme on a voulu jouer… à partir de ce jardin, on a voulu donner une sensation de l'infini dans la nature, on a pris d'un côté la cathédrale avec la notion logique et classique de la nature et de l'autre côté une vision diabolique de la nature, enfin plus mystérieuse, enfin beaucoup, beaucoup moins claire… pour arriver à faire une liaison entre les deux, une dialectique.

Patrice Goulet : D'accord… Bon mais comment s'est enclenché l'historique alors avec ce genre de travail?

Patrick Fidelle : Comment je peux travailler?

Patrice Goulet : Non mais comment ça s'est fait et comment a commencé Calais? Qu'est-ce que c'était? c'était une concours, c'était quoi? Qu'est-ce qui fait que vous avez travaillé là tous les deux avec Patrick[794] sur ce projet-là?

Patrick Fidelle : Il y avait la société d'HLM de la Ville de Calais qui avait entendu parler de Monsieur Porro, enfin de Ricardo, et alors bon, un concours restreint de quatre groupes d'architectes…ils ont voulu essayer Ricardo, c'est-à-dire vraiment, c'était ça…Ils voient un front de mer, ils avaient un programme d'habitations sur un front de mer à Calais, bon en fait, toujours la même chose…et là ils avaient un terrain en pleine ville, c'est des logements qu'ils destinent plutôt à des personnes âgées, c'est-à-dire ce sont des logements qui sont déjà de laclasse au-dessus du HLM. Donc ils pensent pouvoir se permettre de mettre, comment on appelle, ça… l'argent…

Patrice Goulet : Le budget…avoir un budget un peu plus grand…

Patrick Fidelle : Le budget… bon alors on a fait le concours, on a présenté deux solutions…

Patrice Goulet : Et pourquoi vous l'avez fait avec Ri…? justement quand tu dis ça c'est parce que…comment ça se passe justement? comment ça se décide ça? bon…

Patrick Fidelle : En fait, ça s'est passé parce que le père de Patrick Cardon était à ce moment-là à la DDE à Arras, bon en fait il fréquentait énormément, ils avaient énormément de rapports… et c'est par les architectes qui sont dans le Nord et le père de Patrick Cardon qu'ils ont entendu parlé de Monsieur Porro. Bon , en fait, au moment où ils ont lancé le concours, Monsieur Cardon nous a expliqué comment ça allait fonctionner, toutes les lois de…

---

[794] Il s'agit de l'étudiant Patrick Cardon.

Patrice Goulet : Mais pourquoi toi, tu as été, enfin je veux dire, pourquoi Ricardo prend souvent des élèves avec lui pour faire des projets ou comment ça se passe? c'est parce que vous avez envie de le faire avec lui? c'est parce que lui…c'est simplement ça je veux dire… c'est tout simple, c'est pour moi comprendre, je le raconterai pas mais…

Patrick Fidelle : Non, c'est parce que je suis très proche de Ricardo… C'est parce que…

Patrice Goulet : C'est une manière de travailler ensemble quoi…d'approfondir les choses, quoi…

Patrick Fidelle : Oui c'est ça…

Patrice Goulet : C'est ça… ça vient naturellement, je veux dire y a pas de problème…bon y a un projet qui se présente et …

Patrick Fidelle : On est très proches de Ricardo, l'année dernière, on en fait parlé, si on avait la possibilité de faire un…

Patrice Goulet : Faire un truc quoi…

Patrick Fidelle : Ce que Ricardo aime beaucoup faire, c'est un projet international… avec plusieurs groupes d'élèves et ça veut dire qu'en fait il aiderait les élèves qui font cette année le projet d'urbanisme, ils les aideraient et en fait, ce sont plusieurs équipes d'élèves qui présenteraient un projet… ça, ce serait très bien…

Patrice Goulet : C'est dommage que vous avez …qu'il ya ait pas eu un truc sur Berlin alors par exemple…c'est ça qu'il faut demander… il faut le demander, je lui en parlerai parce que il y en encore au moins deux ou trois de concours encore… et ça aurait été pas mal… bon, enfin, bref, oui… et ça a commencé quand ce concours, c'est quand que vous l'avez fait?

Patrick Fidelle : Bon, ça a été fait au mois de juillet…

Patrice Goulet : Juillet 1980… bon et puis comment ça se passe alors? bon, finalement ils vous ont choisi…

Patrick Fidelle : Oui, bon on a eu un premier mois où on a du un petit peu… bon c'est-à-dire que c'était un concours d'idées alors des appartements très grands, des choses comme ça… on devait pas donner exactement … les surfaces qu'ils voulaient faire, bon … alors, on a fait le projet et quand ils ont choisi, le problème c'est qu'ils ont précisé leur programme et les appartements qu'ils désiraient étaient beaucoup plus petits… alors en fait on a du refaire le projet en mettant dans la même forme… Bon, on a fait ça et je voulais aussi voir si l'entreprise de construction était capable de le chiffrer, de …ils voulaient avoir un ordre d'idées de combien ça allait coûter à peu près, si c'était faisable quoi… bon alors ils ont traité avec l'entreprise de construction, apparemment c'est faisable, bon… Y avait énormément de petits problèmes mais en fait c'est pas des … c'est des petits problèmes techniques, c'est pas énorme…

Patrice Goulet : Mais c'est un budget…au M2, vous avez vus ce que ça donne?

Patrick Fidelle : trois mille francs, trois mille cent francs ou…

Patrice Goulet : Hors d'oeuvre ou habitable?

Patrick Fidelle : Habitable…

Patrice Goulet : Oui, c'est pas énorme… D'accord…bon alors maintenant et comment ça se passe alors? vous avez … vous avez modifié le projet et puis comment ça se poursuit maintenant… Enfin, comment dire…en fait le problème…bon, Ricardo n'a pas d'agence… alors il y a tout un système de normes à connaître, de …bon, de toute la réglementation française, de choses comme ça…bon alors en fait on travaille…on a un contrat d'ingénierie, comment ça s'appelle…un bureau d'architectes qui s'occupe de tout ce qui est administratif, faire le devis descriptif et tout ça …bon on avait à un moment un bureau d'études qui s'est désisté parce que…ils ne gagnaient pas assez d'argent, bon. L'entreprise de construction s'occupe de tous les calculs, de tout dessiner les plans d'exécution.

Patrice Goulet : Alors vous vous avez…alors comment ça se passe l'évolution du projet? Qu'est-ce que vous redressiez vous? vous avez des trucs à redessiner?

Patrick Fidelle : Oui, c'est ça…alors en fait c'était des…vraiment de préciser de plus en plus, de les voir plus souvent, de régler des problèmes et tout ça et en fait, maintenant on est à un moment où on a le projet qui est à deux centimètres par mètres, c'est-à-dire qu'il est dessiné à deux centimètres par mètres avec quelques petits problèmes qu'on a à régler et qu'on doit… qu'ils doivent eux transformer en plans de semi-exécution, c'est-à-dire mettre toutes les épaisseurs de…

Patrice Goulet : Mais l'entreprise a un bureau d'études suffisamment efficace pour ça…

Patrick Fidelle : Oui, oui… si, si…

Patrice Goulet : C'est une grosse entreprise alors…

Patrick Fidelle : Oui, oui, c'est Norpac, je crois qu'ils ont beaucoup de grosses agences en France, c'est eux qui construisent les nouveaux aéroports à Roissy…

Patrice Goulet : Ah oui d'accord… mais pourquoi ils s'attachent à faire ça, c'est un tout petit programme pour eux…

Patrick Fidelle : ben en fait …ce qui est bien c'est que… on a le … c'est-à-dire qu'au début ils acceptaient ou ils refusaient carrément… s'ils acceptaient, ils sont obligés de se plier à ce qu'on a fait… alors, le problème c'est que bon, pour le moment il est pas encore chiffré. Alors on va le chiffrer et ce sera rentré dans le budget, c'est-à-dire qu'il y a toute une manière, bon, qu'il ya un terrain qui est absurde et alors ont tout l'extérieur du projet qui n'est pas important, c'est-à-dire que pour le moment il est en briques…alors il va falloir jouer sur les matériaux pour faire entrer certaines parties dans le budget, des choses comme ça et en fait, en respectant l'architecture…et ils respectent, ils font passer tous les plans, ils étudiant tout en respectant…

Patrice Goulet : Je veux dire, il n'y a pas…on pourrait avoir l'idée que c'est très compliqué à construire, etc… mais en fait vous vous en sortez…

Patrick Fidelle : Oui, c'est pas ça…ils ne sont pas habitués à le faire, c'est tout… en fait, le plus grand problème, c'est qu'il y a des poutres qui sont courbes… et puis, c'est des petites portées, c'est des portées de cinq mètres…

Patrice Goulet : Oui, d'accord…

Patrick Fidelle : C'est… comme c'est des…c'est un peu tarabiscoté mais c'est pas… c'est pas très très compliqué…

Patrice Goulet : d'accord… mais ce que je veux dire c'est qu'en fait le passage des projets tels que vous les faites dans l'école, finalement, le passage à la réalisation, finalement, c'est pas un passage insurmontable…

Patrick Fidelle : Non, en fait…c'est très long parce que c'est toute une manière de…que tout devienne fonctionnel, qu'il y ait très très peu de choses qui ne servent à rien… à Calais, y a certaines choses qui ne servent à rien, par exemple on joue avec des gaines, bon, les gaines, elles vont pas sortir de cinquante centimètres, on les fait sortir d'un mètre cinquante ou de deux mètres pour jouer, pour varier, bon, on a des escaliers qui sont sur les toits, ces escaliers sont fonctionnels, c'est-à-dire qu'on aurait pu mettre une terrasse mais c'est quand même des toits, c'est pas de la décoration, c'est… y a rien de superflu, y a simplement quelques petits éléments superflus parce que on a un escalier blanc au dessus de l'entrée, pour composer, on doit rajouter de chaque côté des murs en briques, de deux mètres cinquante ou de trois mètres, sinon, c'est laid… bon, y a quelques parties qui servent strictement à rien, mais très peu.

Patrice Goulet : D'accord…

Patrick Fidelle : Mais en fait, le problème…enfin, Ricardo insiste de plus en plus…plus on avance dans…c'est de rendre les choses de plus en plus fonctionnelles…

Patrice Goulet : Oui, de plus évident, quoi…

Patrick Fidelle : La dose de gratuité la plus petite possible pour être sûr que ça puisse marcher…

Patrice Goulet : Oui, d'accord, bon… mais comment s'organise le travail? finalement ces trucs-là, le projet lui-même, vous l'avez dessiné où? en allant à Paris ou comment vous avez fait pour travailler?

Patrick Fidelle : On a tout dessiné à Paris jusqu'au moment où on a commencé à dessiner les plans à deux centimètres par mètres et ensuite, là, l'entreprise était en train de tout transposer sur leur…

Patrice Goulet : Oui, finalement maintenant c'est plus les voyages…en allant là-bas à Calais alors à ce moment-là…

Patrick Fidelle : Non, l'entreprise est ici…

Patrice Goulet : Mais quand vous les voyez, que vous allez à Calais là comme hier, c'était pourquoi alors?

Patrick Fidelle : C'est-à-dire qu'en fait, avec ce contrat d'ingénierie, on a tout ce qui se passe entre l'entreprise de construction à nous, c'est-à-dire qu'on a quelques réunions de temps en temps mais ils ne savent pas trop comment ça se passe… alors c'était pour leur expliquer à quel point on en était…c'est-à-dire que le problème….

Patrice Goulet : Ah oui d'accord, c'est par rapport à la société d'HLM alors, c'est ça?

Patrick Fidelle : C'est ça…bon, on avait une dernière réunion à préciser pour la Caisse d'épargne, c'est très compliqué les problèmes que la Caisse d'épargne pose parce que c'est… y a plein de petites lois pour les assurances, des choses comme ça, c'est assez compliqué, ça dure très longtemps…

Patrice Goulet : Bon, oui, d'accord… Qu'est-ce qu'il y a d'autre à dire maintenant? y a un truc qu'on se disait… vous êtes tout de même très homogènes à l'atelier, je veux dire entre les gens qui ont commencé en même temps que toi, etc… ou pas beaucoup?

Patrick Fidelle : Ah si quand même, si… si parce qu'en fait, le premier trimestre, c'est un trimestre qui dure jusque'au mois de janvier, on travaille tous ensemble les études des projets d'urbanisme en terre, bon on les travaille à l'atelier…et puis, bon, puis en plus, c'est très très pratique et plus agréable. Ricardo est là et on travaille avec lui, c'est-à-dire qu'il ya des problèmes qui vont plus vite…on peut aller beaucoup plus vite. Ensuite, comme par exemple pour ce projet d'urbanisme-là, on a fait les… ces trois projets de collectifs qui se suivent, on a du travailler plus ou moins ensemble…

Patrice Goulet : Évidemment vous n'avez pas vu comment font les autres, l'enseignement, etc… qu'est-ce qui fait l'essentiel de ce travail-là finalement? Qu'est-ce qui est essentiel?

Patrick Fidelle : Ce qui est essentiel, c'est la logique, c'est-à-dire c'est vraiment quelque chose de rationnel et logique, du haut en bas on a une quantité de choses qui s'interpénètrent, c'est-à-dire que on arrive à… l'année dernière on donnait de la poésie aux collectifs et aux équipements mais cette année on maitrise déjà beaucoup plus l'urbanisme, on a déjà commencé à jouer avec des significations avec l'urbanisme et ça, c'est grâce à ce système logique de correspondances des espaces et puis des systèmes publics et privés et tout ces trucs là…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que quand Ricardo vous append à nager, c'est bien ça en tout cas…

Patrick Fidelle : Oui, c'est ça… quand on fait quelque chose, on sait où se placer… on sait ce qu'on fait. Bon, on est parti du principe, enfin, qu'il fallait pas la voir et tout ça, bon, à partir de ce moment-là, on la cache de plus en plus dans ce cas-là… l'année prochaine, Ricardo va faire un projet d'urbanisme, ça va être à Paris, ça va être derrière la gare de Lyon sur tous les entrepôts de… Bon, là, ça va déjà être compliqué parce que il y a, c'est plus une question de… là, c'est vraiment intégrer dans Paris, parce qu'il y a une quantité de voieries…

Patrice Goulet : Mais le fonctionnement des images superposées, comment ça s'introduit? parce que ça c'est assez fondamental pour faire fonctionner ce mécanisme… pour faire de l'urbanisme… parce que c'est ça qui surprend tout le monde, enfin je crois que c'est ça qui va surprendre tout le monde, en fait, que vous ayez une certaine pratique de la ville et une certaine image de la ville et cette image soit reliée à Venise et puis d'autres…

bon, et ça ça parait, qu'il y ait d'autres raisons fonctionnelles et donc ça s'appuie sur une certaine organisation de la ville, bon c'est compréhensible pour tout le monde. Je crois que ce qui est le plus surprenant c'est le fait de parler de l'Apocalypse, de parler de tas de choses comme ça finalement… c'est toujours ça qui est surprenant.

Patrick Fidelle : En fait, là par exemple, ce qui est formidable, c'est de travailler avec un terrain où on a une cathédrale gothique dessus… parce qu'il y a déjà une spiritualité, enfin on part déjà enfin on est jeunes, on a pas encore une vie spirituelle, ça ça nous a aidé énormément. D'abord, bon, l'année dernière on avait là, comment ça s'appelle les remparts de Vauban, un peu bizarre mais bon, y avait pas de spiritualité, y avait rien.

Patrice Goulet : C'était pas évident quoi…

Patrick Fidelle : C'était beaucoup plus difficile, on a joué avec, bon, surtout à la fin, on avait …sur les équipements mais bon dans ce cas-là, on avait déjà un point de départ et donner une image à quelque chose et jouer, enfin, vraiment comment dire c'était faire de la musique, enfin, composer à partir d'un thème…

Patrice Goulet : Oui, d'accord…

Patrick Fidelle : C'était faire tout le projet d'urbanisme à un endroit où il ya deux culminations, d'un côté la cathédrale et la faculté, l'autre côté cette chose qui (inaudible) l'infini…

Patrice Goulet : Mais ça en fait, y a une interpénétration très forte entre le cours qu'il fait, théorique ou finalement de cette manière dont vous la pratiquez, c'est ça….

Patrick Fidelle : On le redécouvre, on le redécouvre, c'est-à-dire qu'on a des périodes de confusion et énormément de moments où on se trompe, bon et Ricardo est tout le temps à nous, comment dire? nous explique où on se situe.

Patrice Goulet : Oui…

Patrick Fidelle : C'est-à-dire il y a quand même beaucoup de manières d'avoir une image superposée. On peut…ça peut ne pas être évident, ça… on peut…

Patrice Goulet : La manière dont il apprend l'architecture, l'histoire de l'architecture comme je suppose que c'est ça qu'il fait, c'est montrer comment les architectes ont introduit ces images, ont travaillé avec ces images donc je suppose que c'est très important.

Patrick Fidelle : Ce qui est fascinant, c'est la manière dont il explique…c'est-à-dire, par exemple il est en train de faire, enfin il est en train de faire la conf…enfin il est entrain de faire des cours d'histoire de l'art, il est en train de traiter la Renaissance, toute la manière dont la Renaissance a été traduite en architecture. Enfin, c'est une découverte, c'est un petit peu très fort à ce moment-là. Et le problème en ce moment, c'est que le mouvement spirituel n'est pas très fort…C'est-à-dire, on est en train de …en ce moment, on est dans lmc période, on est en train de se cultiver, on est en train de chercher derrière…pour ce qu'on à trouver devant.

Patrice Goulet : Oui, oui…

Patrick Fidelle : Mais…y a vraiment un saut mortel à faire, c'est avoir digérer tout ce que Ricardo nous présente. Enfin, bine se rendre compte que c'est une boussole…

Patrice Goulet : Oui, c'est pour travailler indépendamment quoi…

Patrick Fidelle : Oui…

Patrice Goulet : C'est…On sait depuis toujours que c'est très dur d'être avec un professeur aussi intense qu'une personne comme ça… et que pour pas être…

Patrick Fidelle : Non, il faut digérer… ça, il faut le manger entièrement…

Patrice Goulet : Oui…

Patrick Fidelle : C'est d'ailleurs ce qu'il fait, il se donne à manger…

Patrice Goulet : Bon allez, je crois que je vais rester comme ça où on était avant qu'il faut dire d'autres… mais je crois que…

Patrick Fidelle : Non, je crois que…

Patrice Goulet : Est-ce que les autres, les anciens élèves, vous les voyiez, enfin les trucs de…toi, t'as pas du tout été avec Robein? Les élèves de Robein vont un peu avec Ricardo? comment ça se passe un peu?

Patrick Fidelle : Si, l'année dernière, j'étais avec Robein mais enfin, l'année dernière, c'était très difficile avec Robein.

Patrice Goulet : Robein a une méthode un peu semblable, comment il fait lui? parce qu'ils sont tout de même assez différents…

Patrick Fidelle : ça passe toujours?

Patrice Goulet : ça a pas d'importance… je vais l'arrêter…

Patrick Fidelle : Non, non, c'est pas ça, c'est pas grave… bon, en fait, c'est pas ça…

Patrice Goulet : Tout de façon, je le dirai pas…à Ricardo…

Patrick Fidelle : Non….

Fin de l'enregistrement.

Entretiens 35 et 36 / 42mn16 et 42mn45/ 16 Mai 1981

Les deux entretiens suivants du 16 Mai 1981 (42mn16s et 42mn45s) concernent la personnalité des étudiants de « l'École de Lille » décrite par leur enseignant et la façon dont ils répondent chacun à un projet. Patrick Fidelle, Miguel Acosta, Hervé Dulongcourty, Pascal Marchant, Yilmaz Kyumku, Jean-Marie Choquelle, Christian Réal sont mentionnés. Ils participent tous, à l'exception de Jean-Marie Choquelle qui est déjà diplômé et l'assistant de Ricardo Porro, à une exposition organisée par Patrice Goulet à la Maison des Arts de Créteil.

Ricardo Porro : Tu me dis qu'est-ce que tu veux que je fasse et…

Patrice Goulet : Non mais justement, comme tu les vois, presqu'un par un…

Ricardo Porro : Un par un?

Patrice Goulet : Oui, presque l'un par rapport aux autres …parce que tu dis presque que c'est …bon, c'est une école mais qu'ils sont très différents… c'est ça qui m'intéresse un peu. Moi, je ne les connais pas assez, je ne peux pas les cerner assez…

Ricardo Porro : Bon. Est-ce que je parle des influences collectives ou je parle individuellement?

Patrice Goulet : Non, individuellement…

Ricardo Porro : Bon je vais commencer par Patrick Fidelle… Patrick Fidelle, un garçon qui fait lui-même comme dans sa vie personnelle… y a un moment donné, il fait comme un espèce de voyage initiatique. Il va tuer, je veux dire pas physiquement, mais presque mentalement, une série de personnages et une série de valeur , que je vais pas entrer à préciser exactement en détails et il y a eu une chose très curieuse, à partir de ce moment, il fait le premier projet, tu sais, c'est comme une personne qui a passé…. d'abord très renfermé en lui-même, qui passe comme une espèce d'épreuve à l'intérieur, tout d'un coup, s'élance avec une force extraordinaire. D'abord c'est un garçon extrêmement cultivé qui lit énormément, intéressé à la philosophie, c'est-à-dire la véritable, belle philosophie, y a …aux grecs, tu vois… et à ce moment-là, il se lance avec une force extraordinaire. Et l'évolution, si tu veux…qu'il va suivre, c'est à partir d'un point comme un Janus à deux têtes. Un Janus à deux têtes, qui est un projet très joli qu'il est en train de montrer à la Maison de la Culture de Créteil, de Créteil? si, c'est de Créteil…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Après ça, il fait un autre projet aussi qu'on expose là qui est la main…c'est un lycée… qui est la main d'un Prométhée qui prend le feu…

Patrice Goulet : Oui…Qu'est-ce que c'était le premier Janus à deux têtes-là? Qu'est-ce que c'était comme programme?

Ricardo Porro : Euh…c'était une Maison des Jeunes.

Patrice Goulet : Et comment ça s'exprimait?

Ricardo Porro : ça s'exprimait par un homme couché avec deux formes en haut qui étaient comme les deux têtes. C'est une façon assez curieuse de voir encore (inaudible), c'était son lancement… son point de lancement et c'était un point de lancement très brillant. Avent ça, je ne peux pas dire, il s'est cristallisé lui-même mais il n'y avait pas encore quelque chose… En plus, il va subir une influence qui est extraordinaire l'année dernière, c'est son voyage à Rome. L'avant-dernière pardon…ça fait deux ans…son voyage à Rome où il dit qu'il a vraiment compris là qu'est-ce que c'était l'architecture… Il s'élance et là ça commence à sortir tu vois… Alors, il fait cet espèce de Prométhée qui prend le feu, qui est aussi en exposition, aux est un très beau projet parce que c'est un lycée qui est vraiment avec une force et une intensité et alors cette année, avec le projet d'urbanisme, enfin, je ne vais pas à ce moment répéter tout ce que je t'ai déjà dit sur l'urbanisme de communication et tout ça, je te dirai simplement qu'ils prennent un thème, il venait d'avoir une conférence du directeur de l'école, qui était assez passionnante sur l'architecture romane où il parlait du problème du manichéisme et l'influence du manichéisme dans l'architecture romane, qui est un fait…non? et alors il prend, justement parce que c'était la cathédrale, ça

devait pitre des bâtiments proches de la cathédrale, ils décident avec les autres qui étaient dans son équipe de prendre le thème du manichéisme. Bon, comment ils interprètent le thème du manichéisme? Ils le traitent de la façon suivante, la cathédrale, pour lui et pour les autres qui sont dans son groupe, la cathédrale, c'est une image toujours de la nature, le Dieu qui… si tu veux, la grâce ou Dieu que tu vois dans sa propre création, dans la nature et les cycles de l'histoire, de la création de l'homme à la chute, pardon de la création de l'homme à la crucifixion du Christ, la crucifixion du Christ et le Jugement dernier, ça se passe dans la nature et c'est l'image de la cathédrale qui est là avec toute sa force. Tout de suite, il prend l'image de la nature dans les logements qu'il va faire en bas mais ils font l'image de la nature et en laissant des équipements qui étaient…attends une minute… Alors, ils prennent dans ce bâtiment l'image de la Nature et entre ces bâtiments dans les équipements, ils font une image du Mal et donc Dieu, dans la cathédrale, et en bas, il fait des bâtiments qui sont des arbres et des montagnes et les équipements qui sont image du Mal, ça, c'est son contexte dans le bâtiment. Évidemment, lui, très intéressé à une précision, à un lyrisme, à quelque chose de très très…, l'image toujours pour lui c'est caractérisé par quelque chose de très précis. J'ai la sensation qu'il a plus de contact avec un maniérisme dans ce sens-là, c'est-à-dire que le maniérisme, tu as tout le contexte affolant mais il y a aussi le contexte de quelque chose qui insère et qui contrôle. Voilà, ça, c'est lui…un autre cas… Hervé Dulongcourty. Hervé Dulongcourty, c'est un garçon que nous avons toujours appelé le diable à l'école parce que tout le problème du Mal qu'il s'est posé dans ce qu'il fait en Architecture, l'espace qui donne une sensation du Mal, il y a comme un diabolisme que tu ne peux pas définir en quoi ça se manifeste. Il a fait une église qui est l'église la plus diabolique que j'ai vue de ma vie. On l'appelle le diable…Non? Chaque fois qu'il fait un projet, il se lance dans un contexte de violence expressive, ce n'est pas l'expressivité équilibrée et douce, c'est une expressivité agressive, qui agresse toujours… et je crois que ça, c'est la caractéristique la plus intéressante, bon… Dans les projets qu'ils ont fait ensemble, ils se sont mis tous les deux le même thème. Ce sont des logements chacun à côté de l'autre qui forment un grand espace. Non? Donc, ils se sont mis tous les deux le thème de la Nature. Les deux devaient traiter des montagnes de la même hauteur et les deux devaient traiter des arbres qui avaient plus ou moins la m^me hauteur aussi et chacun l'a interprété d'une façon différente. J'avais une sensation qu'il y avait une espèce de douceur et un lyrisme chez Patrick Fidelle et d'un autre côté, il y avait comme une espèce d'explosion baroque, de fausses perspectives avec les arbres, des allées d'arbres qui étaient de fausses perspectives, des choses peut-être sans une notion de l'équilibre si parfait que chez (inaudible) qui allait beaucoup plus loin. La différence entre tous les deux, tu vois, de l'un à l'autre, il ya une richesse de l'image, l'imagination au pouvoir d'une façon vraiment étonnante.

Patrice Goulet : Qu'est-ce qu'il a fait d'autre Dulongcourty?

Ricardo Porro : L'année dernière, il a fait une église qui est vraiment diabolique. Je ne peux pas dire qu'elle soit l'expression de quelque chose de joli, ça lui échappe. Ce n'est pas le joli qui compte pour lui. C'est la violence. Et l'église et les espaces les plus invraisemblables que tu puisses imaginer, parce qu'il a laissé des trous et il a fait tout l'intérieur et alors, on monte la maquette de l'église et on la regarde par le trou, ce sont des espaces absolument… tu vois.

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Et c'est ça qui le caractérise. C'est un garçon petit, euh, costaud, très costaud, non? avec un grand sourire, un sourire tout à fait gentil et quand il s'élance, il y a un côté diabolique dans tout ce qu'il fait. Bon voilà, ça c'est les deux. Euh, troisième, Miguel Acosta…Miguel Acosta, c'est un cas assez curieux parce que c'est un petit fils à moi. C'est un petit fils à moi de la façon suivante. Il était élève d'un ancien élève à moi, qui était un très bon élève quand j'ai commencé à faire l'enseignement pour la première fois de ma vie à Caracas. Alors évidemment, le temps est passé, il est devenu adulte, ce jeune homme à l'époque est devenu un homme de 40 ans ou 42 ans et voilà que ce garçon-là était élève d'un élève à moi…

Patrice Goulet : Comment il s'appelle alors?

Ricardo Porro : Lui? Dorronsoro, c'est un nom basque. Dorronsoro. et son prénom, c'est Gorka. C'est un nom basque, d'origine basque. Alors, ce garçon, curieusement, avait énormément de force à l'époque dans tout ce qu'il faisait quand il était étudiant. Je ne sais pas qu'est-ce qu'il est en train de faire actuellement . Il est entré comme enseignant à l'école d'Architecture de Caracas. Alors, Miguel Acosta, il était son élève. Il s'est diplômé dans son atelier et à ce moment, il termine, il a une bourse, il vient me voir, envoyé par Gorka, donc, il s'inscrit à mon atelier à Lille et voilà…Il est déjà architecte.

Patrice Goulet : Faut vraiment avoir envie pour venir aller s'installer à Lille quand on vient en Europe au lieu

d'aller en Italie ou je sais pas où…

Ricardo Porro : Je comprends tout à fait, le problème ce n'est pas l'installation par une ville belle, mais c'est dans quelle ville le St Esprit peut descendre sur ta tête… et qui peut provoquer que le St Esprit descende sur ta tête. Parce qu'en Europe, tout est si près, que si tu vas travailler , de la même façon tu as peu de temps pour voir beaucoup à Paris, que tu as peu de temps pour voir beaucoup à Lille, que tu as peu de temps pour voir beaucoup à Rome… donc, il peut voyager quand il veut mais il est venu chez moi. Tu sais, les écoles d'architecture en Italie ne sont pas extraordinaires actuellement… elles sont assez minables…

Patrice Goulet : Bon. D'accord…

Ricardo Porro : La première chose qu'il m'a montrée, c'était un projet un petit peu science fiction, qui quand même montrait, c'est ça son diplôme au Venezuela, qui montrait une invention, une certaine invention. Il y avait un peu trop… trop science fiction, tu vois… Par contre, il est entré dans une nouvelle discipline, dans une nouvelle mentalité européenne et il fait le bilan avec son esprit exaltant de l'Amérique Latine, avec tout ce contexte européen et il a fait la place qui est justement devant la cathédrale. Et il a fait une chose assez étonnante parce que il a pris… il était influencé par toute la pensée de Denis L'Aéropagyte[795]. Tu sais, tu connais la pensée de Denis l'Aéropagyte…c'est-à-dire que… il renonce… Tu sais que St Denis, c'est là où le gothique commence… non? où il ya l'Abbé Suger qui est influencé par la pensée de Denis L'Aéropagyte. c'est l'homme qui te dit que la connaissance…qu'il y a deux façons d'arriver à Dieu, la connaissance et l'autre c'est par l'obscurité et que le problème véritable d'arriver à Dieu c'est d'anéantir peu à peu la connaissance et la raison pour arriver à l'obscurité absolue et retrouver la lumière dans l'obscurité absolue. Qui dans une certaine mesure est en train de rejoindre la pensée de Saint Jean de la Croix qui disait que « je sais bien d'où je lis la fontaine même si c'est la nuit ». Tous les mystiques jouent à ça. Lui, il prend la notion de la rosace de la cathédrale. Il fait dans la place devant la cathédrale comme une rosace moins importante qui ramène à une place ronde où il essaie de tout dématérialiser et de faire comme une énorme place solaire de la même façon que la rosace est un élément solaire. Tu vois, tu sais très bien qu'une église gothique, enfin c'est ma thèse… ça vient de la notion égyptienne, du temple égyptien… Le temple égyptien, c'est toujours les deux montagnes…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : et le soleil descend, qui est au milieu … Les deux pilons et il y a une représentation du soleil au milieu… et la cathédrale gothique répète le même schéma exactement…l'élément solaire et il essaie de faire dans sa place, d'en haut en bas comme un soleil qui au contraire essaie de sortir d'en haut, il sort de la terre et il devient lumière tout autour… et il fait une architecture qui par contre, au lieu de devenir solide, se (inaudible) des rayons de lumière. Une façon assez intéressante de jouer avec l'image, je crois… que c'est joli… non? voilà, ça c'est un…

Patrice Goulet : Ce qu'on envie de te demander, c'est que quand ils font, quand il fait ce genre de recherche, c'est très conscient ce qu'il veut obtenir, je veux dire il fait des…comment ça vient ça?

Ricardo Porro : Voilà, je vais te dire, bon, ça c'est la méthode essentielle, ils ont tous une méthode, c'est ça qui les unit, une méthode en commun. C'est de partir comme toujours du quotidien et alors de commencer rationnellement dans le quotidien à voir quelles sont les images possibles et les images impossibles qui sont là. Il y a une cathédrale gothique qui n'est pas touchée et qui est vraiment le déclenchement de toutes les significations imaginables. Et une des cathédrales qui a la plus grande beauté, qui est la cathédrale d'Amiens, n'est-ce pas… qu'est-ce que tu peux faire quand tu es devant un fait pareil? Jouer à la dialectique…ou tu établies und dialogue avec la cathédrale… La cathédrale est en train de dire quelque chose et tu fais un écho et une réponse à cette chose que dit la cathédrale ou tu écrases la cathédrale et (inaudible) mais c'est sûr que l'écrasement de l'un et l'autre va donner la catastrophe… donc le mieux c'est avec la cathédrale devant, se dire, « discutons avec la cathédrale »… alors première règle du jeu, qu'ils se posent le problème, qu'est-ce qu'ils vont discuter avec la cathédrale? Quels thèmes qui intéresse la cathédrale peuvent-ils prendre dans leurs mains et les relancer contre la cathédrale? S'il y a un diable dans la nature, mettons le diable dans la nature… Si la cathédrale, c'est la lumière, c'est une cathédrale solaire, comme toute cathédrale gothique, jouons au soleil et alors ils établissent comme ça un dialogue…ce n'est pas…si tu veux…le surréaliste définirait la beauté, je crois que c'est … comment s'appelle ce poète? J'ai oublié son nom, il est français… C'était la rencontre la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une

[795]Il s'agit de Pseudo- Denis l'Aéropagyte (quatre et cinquième siècle) qui est un auteur de traités chrétiens de théologie mystique en grec. Ces traités sont l'une des sources majeures de la spiritualité mystique chrétienne.

machine à coudre sur une table de dissection. Je sais, ça c'est, si tu veux, un onirisme irrationnel. La méthode qu'ils ont, c'est un lyrisme rationnel, un lyrisme très pensé où il faut aller directement à une forme de pensée et trouver une expression mais raisonnée. Ce n'est pas le déclenchement, le déhanchement, ce n'set pas Wilhelm Reich[796] . Non? C'est une chose très rationnelle même s'il y a toute la puissance de l'irrationnel, il faut une lui donner voix et une voix rationnelle.

Patrice Goulet : C'est pas de l'abstraction lyrique…

Ricardo Porro : Non. Non. Jamais! C'est Figuration sur toutes les choses et c'est Discours, c'est Figuration, c'est Discours et c'est de la Littérature. Et c'est une architecture Littéraire… comme toute grande architecture l'a été.

Patrice Goulet : Et pourquoi tu dis que ça n'irait pas si on….dans une opposition avec la cathédrale?…

Ricardo Porro : Parce que, tu sais, quand on a un bâtiment de cette envergure et tu opposes une chose qui n'a rien à voir avec ça, tu dis je mets devant la notion de la grande industrie du vingtième siècle…est-ce quelle spiritualité, la métaphysique qui a provoqué une cathédrale peut aller avec un bâtiment conçu par Andy Wahrol? C'est pas possible…ça n'irait pas ensemble! Non? ça n'irait pas ensemble, ça se donnerait des gifles. Gropius, tu le mets à construire là, mais non…Le Corbusier, il ne saurait pas non plus… l'écrasement de l'un par l'autre serait tel que ce serait l'intolérable, l'impossible…

Patrice Goulet : C'est parce que t'es pas matérialiste….

Ricardo Porro : Et eux non plus (ses élèves)… et ce qui est curieux, c'est qu'ils sont tous à la recherche d'absolu… Pourquoi ils s'intéressent à Kierkegaard? parce que Kierkegaard, c'est un (inaudible) quotidien dans son existence, il ne fait qu'essayer de trouver un absolu… et l'expliquer et même que son existence passe à l'absolu… tu vois? et c'est une des choses…ils sont tous des fanatiques de Kierkegaard… parce que ça, ça représente pour eux ça, l'Absolu.

Patrice Goulet : Moi j'ai pas lu Kierkegaard… est-ce qu'il faut le lire?

Ricardo Porro : Mais non, tu vas devenir fou…mais lis plutôt l*es Études kierkegaardiennes* de Jean Wahl[797] avant de te lancer à Kierkegaard qui est le plus grand philosophe depuis les grecs, depuis Platon et Aristote. Pour moi, il n'y a rien qui est allé à un tel degré de profondeur et de beauté en plus que Kierkegaard. Je te conseille les *Études kierkegaardiennes* de Jean Wahl et là tu vas devenir absolument fou… Bon, ce sont tous, ils lisent tous Kierkegaard. Tu vois? C'est leur cheval de bataille… Bon, tu as ces trois là qui te donnent une certaine vision… Bon je ne vais pas parler que l'urbanisme est un urbanisme de communication, où il y a un certain moment où ils font ça. En ce moment, par exemple, Patrick Fidelle, il fait une école de médecine qui doit être incluse dans le projet, il le fait comme une tarentule parce qu'il est en train de jouer à une image du Mal. Dulongcourty fait une bibliothèque publique; il est en train de la réaliser en ce moment, et il la fait comme une bête méchante qui se lance à l'attaque.

Patrice Goulet : Toujours pour advenir dans le quartier….

Ricardo Porro : Oui…pour la contraposer à cette image de nature, tout ça très bien composé. Mais, rends toi compte le dialogue qui s'établit entre Dieu dans la Nature et le Diable dans la Nature. Et en plus qui est une chose qui est très vingtième siècle… Il faut pas oublier qu'ils sont très influencé par le Docteur Faustus de Thomas Mann et la présence du Diable et l'artiste…

Patrice Goulet : Qu'est-ce que c'est…

Ricardo Porro : Oh, c'est un des livres les plus grandioses du vingtième siècle, le plus beau qu'on puisse imaginer…y a deux livres pour moi qui vont l'un après l'autre, l'un c'est *Portrait of the artist as a young man* de Joyce, le jeune artiste qui va à l'École des Jésuites, qui sort de l'École des Jésuites, qui ne croit plus et qui se lance dans l'Art… et le deuxième livre, c'est l'artiste adulte qui est le Docteur Faustus de Thomas Mann… ils ont tous lu ces livres là et le pacte entre le Diable et l'artiste, le créateur.. Bon. ils ont tous passé par là, c'est-à-dire qu'ils comprennent ça, ils comprennent, ils l'aiment aussi, ils sont pas si éloignés de ça, tu vois… Voilà, ça pour te dire

---

[796] Wilhem Reich, psychiatre, élève de Sigmund Freud.

[797] Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Collection Philosophie de l'Esprit, Aubier, Paris, 1938.

d'abord le dialogue et tout ça, et je crois que c'est essentiel, qu'on ne peut pas rompre…c'est un continent de « préexistence ambiantale » et tu ne peux pas rompre avec l'Histoire…

Patrice Goulet : C'est quoi « préexistence »?

Ricardo Porro : Préexistence d'ambiance…

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : et que la seule chose que tu peux faire si tu veux faire quelque chose de bien, c'est d'établir le dialogue avec l'atmosphère de l'endroit où tu vas te placer… Ce n'est pas les États-Unis, où tu te places n'importe comment, et c'est toujours bien parce que il n'y a rien.

Patrice Goulet : Alors on peut se demander, je pense qu'il y a une réaction qui pourrait se demander si faire des écoles de médecine en forme de tarentule, c'est vraiment une tradition… si ça fait partie justement de la culture ambiantale, si ça… si c'est pas plutôt justement Amérique Latine ou quelque chose comme ça…si je te montre…

Ricardo Porro : Amérique Latine? Je vais te dire une chose, quand tu prends la place du *Campidoglio,* que tu te rends compte des fêtes à l'image de l'homme, le dialogue entre la Rome ancienne et la Rome nouvelle, les *Dioscuries*, tu vois que tout est là! Tu te rends que ce sont des images absolument…

Patrice Goulet : Est-ce que ce sont des images aussi animalières, je veux dire…

Ricardo Porro : Et Gaudi?!

Patrice Goulet : Mais justement, c'est très exceptionnel…

Ricardo Porro: Et il faut chercher l'exception toujours, mon cher…c'est l'exception qui justifie la règle…

Patrice Goulet : Tu parles de dialoguer…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : C'est-à-dire dialoguer tout de même avec des objets très différents…

Ricardo Porro : Je vais te dire comment Gaudi dialogue…il y a une présence de la mort en Espagne… toujours…tu sens au fur et à mesure que tu voyages en Espagne, toute la tradition espagnole n'est que la présence de la mort, la mort cachée… et comme il ya le Dieu caché, on parle du Dieu caché, tu vois…et comment Dieu se voit dans les détails, comment Dieu se voit dans les petites choses, comment Dieu se voit dans la Nature… dans une fourmi ou dans n'importe quoi… bon, c'est une idée un peu panthéiste et un peu franciscaine…de Saint François d'Assise, n'est-ce pas? et il faut essayer de comprendre l'Espagne, à quel point la mort est cachée partout et la façon de dialoguer de Gaudi qui est quelqu'un des plus exceptionnels si tu veux au point de vue formel et le plus fort, c'est justement que toute dans l'architecture espagnole, il y a la présence de la mort et Gaudi dans toute son architecture, il ya la présence de la mort comme il y a la présence du bien et du mal qui est aussi une préoccupation espagnole, hein.

Patrice Goulet : Ce qui est très curieux c'est justement de la révéler littérale… aussi visuelle, aussi …ça, c'est moins espagnol tout de même non?

Ricardo Porro : Ah je crois pas… Comment t'expliquer? euh… si on essaie de mettre les choses dans les cubes, effectivement chaque créateur fait éclater le cube, fait éclater la boîte où on essaie de le mettre…cette boîte cubique quand il rentre dedans, comme il n'est pas cubique, il a des pointes qui sont partout, la première chose qu'il fait c'est d'éclater la boîte… Bon, si tu veux, ils éclatent la boîte… mais ils éclatent la boîte, je dirais qu'il ya énormément de contacts avec la technique baroque ou la technique gothique. Et en parlant de ça, de ces problèmes des images, le premier qui a commencé à faire ces images, c'est dans les pyramides en Égypte. Et comment il les a fait? Les pyramides de l'Égypte qui sont des folies… tu vois?

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Bon.

Patrice Goulet : Revenons à nos élèves.

Ricardo Porro : Revenons à nos élèves. Là, je t'ai fait voir un groupe. Je prends un autre élève. Je prend le cas du benjamin de tous qui s'appelle Frédéric Temps. Un nom assez sonore, assez évocateur, surtout s'appeler Temps, ça ça implique quelque chose…Frédéric Temps, c'est un garçon d'une intelligence vraiment exceptionnelle et en m^me temps une espèce d'une violence interne assez forte. Je me rappelle la première fois qu'il m'a montré un projet à lui, c'était en première année. Il a fait un projet qui tout partait d'une femme nue. C'était un projet d'une villa qu'on a fait justement à côté de la Villa de Guimard[798], un terrain mitoyen juste à côté de la Villa de Guimard, à Lille, de l'Art Nouveau qui l'a inspiré et il s'est lancé à partir d'un grand pilier central qui devenait comme une espèce de femme nue à concevoir des espaces invraisemblables. Son premier projet avait sans aucun doute une influence de Wright mais dans ce que Wright peut avoir de vitaliste. Ce n'est pas que ce soit un projet à l'américaine. Y a les mêmes caractéristiques, Wright n'aurait pas fait un projet mitoyen si facilement que ça, une villa entre deux maisons… il va en hauteur, il fait des espaces d'une richesse invraisemblable mais avec une certaine forme géométrique qui gardait un contact avec Wright. C'était l'année dernière, ils ont fait un projet à côté d'une espèce de forteresse, Vauban, qu'il y a à Lille, ils ont fait, bon, un quartier, ils ont pris la notion militaire, une forteresse et des remparts et il a fait des logements comme si ça serait une forteresse, comme si ça serait des remparts, des logements très beaux. Mais ce qui est plus étonnant, c'est que quand il fait la Maison des Jeunes, un poème de Baudelaire qui s'appelle *Les Fleurs du Mal* et toute l'horreur de Baudelaire quand il fait les descriptions les plus terribles, il le fait sortir de son intérieur. Ce n'est pas un garçon qui vient d'un milieu riche, c'est un garçon qui vient d'un milieu modeste, au point de vue économique mais là, il ya comme une espèce de violence qui sort de lui, étonnante. Son projet jouait avec comme des espèces de tête coupée, avec comme un monstre, avec un phallus énorme, sous lequel on entrait dans l'eau, ça c'était sa Maison des Jeunes. Il essayait de jouer avec sa Maison des Jeunes comme une véritable violence. C'est très curieux parce que dans une certaine mesure, s'il est très différent au niveau formel, il touche Hervé Dulongcourty. Il n'a…le seul projet avec beaucoup de lyrisme et de contenu, c'est son premier projet, le premier projet qu'il fait de sa vie en première année…

Patrice Goulet : La maison?

Ricardo Porro : Oui… À partir de là, il y a un éclatement fantastique et ça commence à s'enrichir, à devenir complexe et à devenir d'un diabolisme assez particulier, peut-être lui plus contrôlé, plus mesuré, parce qu'il est très rationaliste en même temps que Dulongcourty. Dulongcourty plus baroque, plus démesuré. Dulongcourty, c'est très souvent la démesure. Voilà, là tu as un autre…un cas qui…bon. Après ça, dans ce projet qu'il fait, ils ont essayé dans l'urbanisme de trouver une image de l'Apocalypse et il ya des constantes au fur et à mesure que l'urbanisme se déroule, qu 'on marche, qu'on fait un projet poétique à l'intérieur de l'urbanisme, ils essaient de toucher dans ces espaces urbains, des images apocalyptiques. Tu vois? Au fur et à mesure qu'ils marchent de façon que l'Apocalypse soit présente…Évidemment, de nouveau, nous rentrons dans le même contexte de la dialectique avec le thème de la cathédrale… la cathédrale aussi, c'est la vison 1 des jours, de la fin du monde et c'est la vision de cet espèce de monde périodique, des périodes très précises qui sont dans la (inaudible). Bon. Eux, dans ce projet là, tout son groupe, ils prennent la notion de l'Apocalypse, notion qui est aussi une notion très actuelle dans une période de crise, de crise comme celle que nous vivons, on ne peut être qu'apocalyptique. On a une sensation de débâcle, il faut…rien qu'ouvrir la télévision chaque jour, l'assassinat du Pape, c'est déjà… ça devient une espèce de chose démente, c'est un peu l'Anté-Christ, non? Je me rappelle une fresque de Luca Signorelli qui se trouve à Orvieto où il y avait une chose…enfin, c'est une fresque sur la fin du monde et il y avait une des parties de la fresque qui m'avait frappée, c'était l'Anté-Christ. Il y a un Christ couronné d'épines, torse nu, ligoté avec un visage très curieux et le Diable qui le prend par derrière et qui lui chuchote des choses à l'oreille. Tu vois? et les gens autour en train de s'assassiner, de se tuer… c'était l'horreur… c'était l'Anté-Christ… tu vois? Pour moi, ces fresques de Luca Signorelli , c'est un des…c'est une des fresques qui m'ont le plus passionné … et l'ambiguïté et l'horreur de cet Anté-Christ, bon. Si on veut, nous vivons dans l'enté-christ et si on veut être fidèle à ce qui se passe, l'image de l'Apocalypse est très bien pour ça et ils l'ont exprimé avec beaucoup d'intensité. En ce moment , il est en train de faire un musée, très beau. J'espère que ça va donner quelque chose d'assez étonnant. Tu vois? ça c'est un autre cas. Après je passe à un autre élève qui s'appelle Marchant. Pascal Marchant. Il avait été un élève à moi en deuxième année. C'était quelqu'un qui fait tendance à éclater mais à faire une architecture éclatante, une architecture…je ne pourrais pas parler d'architecture très précise, mais d'un éclatement interne. Si je pouvais dire qu'il y a une tendance chez lui, je le mettrais beaucoup

[798] Il s'agit de la maison Coilliot à Lille.

plus comme point de départ dans un surréalisme, c'est-à-dire son point de départ c'est cette définition de la beauté que je viens de te dire. C'est un point de départ de Marchant. Bon. Son projet par exemple pour les Halles, il a présenté un projet pour les Halles, son projet pour les Halles c'est justement ça. C'est un onirisme… Cette année Marchant, il commence à rentrer dans une rationalisation de sa méthode et il essaie et il y arrive, à contrôler cet onirisme par une pensée dirigée. Il commence dans un projet d'urbanisme que j'estime extrêmement intéressant ou l'Apocalypse, ou le manichéisme…il prend une image tout à fait optimiste qui est une spirale, spirale qui est une image du développement, de permanence de l'être au sens du changement, si c'est une…logarithmique, et c'est un symbole lunaire, il y a des rapports avec la lune, avec la pluie, avec des tas de choses, surtout avec une notion de croissance pour jouer avec des choses qui se développent et pour jouer à la cathédrale, il a fait sa ville avec toute son équipe en forme de spirale avec un symbolisme qui n'est pas si tu veux si figuratif , qui est plus abstrait, le véritable symbolisme, le symbolisme est la substitution d'une chose par une autre, il substitue. Il ne joue pas à l'image directe dans l'urbanisme. Et tout de suite, quand il a commencé à faire l'immeuble, là il joue à deux images. Bon, si tu veux, deux images dans son immeuble qui vont absolument dans l'esprit de la cathédrale, de la lumière et le bateau.

Suite de l'enregistrement

Ricardo Porro : Bon. Je continue… La lumière et le bateau… dans quels sens , bon, la lumière, je t'ai déjà expliqué parce que c'est un problème essentiel…y a une chose assez curieuse en ce moment c'est qu'ils sont tous extrêmement influencés par un livre d'Hermann Broch qui s'appelle *La Mort de Virgile,* Virgile qui arrive en bateau à *Brindisium* qui est Brindisi amené de la Grèce par César, il est mourant, il va mourrir ce soir, le lendemain pardon… et le premier chapitre c'est l'arrivée, le chapitre s'appelle la mer, le deuxième chapitre la terre, le troisième chapitre … l'eau ça s'appelle le premier chapitre, la terre le deuxième chapitre, le feu le troisième et la terre le quatrième mais dans la terre il commence par arriver en bateau et sa mort c'est de nouveau un voyage en bateau… tu vois et le bateau avec tous ses symboles de salut et tout ce que ça implique, c'est l'Arche de Noë, c'est la façon…l'église est un bateau quand même… non? Donc il y a là un rapport à la cathédrale, tout ça avec la forme la plus déclenchée de baroquisme qu'on puisse imaginée. Il est le Baroque par excellence. Il est peut-être le plus basique de tous.

Patrice Goulet : Et cet immeuble-là se plaçait sur le plan d'urbanisme?

Ricardo Porro : Ah oui…

Patrice Goulet : ça en fait partie?

Ricardo Porro : Tout à fait partie de son plan d'urbanisme…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Et d'une façon très rationnelle… très précise, tout ça avec un onirisme invraisemblable. C'est à dire, en ce moment la différence c'est qu'il est en train de canaliser son onirisme…avec un sens de l'espace parce qu'il faut voir les appartements à l'intérieur comment ils se développent, c'est …ce sont des choses d'une richesse étonnante…n'est-ce pas? Tout ça en ce moment canalisé, dans un but plus précis…Évidemment cet onirisme est …il n'y a rien de plus onirique que l'église catholique… et si on a une cathédrale qu'est-ce qu'on peut faire si ce n'était l'onirisme. Si on fait une mauvaise reproduction du Parthénon, ce serait … ça donnerait des coups de poing avec la cathédrale d'Amiens. Donc, il ne faut pas faire ça… Un des néofascistes fait un bâtiment à côté d'Amiens, ce serait la catastrophe… c'est sûr, bon. Alors ça c'est le cas de Marchant et le dernier qui est assez curieux c'est … qui voulait faire l'océanographie quand il est arrivé en France et tout d'un coup il a découvert qu'il avait un goût pour l'architecture… et tout de suite, il s'est inscrit à l'école de Lille… il devient absolument mordu par l'Architecture. Il se lance, il y a une chose extrêmement curieuse, il est déjà en dernier cycle. L'année dernière il fait un projet pour Dunkerque, un projet d'urbanisme de 70000 habitants, c'est-à-dire prendre le centre de Dunkerque qui est une catastrophe et le densifier et alors dans ce centre de Dunkerque, un projet de Musée qui est une chose très curieuse parce que je crois qu'il y aune chose assez étonnante (inaudible) tout le monde peut avoir un peu sa terre dans son intérieur et à quel moment ça peut se déclencher et sortir… Lui, il a toute la tradition byzantine, oui, il est d'Istanbul, et il a toute la tradition byzantine, toute la richesse de Hagia Sofia et de toutes les belles églises byzantines d'Istanbul que tu connais très bien. Alors son projet, d'abord avec des jeux baroques, des jeux très byzantins avec l'eau tu vois, et tout d'un coup comme des étranges vibrations dans toute la façade et dans tous les projets comme une espèce de richesse des bijoux comme s'il y aurait…tout le projet devenait une vibration d'en haut en bas et comme si le projet, cette image de la Jérusalem

céleste qui est la ville pleine de bijoux, comme si il reprenait ça et il s'élançait dans le projet, c'est-à-dire ce n'est pas la Jérusalem céleste dans le sens de la Jérusalem céleste qui a une forme carrée, c'est une ville carrée qui a douze portes avec un ange sur chaque porte, y a une perle aussi, mais y a des bijoux qui sont incrustés enfin les marches sont en…et y a des incrustations de bijoux donc ce n'est pas que ce soit la Jérusalem céleste dans le sens des douze portes…c'est la vision d'un bâtiment qui devient plein de bijoux, tu vois? Dans ce contexte-là et dans l'énorme richesse qu'il a de jouer avec ses espaces qui sont vraiment des espaces d'une richesse, ce sont des espaces parfois qui explosent, tu sens qu'il a cette goutte de Byzance dedans mais en même temps sa méthode se relie à la méthode de tous les autres, avec une résultante formelle, comme c'est le cas de chacun d'entre eux qui n'a rien à voir l'un avec l'autre. C'est un problème de méthode hein. C'est une méthode qui les relie. Tu vois? et je crois que ça c'est tous les groupes que tu vas, enfin où il ya des projets d'architecture…

Patrice Goulet : C'est la première année qu'il est avec toi?

Ricardo Porro : Non, ça fait deux ans qu'il est avec moi… une chose très curieuse , il va faire l'année prochaine comme projet de diplôme la place qui est entre la Mosquée bleue et Hagia Sofia, il va refaire tout cet espace urbain, à sa façon et là…

Patrice Goulet : ça sera son diplôme…

Ricardo Porro : ça sera son diplôme. Là, je l'attends parce que ça peut donner quelque chose, comme architecture, surtout qu'il éclate énormément. C'est un garçon curieusement très rationnel, d'une grande force de caractère, ya une forte personnalité, mais par contre très rationnelle, très méthodique. On dirait bon quelqu'un de l'Orient n'est pas si méthodique…non, non, non! il est très méthodique! très méthodique! mais d'un autre côté il est comme un homme de l'Orient et il y a toujours un orientalisme dans tout ce qu'il fait.

Patrice Goulet : Et sur quel projet d'Amiens ils travaillé?

Ricardo Porro : Non, il n'a pas travaillé sur Amiens.

Patrice Goulet : Il n'a pas travaillé là-dessus…

Ricardo Porro : Ah si, si, si attends, si il a travaillé, ils fait un projet pour Amiens dans l'exposition, parce que j'ai pris les projets les plus représentatifs, tu vois? de chaque élève et je trouvais que son projet le plus représentatif, c'était le musée donc c'est le projet que j'ai choisi pour le montrer et pour l'exposition et tout ça…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Son musée…je trouvais le plus fort, le plus…poignant quoi, celui qui montrait le plus sa personnalité…

Patrice Goulet : Bon, y a le problème de Choquelle, parce que Choquelle lui il y est pas…

Ricardo Porro : Non, il n'est pas exposé…

Patrice Goulet : Et pourquoi… ils ne savaient pas ohm le mettre?

Ricardo Porro : Voilà pourquoi…il n'est pas à l'exposition parce que Choquelle il est déjà diplômé…

Patrice Goulet : Mais faut tout de m^me le mettre dans l'article…

Ricardo Porro : Oui, il faut le mettre dans l'article, je verrai… Je vais te dire une chose, Choquelle, c'est le cas d'un élève qui est déjà diplômé. Pour l'exposition, j'ai mis simplement les élèves qui étaient à l'école à ce moment-là, je n'ai pas mis des autres qui n'étaient pas à l'école, je n'ai pas voulu mettre des autres, il n'est pas venu. Choquelle, il y a deux élèves, Choquelle et Christian Réal qui ont travaillé ensemble dans ce projet des Halles de Baltard.

Patrice Goulet : Mais faut que tu recommences au moment où tu dis qu'il est assistant…

Ricardo Porro : Il est mon assistant dans l'atelier. Bon, Jean-Marie Choquelle, il a commencé avec moi quand je

suis arrivé à l'école, en quatrième année. C'était un moment à l'école encore où on ne faisait pas de projet de l'année, tu vois. En ce moment, on commence en première année mais à l'époque, enfin, c'était encore la période de Mai 1968 et tout ça qui était latente, donc , en quatrième année. Je suis arrivé à l'école pour la première fois, j'ai eu des élèves de dernier cycle. Choquelle commence là. Évidemment, tout de suite, il se déclenche dans l'espace, il commence à montrer une richesse de conception spatiale formidable, des bâtiments qui avaient une richesse de formes et en même temps une délicatesse assez curieuse. Il est très délicat, il est très lyrique dans tout ce qu'il fait. Il a fait plusieurs projets avec moi, il a fait par exemple un projet qui était de prendre la gare de Lille et faire sur le gare de Lille une continuité de la ville, mettre une dalle en béton, mettre les trains dessous, faire une gare qui descende mais faire dans tous ces chemins de fer une continuité de la ville et là il a fait un projet d'urbanisme que malheureusement, il est venu un jour avec sa maquette, il l'avait faite à l'école, et y a eu quelqu'un qui l'a volée. Ne demandons pas qui, comment… mais ont volé la maquette, une maquette splendide, très belle, tu vois?, ça j'aurais voulu le publier mais il ne reste pas des, il ne reste pas de traces. Il a déjà décidé de se lancer dans son diplôme. Il a pris d'abord deux choses, la notion de Paris, une notion de Paris, tous les deux, lui et Christian Réal, une notion de Paris qu'il fallait respecter et avec un soin parce qu'il est très soigneux, il a pris la trame qu'on l'avait obligé dans le projet, tu sais qu'il y a une trame structurelle et que tout, il faut le faire monter sur cette trame structurelle, tout ce qu'on verra qui est d'un absurde absolu, c'est l'aberration la plus totale de ces Halles de Baltard. On a donné la trame avant de savoir qu'est-ce qu'on allait construire dessus. Non? terminée par les voitures des parking, ça c'est l'aberration la plus totale, bon. Il a pris la trame et il a donné à son projet une symétrie et une rigueur assez étonnante. On penserait à cause de ça qu'il s'intéresse à un néo-classicisme mais il fait un projet qui est comme une espèce de débâcle, c'est-à-dire c'est la ville, c'est Paris et tout d'un coup, c'est un Paris qui commence à se démener comme s'il tomberait en morceaux. De l'autre côté, une maison des jeunes qui est comme une foule qui avance entre ce Paris qui tombe en mille morceaux avec des jambes qui sont insérées dans tout le contexte du bâtiment. C'est une chose assez curieuse parce qu'il y a comme une espèce d'opposition, un c'est Paris qui s'écroule et un extrêmement rationnel. Je le vois plutôt comme une expression de la crise de la Raison que nous passons tous en ce moment en France. Y a une crise de la Raison. Une crise du cartésianisme. De l'autre côté, la même chose pour le projet de Christian Réal. C'est un Paris qui commence à bouger comme si le bâtiment bougeait devant et derrière, comme s'il se penchait devant et derrière, une espèce de mobilité qui se crée dans tout son projet qui met aussi en crise la notion de Paris mais toujours en gardant un rapport très direct avec Paris, y a Paris sur toutes les (inaudible), Paris auquel il faut se tenir., tu vois? Voilà, là je te fais un panorama plus ou moins général de ce groupe, de toute cette équipe de Lille… qui ont une personnalité, j'estime, extrêmement violente, extrêmement forte, extrêmement forte. Et une chose qu'il faut dire aussi, c'est qu'il faut se rendre compte de la tradition flamande.

Patrice Goulet : Oui, c'est ce que tu m'as dit…ça je l'ai mis dans mes questions…

Ricardo Porro : Tu l'as mis dans tes questions…

Patrice Goulet : J'ai des trucs là qui sont plus pour moi, peut-être pas pour … bon, là c'était les élèves, c'est bien, c'est ce que je voulais, en fait c'est les caractéristiques, alors là, on a vu un peu chacun, mais ensemble finalement justement…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Tu trouves qu'il y a une très grande différence entre eux qui sont là, pourtant y a un vénézuélien, un turc, y a un rapport entre eux par rapport par exemple aux élèves que t'as eus à Strasbourg…ou par rapport aux élèves que tu as vus autre part.

Ricardo Porro : Oui. Les élèves que j'ai eus à Strasbourg, il sont beaucoup plus proches d'un germanisme, d'un expressionnisme qui touche l'Allemagne, que ce groupe-là. Les élèves de Strasbourg sont moins lyriques, sont plus… ils vont beaucoup plus en général à une espèce de distorsion dans les formes et à trouver comme une espèce d'angoisse dans les distorsions de la forme, toujours avec une grande richesse d'espace et tout ça tandis qu'ici y a un vol d'imagination qui va plus loin.

Patrice Goulet : Mais quand tu dis ils ont…

Ricardo Porro : Y a eu un …y a un très bon élève que j'ai eu à Strasbourg qui était Dreysse, qui est en ce moment au Maroc. Je sais qu'il fait des choses très jolies là-bas. Qu'il construit!

Patrice Goulet : J'essaierai de le joindre…

Ricardo Porro : Je n'ai pas son adresse et je n'ai pas le moyen de le trouver. Il m'a appelé au moment où j'étais à l'hôpital, où j'ai eu mon accident. Alors je n'ai pas pu le joindre. Lui, par exemple, il a une immense imagination et ses projets étaient d'un lyrisme étonnant, tu vois? C'est quelqu'un de qui j'attends beaucoup.…

Patrice Goulet :Pour en revenir aux Lillois… tu disais quels sont les personnages finalement dans l'Histoire de l'Art qui sont très proches de cette…de la vision que t'as deux? Tu parlais de Bosch mais de qui d'autre? c'est-à-dire quel genre de…qu'est-ce que ça veut dire?

Ricardo Porro : Bon, par exemple ce sont des jeunes qui ne s'approchent pas de l'art gadget actuel, tu vois? ça les intéresse pas, des fanatiques de la plupart des peintres actuels, de ce qui …. ni de l'abstraction, ni rien de ça, ça ne les intéressent pas. Ils tournent le dos mais si tu veux ils viennent en pélerinage par le Michel-Ange au Louvre.

Patrice Goulet : Mais d'eux-même ou c'est toi qui les…

Ricardo Porro : Ecoute, ben, si tu veux, il y a un rapport entre eux et moi, c'est-à-dire que je ne suis pas une abstraction. Je suis une réalité. Je suis là et sans aucun doute que eux aussi et je suis le formateur. Si tu veux, je suis l'agent du Saint Esprit, hein? dans la terre. Non? et sans aucun doute mais ça ne veut pas dire que ce soit à cause de moi, c'est, c'est… on discute beaucoup mais ils viennent là pour voir *Les esclaves* de Michel Ange, tous… ils passent tous par là, chaque fois qu'ils viennent à Paris. Ils vont par exemple voir le Leonardo, ça les fascine… fascinés par exemple par Botticelli… ça les tente énormément, le lyrisme de Botticelli.

Patrice Goulet : Mais c'est une émotion ou c'est essayer de comprendre pour eux, et saisir…

Ricardo Porro : Ils essaient de comprendre, de lire mais en plus de ça, c'est une émotion parce que au fond je dois te dire, je comprends par exemple, moi (inaudible), le Rembrandt, la peinture de Franz Hals, tous ces gens-là ce sont des peintres extraordinaires, les plus grands peintres qui ont jamais existé mais ils ne me font pas bander. Qu'est-ce que tu veux, j'ai honte… ni avec Franz Hals mais si tu me dis, si *La Sainte Anne, la Vierge et l'enfant*[799] me font bander, ah, comme un fou… tu vois? et si tu me demandes si *Le Printemps* de Botticelli me fait quelque chose, oh la la, qu'est-ce que ça peut me faire… c'est la folie… bien enfin, c'est un problème personnel. Par exemple, ils viennent voir *Les esclaves* de Michel Ange, ils viennent voir le Leonardo, la descente de la croix, de la position du Christ de Rosso, Rosso Fiorentino.[800]…

Patrice Goulet : Oui mais toutes ces références pour toi, si je me rappelle bien elles ont toutes une signification…

Ricardo Porro : Énorme!…

Patrice Goulet : C'est l'émotion puis c'est tout de même autre… c'est parce que aussi y a même un peu un rapport avec ce qu'ils peuvent faire ou ce que tu peux faire… c'est-à-dire y a tout de même une représentation du monde…

Ricardo Porro : Oui, naturellement… je vais te dire une chose, un bon enseignant est celui qui est capable de passer une émotion à ses élèves… c'est la seule chose que tu puisses faire passer comme enseignement… en archive cure, c'est une émotion… si tu ne passes pas une émotion, tu peux raisonner et raisonner et raisonner et que rien ne se passe… une émotion, je crois que je passe une émotion… bon, voilà, ce sont des gens qui les intéressent. Si tu veux, des artistes contemporains, il y en a deux qui les passionnent, Bacon, ils se sentent tous très attirés par Bacon et ils se sentent tous très attirés par Epousteguy.

Patrice Goulet : Comme par hasard, c'est ceux qui t'intéressent aussi…

Ricardo Porro : Ah moi, ça m'intéresse aussi…

Patrice Goulet : Ils ont pas des… quelles sont les traductions, enfin je veux dire, quels sont vos points de vue, c'est ça qu'on envie de savoir… sur quoi vous êtes pas du tout d'accord? est-ce qu'il ya des choses? quels sont vos combats?

---

[799] Il s'agit du tableau de Leonard De Vinci, *La Sainte-Anne, la Vierge et l'enfant Jésus jouant avec un agneau,* peint entre 1503-1519 et conservé au Louvre.

[800] Il s'agit de *La Déposition de Croix* du peintre maniériste Rosso Fiorentino peinte en 1521.

Ricardo Porro : Il n'y a pas de combat…

Patrice Goulet : y a bien des choses qu'ils aiment ou qu'ils aiment pas ou je sais pas quoi, non?

Ricardo Porro : Non… enfin y a quelqu'un qui peut avoir une…y a par exemple Patrick Fidèle qui n'est pas très intéressé à Rosso…qui n'est pas Rosso , qui préfère Greco…tu vois? Moi par exemple, je deviens fou de Rosso *al contorno* lui il moins Rosso, *al contorno* il préfère Greco, tu vois? C'est toujours comme ça, y a certaines préférences mais il faut dire que… par exemple ils sont tous d'accord pour Michel-Ange, y en a pas un qui ne soit pas un fanatique de Michel-Ange… tous….bon, ça c'est un bon point.

Patrice Goulet : Y en a pas un qui préfère Borromini?

Ricardo Porro : Si, ils aiment énormément Borromini… enfin, je n'ai pas…au point de vue de la peinture, au point de vue de la sculpture…

Patrice Goulet : Dans tout ça, y en a pas un qui est fanatique de Mies Van der Rohe ou de Le Corbusier?

Ricardo Porro : Oh, non… non, non, non. Aucun, aucun! Là, aucun! ils aiment tous Frank Lloyd Wright, beaucoup, ils aiment tous Gaudi à la folie, ils aiment Borromini, par exemple, ils aiment Michel-Ange, ils aiment les cathédrales gothiques, mais en toute franchise je ne vois aucun intérêt, d'aucun d'entre eux, ni à Le Corbusier, ni à Mies Van der Rohe, ni non plus à ce qu'on publie en ce moment du « néo-fascisme », ça c'est … sans aucun doute, ils tournent le dos à ça… et c'est très bien parce qu'ils sont très individuels et très personnels, tu vois… donc, ça c'est une bonne chose…Si tu veux, de qui ils sont fous, de Bergman, des films de Bergman, je ne dis pas du dernier Bergman qui est à tous points de vue…qui ne rentre pas dans la même qualité mais si tu veux *L'Heure du loup*[801]*, Les fraises sauvages*[802]*, Cris et Chuchotements,* tous ces films là, ça les rend fous…

Patrice Goulet : Ils écoutent pas de la Pop musique etc….?

Ricardo Porro : Oh, non…..

Patrice Goulet : Y en a pas quelques-uns pour qui ça…

Ricardo Porro : ils sont tous….qu'est-ce qui les influence le plus? C'est les dernières sonates de Beethoven, ils adorent les….

Patrice Goulet : Oui mais ils cachent bien qu'ils sortent un peu…et qu'ils (rires)…

Ricardo Porro : Oh je sais pas s'il ya quelqu'un qui va écouter la Pop musik, je crois pas… ils adorent les dernières sonates de Beethoven, ils aiment énormément la walkyrie de Wagner, tu vois? ils adorent ça… Mozart…il y a des époques où tu arrives chez n'importe qui d'entre eux et ya du Mozart tout le temps dans le tourne disques, tu dois parler avec le disque de Mozart…la dernière fois, j'étais dans un dîner, la semaine dernière, et c'était *Cosi van Tutte*!

Patrice Goulet : J'ai l'impression que c'est tout de même impossible pour des jeunes comme ça de pas…d'être complètement dans l'exigence tout le temps quoi, il faut bien… il faut bien que ça explose de temps en temps…

Ricardo Porro : Justement, ils explosent… L'architecture est explosive! ils vont à Rome, ils vont à Florence, ils vont à Sienne, ils vont à Istanbul ou….

Patrice Goulet : C'est des monstres!

Ricardo Porro : Oui, ils sont tous des monstres, il sont tous des monstres malades de culture… et c'est le seul moyen, le seul schéma, y en a pas d'autres… ou on est malade de culture, et le moment où le Saint Esprit décide de s'écarter ou de partir et on s'intéresse à la Pop Music… en ce moment, on prend les écouteurs, on les met à l'oreille, on met un disque de funk ou Punk ou Ska ou Dieu sait quoi et on l'écoute… mais c'est pas leur cas…ils

---

[801] *L'Heure du loup* est un film d'Ingmar Bergman sorti en 1968.

[802] *Les fraises sauvages* est un film d'Ingmar Bergman sorti en 1957.

ne s'intéressent pas à ça, ils s'intéressent à autre chose…

Patrice Goulet : Bon.

Ricardo Porro : Leurs intérêts vont plus loin, je ne nie pas qu'ils ne vont pas, qu'ils ne dansent pas ou je ne sais pas, je les ai pas vus, je ne suis jamais allé à une boîte de nuit avec eux, enfin une boîte de nuit, une discothèque comme on l'appelle actuellement, tu vois? sûrement, pourquoi pas? Jean-Marie Choquelle est un grand danseur! il aime énormément danser le rythme actuel, c'est sûr mais d'un autre côté il se bagarre pour trouver des entrées pour les derniers concerts qui se passent à Lille…

Patrice Goulet : Lille alors…quel rôle joue la ville?

Ricardo Porro : La ville?

Patrice Goulet : La ville, oui, l'environnement de la ville et tout ça…

Ricardo Porro : L'environnement de la ville joue un rôle énorme parce que toute l'architecture, la ville, ils sont des passionnés de villes et tous les projets qu'ils font, c'est la ville… et c'est des choses qui s'insèrent dans la ville…

Patrice Goulet : Oui mais je voulais dire Lille, la ville de Lille…

Ricardo Porro : La ville de Lille, c'est une ville assez curieuse, c'est une ville assez douce, assez paisible… d'une petite architecture toujours gentille, toujours agréable, calme, avec des jeux d'espaces très curieux dans le centre de la ville. Attention, y a des petits espaces dans le centre, ça les influence. C'est une ville qui n'a pas d'éclatement, on peut pas sentir à Lille un éclatement créatif au point de vue urbain comme on peut sentir à Nancy. C'est pas le cas mais quand m^me c'est un beau milieu pour qu'ils puissent éclater eux-mêmes. Je crois que c'est le cas. Tu sais y a un moment donné où il y a un pays ou il y a une ville qui n'a jamais produit des choses étonnantes et tout d'un coup il y a un éclatement et les choses commencent à sortir. Si tu veux, je crois que le grand éclatement de Lille commence à sortir par eux…qu'est-ce que ça va donner dans l'avenir? espérons, j'attends beaucoup…de tout ce groupe mais c'est une évidence que je ne crois pas qu'il y a de grands éclatements à Lille. En plus, on a essayé de la détruire à un moment donné, ont construit les choses les plus minables, tout ce qu'il ya autour de l'hôtel de ville, ce sont des choses les plus laides que j'ai vu d'architecture, qui détruisent absolument tous les espaces. Tout d'un coup, il y a eu une vraie idée de remodeler la ville, de reconserver les vieilles maisons et tout ça, qui est une très bonne politique d'ailleurs, qui est la politique actuelle…

Patrice Goulet : On a l'impression que c'est tout de même contraire à ce que tu proposes, c'était le sujet de bataille d'UP6 si je peux me permettre.…

Ricardo Porro : Oui

Patrice Goulet : à la fois tu disais « très bien on garde », mais toi tu dis « non après tout »… tu voudrais tout faire…

Ricardo Porro : Parce que y a une chose qui est un enseignement et l'enseignement, c'est une façon de créer totale, d'une façon totale mais de créer un dialogue…les gens de l'UP6, la plupart des gens que j'avais, c'était des impuissants. Tout ce qu'ils voulaient, c'est qu'on ne les oblige pas à créer.

Patrice Goulet : Est-ce que tu crois que c'est pas dangereux tout de même d'accepter justement l'idée de trouver bien la restauration, y a un mouvement, si jamais y a un de tes élèves qui commencent à travailler, on va lui dire « non, c'est pas possible »…

Ricardo Porro : Oui mais attention, une minute… y a des quartiers de Lille que je ne dis pas qu'ils ne peuvent pas faire quelque chose de plus beau… Je dis le centre historique de Lille…là j'estime…par exemple je mets la gare qui est dans le centre de Lille et justement je dis voilà, mettez une dalle de béton et lancez vous à faire un espace urbain qui soit beau… écoute, je suis convaincu que si tu peux détruire pour faire quelque chose de mieux, chapeau!

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Peut-être le bâtiment qui était sur place avant que Gaudi a construit n'était pas mal du tout et Gaudi a fait détruire Dieu sait quel immeuble qui existait pour construire un chef d'oeuvre absolu! Très bien! Qu'est-ce qu'il y a vait avant dans la *Robbie House*? Quelle maison américaine? Peut-être il y avait une maison charmante avec une toiture en bois adorable à la place de la *Robbie House.* Enfin je ne sais pas ce qu'il y avait avant. C'est une supposition, je ne peux pas te dire… tu vois? mais si tu fais la *Robbie House* au lieu d'une maison quelconque qui avait beaucoup de charme, je préfére la *Robbie House!* Faire la *Johnson Factory* à une vieille usine du dix-neuvième siècle, s'il faut détruire une usine du dix-neuvième siècle qui pourrait avoir beaucoup de charme pour mettre la *Johnson Factory,* tant mieux! on la lance en l'air!

Patrice Goulet : Quoi d'autre? enfin, un autre point…la manière de travailler, la manière de travailler c'est comme ça tout le temps?

Ricardo Porro : Tout le temps…

Patrice Goulet : C'est vraiment…c'est le départ…

Ricardo Porro : Chaque semaine…

Patrice Goulet : En plus des maquettes en terre beaucoup…

Ricardo Porro : D'abord des maquettes en terre…y a des élèves qui modèlent beaucoup, la terre ça leur convient, ya des autres qui ne modèlent pas, qui cassent, qui ont des espaces internes, et là ils travaillent en bois…

Patrice Goulet : Est-ce que c'est pas…est-ce que c'est pas particulier parce que pour d'autres architectes, ils expriment leur architecture par des dessins…

Ricardo Porro : Je crois qu'il y a une chose, j'estime que le seul moyen… l'architecture, c'est un peu comme un film c'est-à-dire que tu vois ce qui va se passer sans avoir la notion exacte… Les dessins te donnent une limite. Par contre, où tu vas beaucoup plus loin dans tes limites, c'est quand tu fais les choses en trois dimensions et passe des dimensions aux détails et la notion de rapport entre tous les éléments. Ils ne te donnent pas, les dessins…

Patrice Goulet : Pourquoi on ne peut pas les avoir par des croquis? Je veux dire…On peut pas avoir un langage, après tout Wright ne faisait pas de maquettes…

Ricardo Porro : Je ne sais pas parce que j'ai vu des maquettes de Wright.

Patrice Goulet : Oui, oui, mais il les faisait à la fin…

Ricardo Porro : Je ne sais pas…Peut-être Wright fait la Colombe du Saint Esprit sur la tête et il pouvait le faire comme ça… Selon ma méthode, je ne vois pas comment arriver à contrôler un espace sans le maîtriser en trois dimensions même à une dimension réduite.

Patrice Goulet : ça, ça veut dire quand m^me que pour ne pas être gêné par le faire-même, par l'exécution-même, il faut qu'ils aient une pratique extrêmement forte du travail de ces maquettes…

Ricardo Porro : Il le faut. D'abord ils ne font pas une maquette terminée le premier jour…ils font une maquette quelconque et à la fin seulement, la maquette prend des…

Patrice Goulet : Ils la remettent sans arrêt en cause?

Ricardo Porro : Sans arrêt! et ils détruisent toute la maquette chaque semaine et ils la remodèlent, ils la

Patrice Goulet : C'est relié à des dessins tout de même ou?

Ricardo Porro : C'est relié à des dessins, à des plans, à des coupes et tout ça… et peu à peu ils avancent tout ejn m^me temps. Je dois te dire que de la m^me façon que tu es en train de voir ce qu'il ya de mieux, il y a d'autres élèves qui sont moins bien… et m^me des autres élèves qui passent une année chez moi, qui ne peuvent pas tenir

le coup et qui s'en vont… ou même qui…

Patrice Goulet : C'est très dur quand on est avec toi…

Ricardo Porro : Ah oui…

Patrice Goulet : T'es une entraîneur épouvantable…

Ricardo Porro : Ecoute… Implacable, implacable…

Patrice Goulet : ça se traduit comment? Vraiment, tu envoies valdinguer les projets, tu..?

Ricardo Porro : Non je fais voir devant tout le monde que son projet ne sert à rien… est très mauvais. Pourquoi? parce que ce n'est pas non plus le fait qu'il m'apporte un projet que je dois dire : « voilà, allez vous en, ça ne m'intéresse pas ». Non, je leur prouve pourquoi ce projet n'est pas bien. Et très souvent, il y a des élèves qui ont m^me fait des projets très mauvais et que peu à peu, ils font de très bons projets et ils arrivent à se déclencher d'une façon extraordinaire.

Patrice Goulet : Il fait être d'une ténacité …

Ricardo Porro : Énorme! et ils souffrent! J'ai des élèves qui m'ont raconté qu'après une de mes critiques, ils sont partis aux toilettes pour pleurer. C'est une possibilité parfois…

Patrice Goulet : Il faut tout de m^me préciser ça…

Ricardo Porro : Quand je dis que toute cette espèce de tyrannie qui se fait dans les ateliers, je dois expliciter que les portes sont ouvertes… que l'élève choisit son enseignement et qu'après une année, il peut partir…

Patrice Goulet : Il peut changer en cours d'année?

Ricardo Porro : Il reste une année…mais faut-être au commencement de l'année, je peux lui dire « écoutez, je ne crois pas que vous êtes en train de profiter de moi » et peut-être « vous pouvez changer avec quelqu'un d'autre » et j'ai le cas des élèves qui ne sont pas à l'aise avec moi et qui sont très à l'aise avec quelqu'un d'autre et qui font beaucoup mieux leurs projets chez quelqu'un d'autre…

Patrice Goulet : Est-ce que tu les reconnais très vite maintenant? tu sais très vite les gens qui ne vont pas faire… ou est-ce que t'as des surprises?

Ricardo Porro : J'ai des surprises…j'ai eu des surprises. Le problème évidemment c'est que n'importe qui, même s'il m'a fait des très bons projets avant, qu'il commence un projet, je suis implacable… *criminel*…

Patrice Goulet : Si j'ai bien compris, quand un élève arrive, c'est un peu ça que je veux savoir, il passe quinze jours dans l'école où il se passe des choses, où il voit un peu s'il reste ou il reste pas pour faire des études d'architecture… c'est ça, c'est bien ça?

Ricardo Porro : Non… Je ne suis pas en première année…que dans un cours de Théorie de l'Architecture…

Patrice Goulet : Je ne parle pas de toi personnellement mais quand un élève arrive, qu'est-ce qui se passe?

Ricardo Porro : Un élève arrive. D'abord, il doit passer une année…

Patrice Goulet : Mais ça commence, sa première année, ça commence …elle se passe comment?

Ricardo Porro : Elle se passe de la façon suivante. D'abord il fera un projet , il ya des cours de construction, de sociologie, de…je te parle seulement du projet…il commence par l'espace de la maison qu'il préfère, il va l'analyser, la critiquer. Il apprend à dessiner. Il la dessine.

Patrice Goulet : Mais ça il le fait où?

Ricardo Porro : Dans un atelier?

Patrice Goulet : Mais c'est pas dans ses ateliers verticaux? c'est des ateliers à part…c'est des ateliers pour la première année.

Ricardo Porro : Non, il y a des ateliers pour la première année. La première année, c'est une limite.

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Ils ne sont pas dans un atelier vertical.

Patrice Goulet : Mais là, quand il arrive , il est mis d'office dans un atelier avec un professeur?

Ricardo Porro : Avec un professeur…

Patrice Goulet : C'est pas lui qui choisit?

Ricardo Porro : Il ne connait personne…

Patrice Goulet : Il ne connait personne…oui.

Ricardo Porro : Donc on les met par ordre alphabétique. Après, ils changent avec un autre professeur.

Patrice Goulet : D'accord. Mais dans l'année, ils voient combien de … il va dans deux ateliers ou …

Ricardo Porro : Deux pas trois…

Patrice Goulet : Deux…

Ricardo Porro : Alors, le premier travail qu'il fait, c'est l'espace qu'il préfère dans sa maison. Il va l'analyser, apprendre à dessiner là dessus, faire une maquette, qu'est-ce que c'est qu'une porte, une fenêtre, comment on dessine, qu'est-ce que c'est qu'un plan? Tout de suite après, y a un deuxième aspect, qui va un peu plus loin, il modifie cet espace, une modification qui fasse que cet espace soit mieux, avec mobilier et tout… C'est très important la façon d'employer le mobilier pour qu'ils apprennent comment l'espace est conçu. Deuxième travail, ils prennent une place publique, une petite place, en général une place qui ne soit pas une place compliquée à Lille.

Patrice Goulet : Qui existe?

Ricardo Porro : Par équipe de cinq… qui existe, une petite placette à Lille, à Roubaix ou à Tourcoing, tu vois? ils prennent la placette…

Patrice Goulet : Là ils se mettent équipe…

Ricardo Porro : En équipe de cinq… Ils font la même analyse qu'ils ont fait avec leur espace… Déjà, ils commencent à comprendre qu'est-ce que c'est que l'urbanisme… comment la place s'insère dans un tissu urbain…tu vois? comment ça joue un rôle de… qu'est-ce que c'est qu'une place dans un urbanisme quelconque et à partir de là, ils font l'analyse de cette place en fonction de l'urbanisme qui l'entoure, à la ville …pourquoi cette place est morte ou vivante? Qu'est-ce qui a contribué à ça? Comment la revitaliser un tout petit peu? et tout de suite, ils s'élancent dans un élément d'architecture quelconque, qui peut fermer quelque chose, l'inclusion d'un petit bâtiment, n'importe quoi qui améliore la place et qui la revitalise. ..

Patrice Goulet : Ah, d'accord…

Ricardo Porro : C'est le deuxième travail… le troisième, c'est en général y a en a qui font autre chose, y a un groupe d'enseignants qui ont continué à prendre l'espace de… de leur donner un terrain mitoyen et que là l'élève développe sa maison…

Patrice Goulet : Une maison en mitoyen…

Ricardo Porro : En mitoyen, oui… mais en le faisant d'une façon telle qu'ils se déclenchent dans l'espace… à partir de leur vie, enfin on ne met pas de limitation économique ou quoi que ce soit et à partir de leur vie, qu'ils se déclenchent dans l'espace… et le problème, c'est le déclenchement dans l'espace… voilà, ça ce sont les différents, bon, ce travail c'est un semestre complet… tu vois?

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : ça ce sont les différentes choses qu'ils font en première année. Jusque'à présent, on a pu juger de justice l'examen pour dire qui rentre et qui ne rentre pas…

Patrice Goulet : C'est-à-dire qu'il y a tout de même à la fin de l'année un concours, enfin, un projet, un autre projet alors à ce moment-là…

Ricardo Porro : À ce moment-là, ils s'enferment à l'école et ils font un projet en très peu de jours avec un thème précis… un projet d'architecture…

Patrice Goulet : qui change à chaque fois quoi…

Ricardo Porro : Et là les enseignants vont choisir qui reste et qui part…

Patrice Goulet : C'est-à-dire qu'ils jugent tout de même sur l'ensemble des travaux de l'année et puis sur ce projet-là…

Ricardo Porro : Oui…y a deux choses, en général dans l'ensemble des travaux de l'année, ça compte pour l'examen oral et l'écrit…

Fin de l'enregistrement

Ricardo Porro : Des questions sur le travail de l'année et ils jugent, les enseignants, en rapport au travail qu'ils ont fait toute l'année. Entre les deux, ils font l'équilibre, l'esquisse qui donne la liberté totale de l 'élève et le travail de l'année et je t'assure que avec cette méthode on ne fait pas d'erreur. Si, toujours, il ya des possibilités d'erreur mais on évite le plus possible, c'est-à-dire s'il ya quelqu'un qui ne voit pas dans l'espace, on peut l'éliminer…

Patrice Goulet : Y a combien d'élèves après, une centaine ou quoi?

Ricardo Porro : En général, il ya une centaine d'élèves…

Patrice Goulet : Et toi, ton cours, toi tu interviens pas dans les ateliers là…

Ricardo Porro : Non, pas en ce moment…j'ai commencé quand nous avons tous discuté sur la méthode employée en première année, j'ai fait une première année…

Patrice Goulet : Depuis, tu le fais …

Ricardo Porro : Depuis je ne le fais plus parce que je ne pars pas des…

Patrice Goulet : Par contre , toi, tu fais un des cours de première année…

Ricardo Porro : Je fais un des cours qui est un cours de théorie de l'architecture.

Patrice Goulet : Mais c'est celui auquel j'ai assisté?

Ricardo Porro : Oui!

Patrice Goulet : Mais c'est le seul cours que tu fais….?

Ricardo Porro : Non, je fais un cours d'Histoire de l'architecture…

Patrice Goulet : Tu fais un de Théorie et le cours d'Histoire est aussi pour les premières années ou?

Ricardo Porro : Non! c'est pour le deuxième cycle…

Patrice Goulet : Oui, c'est ça…

Ricardo Porro : Et c'est un cours qui est sur le rapport, le lien entre architecture et civilisation.

Patrice Goulet : C'est des cours obligatoires pour tout le monde ça?

Ricardo Porro : Non… ce n'est pas un cours obligatoire… mon cours d'Histoire de l'Architecture…

Patrice Goulet : Ah oui c'est pour le seconde cycle, c'est pas…

Ricardo Porro : Les cours de première année, c'est obligatoire….

Patrice Goulet : Oui c'est ça, première année obligatoire, l'autre ça donne un certain nombre d'UV et c'est facultatif parmi…

Ricardo Porro : C'est facultatif… je ne voudrais pas que ça soit obligatoire… ça ne m'intéresse pas de le faire obligatoire…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Celui de premier cycle est un cours que j'estime essentiel où ils voient l'architecture en deux semestres. Premier semestre, c'est l'architecture en tant que forme, ils apprennent à voir, le deuxième semestre, c'est l'architecture qu'ils apprennent à comprendre, ce que la forme veut dire… d'abord, il y a une première partie qui est une explication de définition de l'Architecture, du champ de l'Architecture. D'où à où va l'Architecture? Tout de suite après, on arrive à la conclusion que dans la forme, l'espace est l 'élément essentiel de la forme en Architecture et alors, on commence à faire pendant tout le premier semestre l'analyse de cet espace. Qu'est-ce que ça signifie l'espace en tant que forme? avec des éléments qui forment l'espace, un espace formé par des lignes, par des plans, par des volumes, par des combinaisons d'éléments, par des traces atmosphériques où tout se fait… Qu'est-ce que ça veut dire un espace illimité ? qu'est ce que ça veut dire un espace limité et illimité? Par exemple, je commence à donner les caractéristiques de chacun et après ça je passe des bâtiments qui en appliquant les caractéristiques d'espaces limités ou illimités, ils décident si l'espace des ces bâtiments qu'ils sont en train de voir ou ces espaces urbains sont illimités ou limités. Ils discutent entre eux. Je passe un certain temps là, après par exemple, des choses qui sont essentielles, par exemple l'échelle… qu'est-ce que ça veut dire échelle?…

Patrice Goulet : ça c'est toute la première partie…

Ricardo Porro : Qu'est-ce que ça veut sire le mouvement en architecture?

Patrice Goulet : ça, c'est apprendre à voir…

Ricardo Porro : Apprendre à voir l'Architecture… Quelles sont les lignes de mouvement d'un projet? et avec des petites flèches, tracer des lignes de mouvement… enfin, il ya des projets qui sont statiques, des projets qui sont dynamiques …

Patrice Goulet : Un espace illimité, comment ça se passe pour ça ?

Ricardo Porro : Bon, un espace limité c'est l'espace où le contour est limité, où le contour est précis …

Patrice Goulet : Quel exemple par exemple?

Ricardo Porro : Deux droites… deuxièmement, où la surface est mise en valeur, troisièmement, où il ya (inaudible) par addition mécaniste, quatrièmement, où la composition est fermée, elle ne peut pas grandir, cinquièmement, la clarté est absolue. Un espace illimité, le contour n'est pas précis, on valorise la profondeur, c'est organique, par intégration, j'ai oublié une autre caractéristique, c'est une composition ouverte et la clarté est

très relative, par exemple, l'architecture de Frank Lloyd Wright est un espace illimité en général, Le Corbusier est un espace limité, je ne dis pas de Ronchamp , je parle de la Villa Savoye. Voilà deux exemples au vingtième siècle.

Patrice Goulet : D'accord…bon et puis la deuxième partie, c'est ….

Ricardo Porro : C'est les Cinq aspects de signification…

Patrice Goulet : ça correspond aux cinq aspects du contenu. D'accord…

Ricardo Porro : Tu vois et là l'élève arrive à comprendre qu'est-ce que c'est qu'il se passe…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que c'est vraiment que l'élève arrive à voir ce qui se passe dans un bâtiment… qu'il arrive à le lire…

Ricardo Porro : Qu'il arrive à le lire…

Patrice Goulet : D'accord… mais ça marche bien? Ils arrivent à lire quand même?

Ricardo Porro : Ecoute, tout ce que tu peux faire en première année c'est de leur montrer comment (inaudible). Tu comprends que…cette méthode, tout ce qu'ils peuvent faire, d'abord tu les sensibilises à l'espace et tu leur fais comprendre qu'est-ce que c'est les significations dans l'espace… Tout le reste dépend d'un bon cours d'Histoire de l'Architecture…

Patrice Goulet : Oui, attends, on va prendre la deuxième année du premier cycle. Donc ils ont réussi leur examen , ils rentrent en deuxième cycle. Là, ils choisissent un atelier mais plus le même atelier, là; c'est un des ateliers verticaux.

Ricardo Porro : Ah, Oui…

Patrice Goulet : Donc il y a quatre… je sais pas combien d'ateliers verticaux.

Ricardo Porro : Ils ont choisi…

Patrice Goulet : Donc ils vont là où ils ont envie d'aller…

Ricardo Porro : Où ils ont envie d'aller…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Évidemment, dans la limite de la quantité d'élèves qu'il peut y avoir d'enseignants…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Cette année, j'ai trop d'élèves…l'année prochaine, je vais demander qu'on me limite un peu plus les élèves, ça … c'est terrible…

Patrice Goulet : Toi quand tu regardes tes élèves, c'est l'ensemble des gens qui sont dans l'atelier vertical…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : C'est ça…et c'est combien…pour l'instant, t'en as combien?

Ricardo Porro : Une trentaine… plus de trente…

Patrice Goulet : Donc toi tu penses qu'il faut combien?

Ricardo Porro : écoute, pas plus de vingt…

Patrice Goulet : Pas plus de vingt…mais de tous les …

Ricardo Porro : Pas plus de vingt…

Patrice Goulet : Il en rentre combien alors… il y en a combien de nouveaux je veux dire…

Ricardo Porro : Ecoute, ça dépend…

Patrice Goulet : ça dépend…

Ricardo Porro : ça dépend, il y a des années où il y a plus de jeunes qui ont envie de venir avec moi et ya des autres années où ils ont envie d'aller chez quelqu'un d'autre…c'est une chose très aléatoire…

Patrice Goulet : Ce que je me demande c'est que si, quand tu dis, y a une centaine d'élèves, quand ils rentrent en première année, s'il ya cinq ateliers admettons, normalement ça en ferait au moins vingt nouveaux à chaque atelier…

Ricardo Porro : Attention une minute, il ne choisissent pas les 100…

Patrice Goulet : Ah oui, c'est ça, il en reste combien alors?

Ricardo Porro : Ils choisissent une cinquantaine ou une soixantaine d'élèves… pas plus…

Patrice Goulet : C'est à peu près dix élèves nouveaux quoi…

Ricardo Porro : Oui… enfin, on met parfois plus ou un peu moins mais la limite, c'est soixante dix… on met cette possibilité de suivre, tu vois, à la porte…ce qui restent là, bon, ils vont s'inscrire chez tous les enseignants qu'il ya à l'école… ceux qu'ils veulent…

Patrice Goulet : D'accord… Bon alors quand ils arrivent là, ils s'agglomèrent….enfin, tu formes les groupes tout de suite?

Ricardo Porro : Tout de suite…

Patrice Goulet : Est-ce que ceux qui sont de plusieurs années, ils ont tendance à rester ensemble ou ils se …tu les casses?

Ricardo Porro : Non, je casse les groupes…j'essaie d'avoir des élèves de différentes années. Parce que ça ne fonctionne pas si…

Patrice Goulet : Mais je veux dire, on peut imaginer que le groupe par exemple, les groupes qu'on fait à Amiens, est-ce qu'ils ont pas tendance à vouloir rester ensemble l'année d'après?

Ricardo Porro : Écoute, j'essaie de les mélanger mais il y a parfois des mariages, des groupes qui sont très compacts…j'essaie toujours de faire entrer des jeunes…Pourquoi? parce que c'est une façon d'agir que quand il ya des jeunes qui rentrent, il y a déjà un engrenage, y a une roue et le jeune rentre dans cet engrenage et il reçoit l'enseignement, pas seulement l'enseignement de moi, mais des autres camarades qui savent déjà comment faire…et l'année suivante, lui, il peut faire la même chose avec eux…

Patrice Goulet : Bon, donc, ils rentrent et puis ils font des groupes, ils font des groupes de quatre ou cinq, c'est ça…

Ricardo Porro : De quatre ou cinq…

Patrice Goulet : Bon. Et là, tout de suite, c'est le projet d'urbanisme… et tous les groupes chaque année refont un projet d'urbanisme…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Quand ils sont passés chez toi et qu'ils ont eu, donc ils ont été quatre années à ce moment-là, par exemple, quatre fois ils font les quatre projets d'urbanisme… c'est bien ça?

Ricardo Porro : C'est ça… ça commence par un projet d'urbanisme et ils font, parc exemple un élève qui continue chez moi, y en a pas mal qui continuent chez moi pendant plusieurs années, il fait plusieurs projets d'urbanisme au moins, avant de faire son diplôme…

Patrice Goulet : Est-ce que tu penses pas que c'est un problème tout de m^me qu'un élève fasse toute l'école avec toi?

Ricardo Porro : Pourquoi?

Patrice Goulet : Non?

Ricardo Porro : Je suis si varié…je leur offre tellement…

Patrice Goulet : Non mais c'est à dire que tu écrases un peu ce qui a été la tendance après l'école des Beaux-Arts…

Ricardo Porro : Là tu es après la destruction des Beaux-Arts, c'est la tendance « petite bourgeoise », c'est-à-dire que personne, que tout soit dilué…

Patrice Goulet : `Personne ne prend d'autorité sur toi…

Ricardo Porro : Que personne ne prend d'autorité… et au fond ce que ça produit, et que ça produit dans la plupart des écoles,, c'est la médiocrité… des élèves qui doivent passer par plusieurs clients…qui doivent s'adapter à plusieurs clients… Je crois que c'est beaucoup plus logique de dire, voilà, les portes de tous les ateliers sont ouvertes à qui veut le suivre, vous voulez partir de l'atelier, la porte est ouverte…cherchez votre enseignant, l'enseignant qui va être d'accord avec vous…

Patrice Goulet : Oui c'est à dire que toi tu es tout à fait contre une méthode qu'on pourrait, qu'on va dire froide de l'enseignement… t'es pour une méthode chaude…

Ricardo Porro : Ah oui! tout à fait chaude…

Patrice Goulet : C'est important… Je veux dire, c'est un peu la même chose que pour l'architecture… l'architecture c'est une chose très chaude…

Ricardo Porro : Chaude!

Patrice Goulet : Pas du tout froide…

Ricardo Porro : Brûlante même…

Patrice Goulet : Parce qu'il ya la chair, les os…

Ricardo Porro : Et oui… et pour l'enseignement, nous sommes tous d'accord à Lille pour quels élèves doivent choisir leur voie…

Patrice Goulet : Oui mais on peut imaginer, si tu veux, la réaction contre ça, c'était parce que les gens disaient que les élèves sont trop jeunes donc ils se font manipuler, former par un maître et l'élève ne peut pas se révéler à lui-m^me parce qu'il a été formé dans un moule auquel il ne peut pas échapper…

Ricardo Porro : Bon. ça dépend de quel enseignant…Si les enseignants ont une doctrine, par exemple Le Corbusier qui dit que toute architecture est un prisme pur, la boîte à miracle c'est la boîte à l'intérieur de laquelle on place quelques murs, le prisme pur doit être séparé du sol, avec des pilotis, le toit est un petit jardin sur les toiture, la structure indépendante, et je ne sais pas quoi…effectivement, là, c'est une ceinture de chasteté qu'on est en train de mettre à tous les élèves… et tous les élèves doivent faire la même chose… ce n'est pas le cas que je sache, à Lille… Il y a des enseignants qui ont des méthodes, si tu veux, plus rationalistes, des autres qui ont des méthodes plus lyriques, plus irrationalistes comme tu veux mais si un élève, il est en train de voir des travaux qu'il fait dans son atelier et il voit les travaux que les autres font dans l'atelier à l'autre extrême qui est très différent au sien, il peut se dire à un moment donné, non, non, non, ce que je suis en train de faire ça ne me va

pas…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Mais il n'y a que lui à le savoir…

Patrice Goulet : Il ya tout de même des tendances différentes dans…

Ricardo Porro : Ah oui…

Patrice Goulet : Suffisamment proches pour que ce soit visible dans les…

Ricardo Porro : Bien sûr!

Patrice Goulet : Donc la détermination…

Ricardo Porro : Par exemple, je te site, à l'école de Lille, y a par exemple Claude Frank, qui est enseignant, Claude Frank et moi nous faisons des choses très différentes et y a Jean Robein qui était un ancien élève à moi à Strasbourg, nous faisons des choses plus proches, jean Robein quand même est en train de développer des choses assez personnelles dan son enseignement et tout ça et ses élèves sont très personnels aussi… Louguet qui a une tendance, il y a koval qui a une tendance, il y a même la tendance si tu veux néoclassique qui est représentée par un enseignant à l'école, c'est-à-dire qu'il y a plus ou moins toutes les tendances. Qui veut en suivre une, il a le choix, il alla possibilité… mais il faut laisser à l'enseignant d'abord une liberté dans son enseignement qui n'existe pas dans une école d'architecture… un moule pour l'enseignement parce que ça, c'est impossible et la deuxième chose, c'est qu'il faut laisser à l'élève le choix.

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Bon enfin, si tu veux, y a un moment donné que j'ai eu des élèves où je me suis rendu compte qu'ils ne pouvaient pas continuer dans mon atelier. Je n'ai pas hésité à les appeler et leur dire : « écoutez, changez d'atelier, ça va pas pour vous, je ne veux pas de vois, on est en train de vous faire un mal fou »… J'ai eu des cas où j'ai mis des gens à la porte, enfin gentiment…

Patrice Goulet : Ah oui d'accord… Bon, attends, on va revenir alors, quand ils commencent le projet d'urbanisme, donc, le lieu tu l'as choisi, choisi comment d'ailleurs?

Ricardo Porro : En général, je me rends compte qu'il ya eu un terrain parce que c'est moi qui l'a choisi ou un élève m'a dit pourquoi nous on fait pas ça?

Patrice Goulet : Bon alors vous avez travaillé dessus, à ce moment-là vous faites le voyage…

Ricardo Porro : Nous faisons le voyage… On trouve toutes les données nécessaires pour le projet, tous les plans, les rapports avec la ville, les idées qu'il ya là dessus et tout ça…

Patrice Goulet : Et vous faîtes pas d'esquisses encore?

Ricardo Porro : Non, pas encore d'esquisses…

Patrice Goulet : c'est les données simplement…

Ricardo Porro : Les données…

Patrice Goulet : C'est comprendre…

Ricardo Porro : Oui, comprendre… tout de suite, on va sur le site et on commence à comprendre qu'est-ce qui se passe autour, qu'est-ce qui se passe là dans le quartier qu'on va faire, comment ça peut s'intégrer à la ville, quels sont par exemple tout ce qu'on, enfin on était en train de parler ensemble, établir avec la ville, et puis on se lance…

Patrice Goulet : Mais là vous allez à Venise avant? comment …à quel moment?…

Ricardo Porro : ça c'est en deuxième année…

Patrice Goulet : Ben ça, c'est en deuxième année, là, on parle…

Ricardo Porro : Non…le projet d'urbanisme c'est n'importe quelle année sur un site qu'on choisit et tous les élèves vont nalyser le site et tout de suite après ils font le projet…

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Bon. Point.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Alors je passe en ce moment au voyage à Venise, le voyage à Venise, c'est une chose pédagogique juste quand ils rentrent en deuxième année. je fais une série de conférences pour les expliquer la structure d'une ville …

Patrice Goulet : Donc, c'est avant de faire ce projet d'urbanisme.

Ricardo Porro : Oui et tout de suite je pars avec eux à Venise.

Patrice Goulet : Ah d'accord… c'est tout à fait le début de l'année…

Ricardo Porro : Oui, mais c'est en deuxième année!

Patrice Goulet : Oui mais d'accord, ils ont… c'est quand ils rentrent dans les ateliers verticaux…

Ricardo Porro : Quand ils rentrent!

Patrice Goulet : Oui, c'est ça…

Ricardo Porro : C'est-à-dire que je leur donne la vision de Venise pour tous les élèves de l'école. après ils peuvent choisir Porro, ils peuvent choisir n'importe qui…

Patrice Goulet : D'accord, mais c'est bien ça, ils font la première année, le projet, ils font ce concours, ils rentrent en deuxième année, deuxième année premier truc vous allez tous à Venise avant de choisir les ateliers, vous rentrez, ils ont choisi leur atelier et ils commencent le projet d'urbanisme…

Ricardo Porro : Mais oui…

Patrice Goulet : Bon d'accord…

Ricardo Porro : Evidemment, le projet d'urbanisme commence et l'élève vient déjà en deuxième année avec une notion d'une ville de tout ce qu'on est en train de dire, qui est un bon exemple d'urbanisme…

Patrice Goulet : C'est-à-dire qu'il a une référence qui est construit…

Ricardo Porro : il a vu…

Patrice Goulet : Il a vu qu'est-ce que c'était que les idées que tu avais développées…

Ricardo Porro : C'est-à-dire, ce n'est pas qu'ils vont faire une Venise, loin de là…

Patrice Goulet : Mais enfin ils ont vu dans les faits qu'est-ce que c'était…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Et ce projet d'urbanisme, ça dure combien de temps?

Ricardo Porro: Ce projet d'urbanisme dure trois mois.

Patrice Goulet : Jusqu'à Noêl…

Ricardo Porro : C'est-à-dire jusqu'au mois de décembre, à la fin du mois de décembre… avant les vacances de Noêl, ils terminent…

Patrice Goulet : Alors si j'ai bien compris maintenant, tu leur demandes de faire ce que tu as expliqué pour l'histoire de Calais plein d'esquisses, c'est ça? enfin beaucoup d'esquisses pour qu'il y ait plein. C'est-à-dire que chacun dans chaque groupe fait quatre ou cinq esquisses enfin, un certain nombre d'esquisses…

Ricardo Porro : Oui… La première chose que j'estime quand on va faire un projet, c'est qu'il faut faire un éventail de possibilités… C'est une règle du jeu… et il faut épuiser les possibilités… et alors ils me présentent plusieurs esquisses…

Patrice Goulet : À ce moment-là, tout l'atelier est là?

Ricardo Porro : Cette année, dans le premier projet et après, je ne sais pas pour quelle raison, je n'ai pas continué le système… mais l'année prochaine, je vais continuer pour tous les projets qu'ils feront le système de plusieurs esquisses pour commencer, parce que …

Patrice Goulet : ça veut dire que tu te retrouves avec je sais pas cent cinquante esquisses?

Ricardo Porro : Oui!

Patrice Goulet : Mais vous les regardez toutes?

Ricardo Porro : Non pas cent cinquante…c'est différentes équipes qui font de l'urbanisme. C'est quatre ou cinq, si tu veux c'est une esquisse par personne…

Patrice Goulet : Moi je pensais que chaque élève faisait cinq esquisses…

Ricardo Porro : Non, non, non… Chaque groupe, ils sont en train de travailler ensemble, ils font ça…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Mais l'année prochaine, je vais le faire aussi pour l'architecture. il ont peur de se lancer et je constate qu'il ya une chose très mauvaise, c'est que les élèves très souvent ils ont une première petite idée, et ils ont un mal fou à se débarrasser de cette petite idée qui est fausse…

Patrice Goulet : Mais alors l'esquisse, c'est v vraiment le choix d'un parti en fait… c'est le choix d'une idée, d'un concept…

Ricardo Porro : Oui, oui…

Patrice Goulet : Bon, puis après commence le travail, la maquette etc…

Ricardo Porro : Ils passent après la structuration globale de la ville avec tout le système que je te dis, ils commencent tout de suite à passer ça en espaces… et souvent en terre…

Patrice Goulet : Oui, oui….

Ricardo Porro : Parce que tu sais faire une ville en balsa chaque semaine… donc ils travaillent la terre avec les hauteurs, avec les volumes, et tout ça, qu'il faut donner à chaque bâtiment et comme ça, ils se lancent….

Patrice Goulet : D'accord… Si j'ai bien compris, le deuxième trimestre, ils font un collectif pris dans ce plan d'urbanisme en retravaillant toujours le plan d'urbanisme en fonction de la détermination des immeubles et le

troisième trimestre, ils font un équipement…

Ricardo Porro : Le deuxième trimestre, c'est un logement qui peut se répéter….qui peut former un espace. Au deuxième semestre, on fait ensemble le centre ville qui est fait par l'équipe et ils font une révision de tout l'urbanisme en faisant ça… C'est-à-dire qu'ils vont aller du général au particulier pour revenir du particulier au général.

Patrice Goulet : D'accord, mais ils font en même temps l'équipement? Chacun dans son coin fait aussi un projet d'équipement…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : D'accord… et ça ce processus-là, il se répète les années qui suivent s'ils restent avec toi?

Ricardo Porro : S'ils restent avec moi, ça se répète. Ils peuvent partir et alors il ya des autres méthodes dans les autres ateliers qu'ils peuvent choisir.

Patrice Goulet : Toi, tu répètes cette…

Ricardo Porro : Ah je répète…

Patrice Goulet : Bon alors, le cours-là, parce qu'alors, là ils sont en deuxième année, ils vont suivre aussi ton deuxième cours… la plupart doivent y aller s'ils sont dans ton atelier, je suppose…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : ceux qui sont dans ton atelier vont suivre ton cours…

Ricardo Porro : Ecoute en général, ceux qui sont dans mon atelier viennent…

Patrice Goulet : D'accord… ce cours théorique, c'est quoi cette fois-ci?

Ricardo Porro : Ce cours théorique, c'est un cours d'Histoire de l'Architecture…

Patrice Goulet : Donc tu commences…

Ricardo Porro : Je commence à … enfin, j'ai eu une année où j'ai fait l'Histoire de l'Architecture à partir de l'Egypte en terminant par l'Architecture byzantine.

Patrice Goulet : C'est la première année…

Ricardo Porro : Non, non, attention… C'est la deuxième année où j'ai fait ça…et après l'année suivante, j'ai pris à partir de l'architecture romane et je crois que j'aurai le temps de terminer le Baroque…

Patrice Goulet : Et après?

Ricardo Porro : Non parce que ya des autres enseignants en Histoire de l'Architecture qui font comme presque tous les enseignants en Histoire de l4architecture le dix-neuvième et le vingtième siècle…

Patrice Goulet : Oui. Donc toi quelqu'un qui suit tes cours peut les suivre pendant deux ans…

Ricardo Porro : Oui, enfin attention, en ce moment, il y a un enseignant, un autre enseignant, Robein, qui va faire l'Architecture, la première partie.

Patrice Goulet : Donc toi, tu vas rester simplement sur Byzance…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : ça t'ennuie pas ça?

Ricardo Porro : Non…

Patrice Goulet : ça doit être un peu embêtant si c'est tous les ans… il faut recommencer son cours…

Ricardo Porro : Tu sais, tous ces problèmes culturels, c'est si riche et si agréable que quand il y a des choses nouvelles qui s'intègrent, au fond je fais un cours comme ça sur tous les rapports de civilisation…. moi j'apprends énormément…il ya tellement de choses que j'apprends chaque année, que ça m'amuse… ce n'est pas une chose qui me déplaît… et en plus, ça me plait beaucoup de faire sentir aux élèves la vision globale de la culture. Toute architecture n'a été que ça, un enracinement dans la culture… je ne crois pas que je puisse faire autre chose que faire ce cours théorique pour qu'ils comprennent quoi faire au vingtième siècle.

Patrice Goulet : D'accord, Bon alors une fois qu'ils ont fait ces quatre années , ils font leur diplôme…

Ricardo Porro : Ils font leur diplôme… après qu'ils ont fait cinq années…

Patrice Goulet : ça fait un an bien tapé encore…

Ricardo Porro : C'est un travail gigantesque… c'est un travail d'un an! enfin si ils le font avec moi. Moi je prends très peu d'élèves de diplôme, hein… Depuis que je suis à Lille, j'ai pris deux élèves!

Patrice Goulet : C'est tout? C'est les premiers qui ont fait le diplôme avec toi? Quels sont les suivants?

Ricardo Porro : Personne…

Patrice Goulet : Le turc il le passe pas son diplôme?

Ricardo Porro : Mais si! l'année prochaine…

Patrice Goulet : Mais cette année, t'en as pas?

Ricardo Porro : Non, j'en ai pas et en plus tu sais j'ai du mal à avoir le temps pour suivre…

Patrice Goulet : Oui… d'abord le turc…

Ricardo Porro : Si tu veux, il va y avoir le turc, Yilmaz Kuymku, parce que d'abord, il a eu une formation, il a travaillé avec moi, directement depuis de longues années…je peux suivre…

Patrice Goulet : Oui, c'est facile…

Ricardo Porro : On a des points…si tu dis n'importe qui qui arrive et qui veut faire un diplôme avec moi, moi franchement je n'ai pas le temps de…faut suivre…

Patrice Goulet : Tu prends des élèves qui ont été avec toi…

Ricardo Porro : Ah oui… qui ont été avec moi et avec qui j'ai travaillé depuis longtemps et qu'on s'entend très bien sinon je ne prends pas.

Patrice Goulet : Alors ça ça va pour l'École, l'autre truc, c'est qu'il y a deux trucs avec toi qui me manquent, c'est d'abord, quand t'as enseigné au Vénézuela c'était quand?

Ricardo Porro : C'était en 1959-1961. 1958-1960.

Patrice Goulet : Parce que t'habitait au Vénézuela à ce moment-là?

Ricardo Porro : Oui, je suis partie de Cuba, je faisais la clandestinité à l'époque…

Patrice Goulet : C'était avant la Révolution?

Ricardo Porro : Non, c'était au moment de la Révolution…et justement on avait organisé une grève générale,

j'étais là, la grève a échoué, on avait la police derrière, le mieux c'était de partir de Cuba.

Patrice Goulet : Oui.

Ricardo Porro : Alors, si tu veux, c'est l'époque où j'étais au Vénézuela.

Patrice Goulet : En fait, ta carrière d'enseignant a commencé là…t'as enseigné à Cuba ou pas?

Ricardo Porro : Si, après la Révolution…

Patrice Goulet : Donc la première fois, c'était là…et c'est là que t'as eu cet élève…

Ricardo Porro : Après à Cuba, j'ai commencé à faire l'enseignement, ils m'ont fait la vie impossible… et comme je ne pouvais pas faire ce que je croyais que je devais faire, pas faire un enseignement que je croyais juste, j'ai quitté l'enseignement à Cuba.

Patrice Goulet : T'as enseigné combien de temps à Cuba?

Ricardo Porro : J'ai enseigné un an, un an ou deux. Je ne me rappelle plus.

Patrice Goulet : Puis après quelque temps tu es parti en France…

Ricardo Porro : Non un an, j'ai enseigné un an à Cuba et après j'ai quitté l'enseignement. J'ai décidé que je ne continuais pas l'enseignement à Cuba et puis je suis parti pour la France.

Patrice Goulet : Bon et en France c'est dès que t'es arrivé pratiquement que t'as enseigné…

Ricardo Porro : Dès que je suis arrivé, j'ai enseigné d'abord à l'Atelier Arretche …l'enseignement de l'ancienne école des Beaux-Arts, je le trouvais très mauvais…

Patrice Goulet : Mais pourquoi t'as été chez Arretche?

Ricardo Porro : Parce que c'est la première personne qu'on m'a fait contacter…

Patrice Goulet : Ah oui… mais t'étais assistant?

Ricardo Porro : Écoute, j'étais assistant bénévole… on me payait pas un centime…et deux ans! non un an et demi sans qu'on me paye un centime…à l'Atelier Arretche…

Patrice Goulet : Arretche, comment tu t'entendais avec lui?

Ricardo Porro : Écoute, je te dis que d'abord je suis arrivé, j'ai commencé à voir comment ça se faisait, j'ai passé une année, j'ai essayé de modifier, j'ai essayé de faire des choses mais je me suis rendu compte qu'il n'y avait rien à faire… En ce moment, il y a eu Mai 1968, justement j'avais démissionné, j'avais dit à Arretche que je ne continuais pas au mois de mars par là, il y a Mai 1968, toute la débâche, enfin toute la débâcle, le changement de Mai 1968, on m'appelle pour l'École Spéciale d'Architecture qui était pour moi une des pire écoles d'architecture que j'ai vues…

Patrice Goulet : Qu'est-ce qui t'a appelé?

Ricardo Porro : Écoute, c'était une école, c'était un commerce de diplômes…

Patrice Goulet : Ah oui, oui, d'accord…

Ricardo Porro : Une vente de diplômes… Il fallait jouer à la vente de diplômes pour être enseignant dans cette école…avec les élèves les moins motivés que j'ai vus de ma vie et bon, j'ai enseigné là deux ans.

Patrice Goulet : Deux ans tout de même…

Ricardo Porro : Deux ans…

Patrice Goulet : Et c'était l'époque où il y avait Virilio comme directeur?

Ricardo Porro : Non avant…

Patrice Goulet : Ah oui, l'autre, le sociologue…

Ricardo Porro : Oui c'était Jausserand… oui, c'était une catastrophe…il y avait eu d'abord Marc Emery…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : puis tout de suite Jausserand avec qui l'École est tombée au point le plus bas…quand on m'a fait la vie impossible aussi…m'ont fait la vie impossible hein… je suis parti, justement on m'a appelé pour aller à Strasbourg… et Strasbourg, j'ai été enseignant pendant cinq ans …Il faut dire que c'était très difficile la période de Mai 1968 et les séquelles de Mai 1968. L'enseignement en France était très dur. Justement, j'ai pu commencer l'enseignement comme je le pense qu'à Lille.

Patrice Goulet : Oui, à Strasbourg, t'avais pas le même…

Ricardo Porro : Si j'avais le système des ateliers et tout ça, mais c'était une île, il fallait se bagarrer…par exemple il y avait un professeur du Parti communiste qui sont extrêmement (inaudible) qui s'appelle Tabouret et qui essayait à tous points de vue de m'empêcher de faire l'enseignement à Strasbourg et il groupait autour de lui toute la bande de professeurs médiocres de l'École pour arrêter. Bon, si tu veux, j'étais assez déçu puis après j'ai l'expérience néfaste de l'UP6, et à la fin je suis à Lille où j'estime que c'est le premier endroit où je peux faire un bon enseignement avec une équipe véritable d'élèves qui ont envie de faire quelque chose. Je ne nie pas que dans les autres écoles, il n'y avait pas des gens très valables, hein… surtout des élèves, que ça soit Strasbourg, j'ai eu des très bons élèves, mais comme facilité d'école, ça a été à Lille. C'était beaucoup plus…Y a une direction d'école, un homme de culture, qui permet vraiment que l'école avance…chose qui n'est pas dans la plupart des autres écoles…surtout, c'était une période où les conseils pédagogiques …chose qui est très bien, en ce moment de nouveau on a mis de nouveaux les conseils pédagogiques à diriger l'école, déjà mis en place dans l'enseignement de l'architecture et vraiment on peut faire quelque chose de bien… À Lille, je crois qu'actuellement c'est la meilleure école d'architecture qu'il y a en Europe.

Patrice Goulet : Attends, quand même pour reconstituer tout ça, tes études toi tu les avais faites à Cuba?

Ricardo Porro : Je les ai faites à Cuba, à l'université de La Havane, à l'école d'architecture….tout de suite, je suis venu en Europe, j'ai passé pas mal de temps à Paris, en Italie…

Patrice Goulet : Mais quand tu dis que tout de suite t'es venu en Europe, c'est parce que t'es venu, t'y a vécu un certain nombre d'années?

Ricardo Porro : Deux ans…

Patrice Goulet : Ah oui, tout de même…

Ricardo Porro : et puis je suis rentré à Cuba…

Patrice Goulet : En faisant des études?

Ricardo Porro : Oui, entre paris et l'Italie…et tout de suite après, je suis rentré à Cuba…c'était le moment où on commençait la clandestinité…. je me suis mis à faire la clandestinité… j'ai quitté Cuba, je suis allé au Vénézuela, j'ai enseigné au Vénézuela….

Patrice Goulet : Est-ce qu'il y a eu des professeurs qui ont compté pour toi ou pas? est-ce que t'as rencontré des gens qui t'ont appris l'architecture? t'as appris tout en autodidacte ou t'as eu des….

Ricardo Porro : Autodidacte…

Patrice Goulet : C'est-à-dire en allant voir?

Ricardo Porro : Écoute…

Patrice Goulet : T'as beaucoup visité…

Ricardo Porro : Visité…très souvent j'apprenais plus d'un auteur de littérature que d'un architecte ou d'un peintre que d'un architecte… Si tu veux, un professeur contre lequel je me suis révolté, pas un professeur, parce que j'ai passé très peu de temps avec lui, qui était mon contact, quand Gropius est venu à La Havane, très peu, très court….il y avait un groupe de jeunes et tout ça et tout de suite il nous a critiqué et tout de suite je me suis rendu compte , il m'a fait du bien… et tout de suite je me suis rendu compte de l'horreur que signifiait le *Bauhaus*. Donc, j'ai réagi avec violence contre tout ça. Donc je ne peux pas dire que ce soit un élément formateur comme si tu veux un moment donné Ronchamp m'a influencé.

Patrice Goulet : Mais t'as jamais été au départ très fonctionnaliste ni quoique ce soit?

Ricardo Porro : Si j'ai fait un projet qui était très miesien à un moment donné de mon existence…très Mies Van der Rohe…très jeune…tu vois? et tout ça si tu veux, c'est le cas des tous jeunes…n'importe quel artiste est égal à dix… neuf c'est l'artiste intérieur d'où il sort et un, c'est un qui l'enlève de l'artiste intérieur et un qui l'ajoute de lui et là tu as un créateur. N'importe quel créateur subit cet espèce de, enfin au fur et à mesure qu'il avance et qu'il enlève un autre, un autre, un autre, et il arrive à un moment donné où tout est à lui…ou bien pas tout est à lui mais ya une grande partie qui est à lui et alors là tu as une grande…Et tous ont passé par là. Que ça soit Frank Lloyd Wright, que ça soit n'importe qui, tout le monde est passé par là …

Patrice Goulet : Ce qui est très frappant si tu veux, je me déplace encore un coup, ce qui est très frappant avec toi, c'est que par rapport à la plupart des architectes qu'on peut rencontrer , tu es à peu près le seul justement à avoir cette référence sans arrêt culturelle sur les autres, c'est-à-dire sur les autres, c'est-à-dire sur l'écriture, sur la poésie, sur la…je veux dire, quand Castro dit toujours « c'est vraiment épouvantable tous les architectes… », je veux dire toi t'y as échappé…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : C'est vraiment une marque de fabrique… et tu fais de la sculpture…

Ricardo Porro : Et je fais de la sculpture…

Patrice Goulet : T'as toujours fait de la sculpture?

Ricardo Porro : Oui en ce moment, je ne fais plus parce que avec tous ces bâtiments que je suis en train de faire, je ne fais pas la sculpture à un moment donné je fais des dessins, en ce moment je ne fais que l'architecture parce que je fais un bâtiment… et comme je termine l'année scolaire et tout ça, mais je compte commencer à faire de la sculpture, je viens de faire, ça fait pas longtemps un projet de sculpture pour les logements d'Edith Girard et quand même les rapports qui existent entre mes sculptures et mon architecture est énorme. On les sent liées.

Patrice Goulet : Pourtant, y a un côté extrêmement dur dans la sculpture qu'on ne retrouve pas en architecture… Docteur Jekill et Mister Hide…

Ricardo Porro : Je vais te dire une chose que je fais en sculpture, j'ai moins de thèmes qu'en architecture. Par exemple, en sculpture, c'est presque l'Eros et le Thanatos, le rapport entre les deux qui m'intéresse… je ne peux pas dire ça en architecture. J'ai eu l'Eros un moment donné, j'ai eu Thanatos à un moment donné mais je passe à beaucoup de choses différentes . Tandis que là, je me sens plus lié à quelques thèmes…

Coupure

Ricardo Porro : Tu vois, c'est ça qui est grave,

Patrice Goulet : Tu trahis des secrets…

Ricardo Porro : c'est ça qu'on ne me pardonne pas…

Patrice Goulet : C'est comme Ferrari, il dit tout à fait la même chose, il disait exactement la même chose : « ça c'est des choses qui ne se disent pas », c'est tout à fait indécent ta lecture…

Ricardo Porro : Je suis indécent…moi…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : C'est-à-dire que je fais mon strip-tease… et je décortique et je prends un bistouri pour que les élèves apprennent à faire des…

Patrice Goulet : Est-ce que ce n'est pas très dangereux?

Ricardo Porro : Est-ce que tu penses que c'est dangereux de dévoiler une méthode…je crois que non… je crois que tu dois dévoiler une méthode et après la magie, chacun peut la mettre ou pas la mettre s'il l'a dedans ou non…mais la méthode… tu sais la méthode des cathédrales et tout ça, y avait des gens qui disaient quoi faire…

Patrice Goulet : Parce qu'écoute, quand il dit que « presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais parole n'a foulé »[803]…

Ricardo Porro : Attention une minute…y a deux choses…y a une chose qui est, comment te dire, tout cet aspect rationnel et tout ça et y a un deuxième aspect qui s'appelle la poésie pure[804]… C'était ce qu'il avait vraiment appelé la poésie pure. La poésie pure, c'est le mystère qui étudie par exemple *il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville, quelle est cette langueur qui pénètre mon coeur?* [805] et si tu dis Il pleut dans mon foie, quelle est cette langueur qui pénètre mon foie? », pas du tout, ça va pas… si tu changes un article, si tu changes n'importe quoi dans cette phrase, le poème est liquidé… quel est le secret qu'il ya là dedans? C'est un secret qu'on peut pas dévoiler. Tout ce qu'on peut passer, c'est une émotion, de dire non! mais cet autre article, on pense à tout autre chose…

Patrice Goulet : ça revient au maître nageur, là…

Ricardo Porro : Un maître nageur où je peux passer une émotion… mais là je te dis, c'est le problème carrément d'une émotion que tu as et c'est l'ineffable qui est là… et c'est ça que Rilke dit…

Patrice Goulet : Mais toi tu veux dire en fait, c'est ça tout de m^me l'important, c'est que toi l'ineffable il est au delà encore de cette compréhension de l'architecture …

Ricardo Porro : ça va au delà…

Patrice Goulet : c'est là les derrière encore…

Ricardo Porro : Oui…m^me dans le choix du thème que tu vas exprimer.

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Dans le choix de quel rapport peut exister entre la vie et le contenu que tu mets dessus….y a des images possibles et des images impossibles…

Patrice Goulet : Il ya tout de même aux trois trucs que tu m'avais pas encore expliqué très bien en particulier l'histoire de Joyce qui est tout de même assez intéressante… et puis sur le romantisme, tu me l'avais déjà dit mais cet halo d'infini, ça me paraît très fondamental tout de même…

Ricardo Porro : Oui…

---

[803] Il s'agit d'une citation de Rainer Maria Rilke tirée de son ouvrage *Lettres à un jeune poète.*

[804] Il s'agit du poète Stéphane Mallarmé.

[805] Il s'agit d'un vers du poète Paul Verlaine.

Entretien 38/ 43mn/ 16 mai 1981

L'entretien suivant du 16 mai 1981 est une conversation entre Patrice Goulet et un étudiant de Porro, Pascal Marchant.

Pascal Marchant: Je sais pas comment vous définir….

Patrice Goulet : attendez, votre nom, c'est Marchant?

Pascal Marchant : Marchant, oui…Je sais pas comment en venir…

Patrice Goulet : C'est plutôt vous, c'est ça qui m'intéresse, comment vous définir…..…ce qui est assez extraordinaire d'voir des habitudes, des préoccupations …. c'est comment vous voyez ces histoires de figuration, question qui me parait fondamental ou problématique… ça parait pas si évident, la lecture qu'en Ricardo est un peu étrange, le fait de superposer des choses aussi figuratives ….

Pascal Marchant : des superpositions, oui…

Patrice Goulet : Comment ça vient. j'en ai parlé avec Ricardo, ça s'accroche à ds tas de choses, enfin…

Pascal Marchant : Moi je sais pas, personnellement j'ai commencé à travailler avec Ricardo quand j'étais en deuxième année, ici je suis en cinquième année…

Patrice Goulet : Vous avez travaillé tout le temps avec lui?

Pascal Marchant : Non, non, non…j'ai travaillé que la deuxième année avec Ricardo et ensuite j'ai été contraint administrativement à travailler avec d'autres professeurs… avant on avait pas le choix, on prenait la liste alphabétique, on coupait ça en trois, suivant le nombre d'ateliers, on envoyait les gens dans les ateliers comme ça… maintenant on peut choisir…

Patrice Goulet : Donc quelqu'un peut rester avec Ricardo tout le temps maintenant…

Pascal Marchant : Maintenant oui…

Patrice Goulet : Est-ce que c'est mieux? c'est vraiment embêtant d'être obligé de s'en aller de son…?

Pascal Marchant : J'étais vraiment embêté de changer un peu …parce qu'en première année, on a une espèce de vision globale de ce qui se passe à l'école , quand j'ai découvert Ricardo, j'étais vraiment enthousiasmé par ce qu'il faisait, j'avais envie de travailler comme lui , j'avais vraiment envie de travailler comme lui…

Patrice Goulet : Mais c'est en voyant ce qu'il avait fait, c'était pas…

Pascal Marchant : En voyant ce qu'il avait fait, l'architecture, comment il l'expliquait et puis voilà, tout ce jeu qu'on peut faire avec la figuration, on peut vraiment rendre un bâtiment complètement personnel, faire son bâtiment, faire son architecture… pas faire l'architecture de AA ou de TA…l'architecture de revues quoi…ou d'Aldo Rossi…ah non… Je crois qu'en fait, quand j'ai commencé à travailler avec Ricardo, j'avais vraiment la volonté d'être violé par lui en fait, c'est ce qui fait constamment quoi…il nous pousse à nous trouver, à trouver notre vérité, à trouver notre personnalité puis à se détacher petit à petit de lui finalement parce que on se détache finalement petit à petit de lui…

Patrice Goulet : Commet ça se passe?

Pascal Marchant : À un certain moment, quand on a pas de bases, on imite Ricardo ou on imite quelqu'un d'autre, le problème doit être le même pour tout le monde, et puis on commence à se trouver, à trouver des choses et à voir différentes choses, à regarder des bouquins, à regarder Wright, à regarder Bruce Goff, à regarder Gaudi, à regarder Steiner, et puis ils ont tous trouver une éthique, une philosophie et puis ils ont tous leur façon de faire, leur propre méthode, leur propre philosophie…on a toujours une base, on a toujours une façon de dire, c'est la façon Porro, on travaille à la façon Porro, on a la même philosophie que lui, on trouve d'autres expressions, les images qu'on veut faire passer dans les bâtiments ne sont pas les mêmes…elles sont vraiment

personnelles. Enfin moi, quand j'ai fait ce bâtiment-là, les images que j'ai voulues mettre dans le bâtiment sont vraiment personnelles…on se rattache et à une personnalité et à la société actuelle et bon l'histoire parce que y a pas mal de symboles catholiques dans lesquels il a été projeté…c'est marrant que ça parait étonnant à tout le monde ça…

Patrice Goulet : ça parait étonnant…en citant tous ces gens-là, c'est des gens que vous avez découverts par lui, je veux dire Gaudi, Steiner, etc…est-ce que …

Pascal Marchant : Pas vraiment, pas vraiment…

Patrice Goulet : Je veux dire est-ce que …enfin ce qui étonnant enfin pour moi c'est de trouver plein de gens comme ça plein de gens comme vous qui s'intéressent à une orientation d'architecture qu'on peut dire assez expressionniste tout de même…

Pascal Marchant : Oui, oui…

Patrice Goulet : Et pas du tout dans les habitudes française, enfin je veux dire l'expressionnisme est jamais passé finalement en France, enfin très peu…

Pascal Marchant : Non, bien sûr, oui… C'est vrai qu'il ya pas tellement d'exemple français qui…

Patrice Goulet : Oui, ça c'est… enfin, qu'est-ce qu'il me faut maintenant? Mais ça justement comment ça se fait? Quelle est la méthode qu'on emploie pour faire un projet comme ça? parce que le principal c'est de montrer que c'est pas de la fantaisie, ce que les gens ont tendance à dire quoi finalement…

Pascal Marchant : Oui… on a d'abord un lieu, en l'occurrence c'était Amiens, puis y avait la cathédrale, le support gothique, le support catholique qui est là, donc à partir de là, on commence à lire des choses …enfin moi personnellement quand j'ai commencé ce projet-là, je lisais *La Tentation de Saint Antoine*[806] de Gustave Flaubert. Je regardais beaucoup certains tableaux de Brueghel et de Jérôme Bosch. C'est vraiment des gens auxquels j'adhère complètement. Il ya aussi chez Jérôme Bosch un tableau qui s'appelle *La Tentation de Saint Antoine*. C'est-à-dire que mon support intellectuel, c'était ça quoi. Après effectivement, il y a La Bible, c'est un passage de la Bible que j'ai relu, pas l'Apocalypse (rires)…

Patrice Goulet : Et pourquoi ?

Pascal Marchant : c'est une question sur laquelle je ne suis pas d'accord, c'est-à-dire que je ne crois pas en l'Apocalypse au vingtième siècle, pas du tout…

Patrice Goulet : Rires…C'est tout de même important parce que, si y a tout de même une importance à ce qui , à la compréhension de ce qui se passe pour justement manipuler sur ces images…si on se trompe, c'est moins grave à ce moment-là…

Pascal Marchant : Oui bien sûr…mais là le problème, la retranscription sur ce thème , c'était vraiment autre chose…

Patrice Goulet : Pourquoi Saint Antoine? Si vous étiez en train de lire ce bouquin là, ça veut dire que si vous êtes en train de faire un autre bâtiment, vous êtes en train de lire…

Pascal Marchant : Non, enfin y avait ça… j'ai dit que je lisais ça à cette époque-là…bon le bâtiment par lui-m^me, l'explication du bâtiment, je l'ai déjà écrite, je peux la ….

Patrice Goulet : l'importance du site, c'est très important, ça se joue…ça commence par le site, oui…

Pascal Marchant : Bon, la présence de la cathédrale d'Amiens, je veux dire…même si elle est à un certain moment mise de côté, elle est là quoi, on la sent, on a été la voir, on l'a parcourue, on l'a étudiée, on a étudié les symboles qu'elle portait, donc, y a aucun problème, je veux dire, ça le terrain, enfin moi personnellement il me faut à peu près quinze jours de réflexion où je fais rien, je fais pas de dessins, je fais rien, je lis, j'essaie de

[806] *La tentation de Saint Antoine* est un poème en prose de Gustave Flaubert édité en 1874.

réfléchir… au bout de quinze jours, j'ai ce qu'on appelle, je sais pas si on peut appeler ça comme ça, mais des visions, j'arrive à projeter le bâtiment de façon immatérielle quoi…je fais d'abord des plans parce que ça, c'est fondamental… je regarde si tout est fonctionnel et puis à partir de ces plans je fais une maquette…j'ai des plans en trois dimensions. Et puis après, y a des corrections de Ricardo mais dès le départ la barque était présente, la rosace était présente et le rayonnement aussi…ce que je voulais faire passer était là…

Patrice Goulet : Et le terrain?

Pascal Marchant : Le terrain? ben faudrait voir les premières …(ils regardent les plans) Donc le bâtiment était comme ça…

Patrice Goulet : Oui mais celui-là correspond à quoi? c'est un bâtiment qui est répétitif?

Pascal Marchant : oui, c'est ça…

Patrice Goulet : C'est celui qui fait le…parce que là les plans s'assemblent comment là? là c'est un demi-bâtiment là…

Pascal Marchant : là c'est un demi-bâtiment…parce qu'en fait, il est coupé ici. Et l'assemblage

Patrice Goulet : Si on voudrait mieux montrer, vaudrait mieux qu'on amène une série au moins pour qu'on comprenne mieux…

Pascal Marchant : Oui

Patrice Goulet : Va falloir mettre une série comme ça, quoi, au moins quatre, pour qu'on comprenne mieux… C'est dommage, il me faudrait au moins un plan comme ça…

Pascal Marchant : Je peux vous l'envoyer, oui…

Patrice Goulet : Au moins une photo… ben oui parce que ça manque ça…

Pascal Marchant : une photo de la maquette et puis de…je peux vous envoyer le plan, le tirage du plan…

Patrice Goulet : Oui j'avais pas compris moi qu'il était répété celui-là…

Pascal Marchant : oui mais c'est un bâtiment unique de toute façon avec …on est en contact avec …on dirait un bâtiment unique…

Patrice Goulet : C'est toujours répétitif…

Pascal Marchant : Souvent oui, il est répétitif…

Patrice Goulet : Bon… Mais comment vous réagissez? est-ce que vous êtes obsédés par ce travail ou …parce que Ricardo disait que vous écoutiez de la musique mais enfin tout de même…

Pascal Marchant : Oui j'écoute beaucoup de musique…

Patrice Goulet : Parce qu'on l'impression tout d'un coup d'un espèce de séminaire…

Pascal Marchant : Ah non, non, non… moi j'ai du travail avec d'autres architectes à l'école… c'est assez particulier parce que moi, j'ai travaillé dans d'autres ateliers et je me suis battu pour faire de l'architecture et j'ai eu énormément de problèmes… j'étais contesté, bafoué, humilié (rires) mais j'ai quand m^me réussi à faire de l'architecture…

(inaudible) Deux autres élèves arrivent…

Patrice Goulet : le fondamental du problème, c'est d'exprimer comment vous vous …la manière dont vous faites de l'architecture…C'est votre position vis à vis de ça…est-ce que c'est vraiment la solution pour faire de

l'architecture?

Patrice Marchant : Je crois que pour nous c'est évident…je veux dire, on est vraiment comme ça, c'est la personnalité qui est comme ça… enfin moi personnellement, je suis comme ça…

Une étudiante : La façon dont on fait de l'architecture?

Patrice Goulet : Ben oui…et vous, vous pouvez pas vous demander, enfin je veux dire après tout, quand l'école des Beaux-Arts a été démolie, tous les gens disaient le fait d'âtre dans un atelier vertical avec un patron qui était un tyran ou un fou et que finalement on ne s'en sortait pas et tout d'un coup on a décidé de s'en sortir… et puis ensuite, les élèves de Wright s'en sortaient pas…j'ai besoin d'avoir votre position vis à vis de ces problèmes, c'est ça que j'ai envie d'avoir…

Pascal marchant : (inaudible) même s'Il corrige nos écarts de langage…(rires) , c'est quand même pas un tyran quand même…je peux dire ce que je veux…

Patrice Goulet : Simplement, je veux dire, vous faites votre architecture? c'est ça que je veux dire…y a tout de même le fait que pour plein de gens qui s'y connaissent pas…vous vous me dites que vous vous connaissez entre vous…enfin je ne sais pas…je suis pas sûr de reconnaitre un projet …alors expliquez-moi comment vous vous reconnaissez? qu'est-ce qui est très…c'est quoi? c'est la manière de traitre les choses?

Une étudiante : Oui dans la façon de traiter …dans la forme des bâtiments…

Patrice Goulet : C'est ça que j'ai envie de savoir…en fait quand on dit la Renaissance, je sais pas quoi, en fait, y avait une grande discussion entre les mecs, Alberti, etc…ils étaient des fois en bagarre, des fois …c'est un espèce de mouvement qui a fait la Renaissance…ils étaient très différents les uns des autres, ils se sentaient pas du tout …comment vous expliquez le fait que tout d'un coup à Lille il y a des gens qui font une architecture plus romantique, plus …. si y avait pas de Ricardo, est-ce que ça passerait?

Une étudiante : Ce serait impossible.. on peut pas faire un projet en faisant que de la composition… les autres ne traitent pas la symbolique…

Patrice Goulet : Mon problème, c'est ça c'est qu'en partant de Ricardo, je n'ai pas de mal à me situer en prenant sa voix… Par exemple entre les trois projets, vous avez des discussions entre vous? comment ça se passe? parce que c'est des partis assez différents…

les étudiants : entre chaque groupe? en urbanisme.

Patrice Goulet : Oui en urbanisme…

Les étudiants : on regarde les autres projets, on regarde comment ça évolue parce que… en général, y a pas de problèmes….

Patrice Goulet : Et vous avez tous les mes goûts, vous aimez tous Gaudi?

Les étudiants : Oh ça dépend…

Patrice Goulet : Quels sont les plus grands architectes pour vous? quels sont ceux qui vous intéressent le plus, qui vous apportent le plus?

Les étudiants : Actuellement pour moi c'est moi j'aime beaucoup Gaudi…mais je fais pas pareil que Gaudi…

Patrice Goulet : Non, pas pareil mais qu'est-ce que vous aimez d'autres comme architectes?

Les étudiants : Y a Wright… y a Michel-Ange, y a tout ce qui est baroque, y a Borromini, (inaudible)

Patrice Goulet : Vous êtes tous persuadés que même dans l'habitat il faut être aussi expressif? (inaudible, il parle de Wright)… les derniers jours de Wright, il s'implique très fort dans les bâtiments publics. Pour l'habitat, il y a un rapport assez anecdotique avec le symbole, ont peut dire que c'est plus la symbiose avec la nature même

s'il y a des images, on trouve tout de même des symboles qui sont assez évidents, y a la maison bateau, je veux dire…le travail de Wright c'est la transition, tout d'un coup on rentre, on marche, on ne ne sait plus si on est dans le jardin ou dans l'entrée… voyez ce que je vais dire, c'est que dans l'habitat…justement la ville moyenâgeuse, la ville orientale, y a le monument emblématique du social, qui sont très déterminés, qui sont comme un livre ouvert et puis ya l'habitat qui est quand même abandonné aux gens, qui est très rationnel… Vos bâtiments répétés sont quand même très dense, c'est pas du tout informel, justement le propre de la ville moyenâgeuse ou orientale, c'est d'être informelle, il y a de temps en temps une figuration dans la ville. Est-ce que le fait de travailler comme ça c'est parce que vous pensez que la ville a besoin d'une autre structure?

Les étudiants : Je ne pense pas (inaudible)…c'est une mise en valeur.

(inaudible)

Suite de l'entretien

Un étudiant : Il nous aiguille vers plein de choses à la fois et puis après c'est à nous de refaire le processus…

Patrice Goulet : Est-ce que la base qu'il vous donne, est-ce que vous continuez à explorer?

Un étudiant : À partir du moment où on commence à lire pas mal de choses qu'il nous donne, on arrive à un moment où c'est le chaos. On a plein de choses dans la t^te et on ne sait pas comment les placer… alors il arrive un moment où il faut commencer à devenir intelligent (rires)…. enfin Ricardo parle de Jean Robein en disant que Jean Robein a son problème oedipal avec lui et puis il aimerait bien devenir tout de suite un grand architecte avec une vision du monde etc…On voit bien que Jean enseigne les étapes, enfin qu'il met la dose…mais enfin on sent bien qu'il essaie de paraître très élaboré mais en fait il a plein de …ça pêche partout…il a pas fait son chemin… (rire général)

Un étudiant : L'ancien qui parle! (rires)

Un étudiant : Mais non il a pas fait son chemin! c'est pas l'ancien qui parle, il est plus ancien que moi… seulement je vois bien l'air qu'il essaie de se donner vis à vis des élèves…il est pédant vis à vis des élèves! lui il est pédant…

Patrice Goulet : Et qu'est-ce que vous lisez en ce moment? qu'est-ce que tu lis toi en ce moment?

Un étudiant : J'essaie de lire plein d'histoires de la philosophie…je lis les penseurs grecs du début, les socratiques, Platon…

Patrice Goulet : Et c'est un travail de lire comme ça, c'est une passion?

Un étudiant : La philosophie c'est passionnant…je pensais pas, au début c'était vraiment pour devenir clair avec soi-même, faut bine commencer ça, mais c'est passionnant…bon et puis j'ai lu un livre formidable qui est *La naissance de la tragédie* de Nietzsche. Enfin il y a quelques jours…

Patrice Goulet : Et tous vous lisez? tous autant que vous êtes?

Un étudiant : C'est pas une obligation, il faut vouloir le faire… c'est très long alors…

Patrice Goulet : Non mais cette histoire de cultures est très importante, enfin, je suppose que vous le sentez bien comme ça, finalement, que c'est ça qui est fondamental. C'est à peu près le seul….ce qui le différencie de tout autre chose, c'est quand même ça, c'est la culture philosophique enfin je ne sais pas quoi, poétique, je ne sais pas comment on appelle ça…

Un étudiant : Ricardo m'a dit il y a quelques jours qu'une époque finalement qui avait produit quelque chose se définissait par la philosophie… et la religion… une philosophie avait une esthétique, une religion est…je m'en souviens plus…Kierkegaard parle de la vision éthique, je crois…

Un étudiant : Une éthique, une morale…?

Un étudiant : Oui, une morale… en fait, c'est dans la culture, c'est aussi dans ce qu'on lit et aussi la musique beaucoup…

Patrice Goulet : Je vais changer de sujet : Est-ce que vous pensez pas qu'il y a plus surprenant, je vois ma femme qui retape des trucs et qui connait relativement bien les trucs de Ricardo etc… ce qui l'achève beaucoup, c'est la présence figurative ou d'animaux des choses comme ça …

Un étudiant : D'animaux, c'est rarement…

Patrice Goulet : Enfin, je sais pas, il a parlé d'une faculté de médecine de je sais pas qui, qui est comme une tarentule …

Les étudiants : C'est lui!

L'étudiant : Ah non non, c'est spécial c'est parce que moi, en fait, c'est une chose qui me hante le …j'ai fait un rêve atroce et en plus, c'est pas ça…en fait j'avais trois idées pour ma faculté, en face de la cathédrale, je voulais faire une sorte de Jérusalem céleste en feu avec une araignée dedans…c'était *a priori* le premier jet.Ricardo m'a dit que ça voulait rien dire la Jérusalem céleste …bon c'était un peu blasphématoire mais…

Un étudiant : Même beaucoup…

Un étudiant : Soit je faisais la Jérusalem en feu, ce que j'avais envie de faire mais avec les fonctions ça n'allait pas…j'en avais pas assez…C'était vraiment trop énorme…voilà, c'était la tarentule, ça allait assez bien. En fait, c'est pas tout à fait une tarentule, il ya des pattes d'une araignée mais seulement c'est des grosses pattes, surtout de la chair. Comment dire? il y a un symbolisme inconscient qu'on a et qui transmet certaines choses qu'on ressent automatiquement…un livre qui est très très bien, c'est le dictionnaire des symboles et bon quand j'ai eu cette idée, je suis allé rechercher les symboles. Alors il y a plusieurs niveaux de symboles de toutes les cultures, j'ai trouvé celui-là et puis ça a formulé assez bien ce que je ressentais …

Patrice Goulet : Est-ce que c'est pas assez étrange quand même que… on peut imaginer quand même que le langage symbolique, plus il se cultive, plus il est…plus justement, il ne s'exprime qu'au niveau du symbole…et de plus en plus abstrait non? est-ce que la figuration n'est pas à un stade très primitif? très sauvage en tout cas…

Un étudiant : Oui mais enfin le problème avec cette faculté-là, c'est qu'une faculté c'était trop pour être une tarentule, le problème en ce moment c'est de m'en éloigner le plus possible…

Patrice Goulet : Mais c'est-à-dire qu'à ce moment-là, moi je comprends, j'imagine et je vois ça très bien, je vois comme un très bon moyen de fonctionner évidemment d'avoir…effectivement ça guide après tout un grand problème des architectes c'est d'avoir une évidence et de s'accrocher à une chose qui leur paraît évidente ou qui leur permet de fonctionner. C'est peut-être un peu sauvage tout de même comme façon de faire, ça parait un peu sauvage, s'accrocher à des images …enfin je veux dire le fait que ce soit de la figuration qu'on ressent, tout de même c'est une chose importante dans vos projets, pas tous, pas ces immeubles, quand c'est un rayonnement où c'est des choix, on peut imaginer que c'est plus clandestin mais ça parait tout à fait contraire à l'idée qu'on puisse avoir du symbolisme et du langage finalement…

Un étudiant : moi j'ai pensé ça aussi à un moment mais d'un autre côté quand vous regardez plein de trucs qui sont aussi figuratifs, si tu regardes les cathédrales ou les trucs arabes…

Patrice Goulet : Arabes, c'est pas très figuratif, si?

Un étudiant : y a des mosquées sous la forme de forêts…

Un étudiant : Pourtant la notion d'arbres…par exemple à Grenade, c'est la notion d'arbres…c'est très fort…

Patrice Goulet : Enfin, c'était très abstrait tout de même…je veux dire qu'il ya it des souvenirs ou des évocations, c'est plutôt au niveau de l'évocation….

Un étudiant : Oui, oui… bon c'est une manière par leurs moyens décoratifs…ils avaient pas le droit de représenter…donc de faire des représentations, ils devaient passer par là…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que vous pensez que c'est une des moyens de fonctionnement habituel des architectes …

Un étudiant : ça dépend…Moi ce qui m'ennuie c'est une figuration d'une image aussi brutale par exemple à Amiens en France qu'une araignée, bon, en Afrique noire…

Patrice Goulet : Bon voilà…

Un étudiant : à Cuba, là encore, ça se comprend mais là c'est quand même brutal…j'essaie que ce soit pas trop évident…par exemple, Gaudi il a un monde poétique bien à lui, qui sort pas de son province, la Catalogne, et il commence à étudier son style gothique et à faire passer sa poésie dedans…mais son seul problème c'est de passer le monde poétique de Barcelone, il était dans un milieu très privilégié. Alors nous en fait, on a depuis tout ce qui s'est passé, on a l'internationale quoi…

Les étudiants : Rires

Un étudiant : En fait, on n'a pas de milieu poétique…alors c'est l'une des choses qui me permet de faire la tarentule…en essayent de la faire passer… c'est pas en essayant de l'affadir, en la rendant intense mais pas en faisant une image sauvage …

Patrice Goulet : Oui mais ça paraît assez, bon, je fais l'avocat du diable, ça me paraît gratuit, pourquoi une tarentule, à part d'avoir des…

Un étudiant : C'est parce qu'un jour j'ai vu une araignée grosse comme ça chez moi… j'ai vu aussi des veuves, c'est des araignées absolument noires… et ses pattes, c'est du rayonnement…on a d'abord eu l'idée du rayonnement. En même temps, c'est noir…c'est un rayonnement inversé. Bon, et puis c'est la notion de centralité. Justement, dans Ovide[807] , y a un truc que Ricardo n'a jamais compris, pourtant il n'est pas bête, y a un banquet, je ne sais plus qui c'est qui raconte une histoire et y a un moment y a les trois parques, et derrière les trois parques, ya trois araignées et les fils des araignées et y a un moment je ne me souviens plus ce qui se passe, y a Eros qui est là on ne sait plus pourquoi, et les araignées embobinent les parques et les dévorent…Bon alors c'est un symbolisme, c'est un peu sauvage, on peut pas dire exactement ce que c'est, enfin dans l'extension de quelque chose qui ramenait à un point, quelque chose de terrible, exactement le contraire de ce qui a dans la place devant la cathédrale, d'un rayonnement, le contraire de la lumière.

Patrice Goulet : Oui mais on va dire pourquoi la faculté? je veux dire que là c'est complètement décalé du programme, c'est plutôt par rapport au territoire…cette réaction, finalement… c'est un rapport à la ville, le programme est un prétexte, là…ou pas?

Un étudiant : Le programme quand même, du point de vue du fonctionnement, ça marche très très bien et puis les pattes je ne vais pas faire des pattes comme ça, c'est-à-dire que je fais une voûte verticale et une autre horizontale avec l'amphi dedans et l'amphi je le traite comme une tête compressée. Je commence à donner un petit peu une image humaine et toute la notion de l'araignée, de tensions, je la ferai par l'espace central avec des rayonnements, des tensions mais ….

Patrice Goulet : Non c'est parce que le décalage…c'est pour ça on en revient toujours à la m^me chose, c'est que bon d'accord à Grenade y a l'évocation de la forêt, chez Borromini, la fontaine des machins de *quatro fontane*, là, y a une évocation d'un paysage, c'est très nettement un paysage, on pourrait …mais c'est des évocations, c'est très lointain je veux dire…c'est pas évident du tout que ce soit lisible…sur vos projets, c'est beaucoup plus lisible…

Un étudiant : Oui, c'est parce qu'on est jeune encore…

Patrice Goulet: C'est ça que je raconte toujours à Ricardo, c'est tout de même ça me frappe que tout de même Wright qui était très obsédé par ça, qui était manifestement, qui avait un langage très précis là dessus, n'a jamais accepté de parler de ça… jamais. Je ne connais pas un livre, c'est très, très, faut vraiment chercher pour trouver une allusion à quoique ce soit de…

---

[807] Ovide, « Arachné », dans *Les métamorphoses*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, VI, 96-132.

Un étudiant : Je crois qu'il avait une pudeur parce que …

Patrice Goulet : Oui, mais est-ce que c'est pas…je veux dire qui n'a pas de pudeur? est-ce que Gaudi a expliqué ses fantasmes, enfin ce qu'il….

Un étudiant : C'est pas clair finalement…

Patrice Goulet : C'est pas clair, pas clair du tout…personne ne le voit comme ça… tout le monde le voit comme des objets esthétiques pas comme du langage du tout…

Un étudiant : Rien que l'escalier dans le parc Güell, c'est le symbolisme de … y a une salamandre sur un trou, c'est extrêmement compliqué, c'est pas clair, c'est pas une signification claire, c'est poétique, enfin c'est…

Patrice Goulet : Je veux dire je ne crois pas que beaucoup de monde voit le parc Guëll, le grand banc comme… moi je sais qu'avant que je connaisse Porro et que j'ai été voir ça, j'étais émerveillé, bon j'ai jamais compris pourquoi j'étais émerveillé par ce genre… ce qui est intéressant avec lui, c'est qu'il vous donne des raisons d'être émerveillé…moi, c'est ce que je vois et là dans la série des trucs qu'on a commencé là d'analyse de bâtiments , ça doit être quelque chose qu'il fait avec vous, qu'on a fait y a , enfin je sais pas, ça fait un bout de temps qu'on fait ça avec lui…moi Gaudi, j'(avais toujours aimé, mais je voyais pas des os partout, ni une carapace…je voyais pas la Balto (Batlo) comme une carapace de poisson, enfin j'avais pas du tout cette sensation…

Un étudiant : La Batlo…

Patrice Goulet : La Batlo, enfin, c'est la petite là, bleue… La Milla? non la Milla c'est la grosse…je comprenais toujours mais bon ça m'importait pas, je veux dire finalement…et je veux dire je crois pas que c'est si évident, parce que tout de m^me ce qu'il raconte sur la place du *Campidoglio*, etc, enfin je veux dire même dans les bouquins…

Un étudiant : Qu'est-ce qu'il raconte sur le *Campidoglio*?

Patrice Goulet : Ben ne serait-ce que les trucs du Janus mais en plus de l'ordre sur les étages qui est comme une…

Un étudiant : Bon la sensation de, comment dire…ça se voit …la sensation…

Patrice Goulet : oui mais ça se voit…c'est très…je veux dire qu'on voit la chair tenue par une grille par exemple c'est vraiment…faut vouloir le faire… pour le comprendre comme ça…

Un étudiant : Non, c'est pas ça…

Patrice Goulet : Je veux dire Ledoux aussi avec Les Salines…moi ça fait des années que je connais Les Salines parce que c'était un truc qu'on allait voir quand on était à l'école et que …j'en ai parlé toujours et même Gallet qui est le spécialiste de Ledoux, je lui ai demandé comment il interprétait ça, etc…ça lui viendrait pas à l'idée de dire qu'il ya la Raison, la Nature, la Raison vacillante au fond…jamais…alors que c'est le spécialiste numéro 1 de Ledoux, qui connait tout, qui l'a lu, en plus dans son bouquin il a tout de même retrouvé des tas de documents sur le fait qu'il avait vu des gens très ésotériques à un certain moment, qu'il était très…c'était donc une préoccupation… enfin il ya une progression symbolique, c'est évident…C'est jamais évoqué ce genre de choses. Pourtant, ça me parait…depuis que Ricardo me l'a expliqué ou me l'a montré, c'est évident que je le vois toujours …petit à petit j'apprends à voir ce genre de trucs aussi. Enfin, je suppose que c'est ça qui vous arrive mais…

Un étudiant : si, si…

Patrice Goulet : Je veux dire, c'est un langage très secret, très poétique tout de même malgré tout…

Un étudiant : Y a une explication de Ledoux assez claire … même si par exemple l'espace dans la maison du patron, c'est quelque chose d'assez terrible, c'est pas très explicable

Patrice Goulet : Ben non….

Un étudiant : c'est très louche…mais seulement tout son urbanisme c'est assez clair…. par exemple, quand Ricardo explique Gaudi, il l'explique poétiquement…

Patrice Goulet : Oui c'est vrai…

Un étudiant : Il a une difficulté à expliquer d'ailleurs… Enfin Ricardo s'exprime très bien, il est très intelligent mais seulement il a pas la même forme de poésie que Gaudi, par exemple Lezama Lima a une poésie qui lui ressemblerait un peu….

Patrice Goulet : Qui ça?

Un étudiant : Lezama Lima …

Patrice Goulet : Qui c'est Lezama Lima?

Un étudiant : C'est formidable…C'est un cubain …faut lire le *Paradiso* de Lezama Lima, c'est un livre formidable, et je crois que c'est une poésie qui a des rapports énormes avec Gaudi.

Patrice Goulet : Comme ça s'écrit? Alma?

Un étudiant : Lezama Lima…

Un étudiant : Chez Seuil je crois non?

Un étudiant : Oui c'est aux éditions du Seuil…c'est avec des….vert et blanc…

Un étudiant : C'est fabuleux hein…

Patrice Goulet : On se croirait toujours…On imagine que …cubain, avec la culture etc, c'est … je veux dire après tout, les églises au Mexique, etc, ont aussi une densité, un baroquisme… il s'en défend toujours…Ricardo, mais en fait, c'est vrai, mais on le comprend moins chez vous finalement. Il y a un grand baroquisme je veux dire dans les formes qui est tout de même plus traditionnel au Vénézuela, enfin en Amé…hein?

Un étudiant : En Flandres aussi…

Un étudiant : Ben oui…enfin la place d'…

Patrice Goulet : Mais vous vous voyiez vraiment flamands? (rires)

Un étudiant : Ah non non, je suis pas flamand du tout… ben, non, au contraire, y a un aspect de la poésie qui a à Barcelone qui me choque énormément, je crois que c'est une des choses qui m'a le plus choquée…

Patrice Goulet : Non mais c'est vrai qu'il a dit que Les Flandres, Lille, c'était très spécial, etc… vous sentez, vous sentez, enfin est-ce qu'il ya un rapport?

Un étudiant : C'est le climat, c'est un climat neutre… Lille, c'est le neutre…

Patrice Goulet : Oui mais il dit Lille… neutre mais on sait qu'il y a tout de même des choses qui sont cachées déjà… c'est une ville qui se donne pas facilement…

Un étudiant : on a une tradition *mondrianesque* il parait… bon mais c'est pas ça…du point de vue de la tradition de la culture, on n'est pas formé, on est vierge quoi…enfin, on sort des lycées, on a une culture rationnelle, c'est tout…on a pas de culture poétique, on est pas tarabiscoté *a priori,* et puis c'est ce qui nous a rendus aptes à tel point à admettre Ricardo. Parce qu'à Strasbourg, c'est une ville avec une poésie assez incroyable, enfin, c'est très très fort, c'est très violent et les gens sont très marqués. Ils ont tous des caractères très spéciaux. Et Ricardo s'est affronté à des violences incroyables à Strasbourg. *A priori* on avait pas de raisons de refuser Ricardo. Il était pas en contradiction avec nous-mêmes quoi.

Patrice Goulet : Sauf que peut-être justement qu'à Lille, ces régions-là, s'expriment très peu… Je veux dire, ce

baroquisme s'exprime je sais pas, peut-être Bruxelles s'exprime d'une façon assez secrète tout de même…

Un étudiant : Non, y a rien comme architecture à Lille…y a rien du tout…

Patrice Goulet : Non mais en dépassant la zone tout de même…

Un étudiant : Non, on peut pas dire que…je sais pas… bon, y a quelques trucs isolés mais c'est rien du tout quoi…Par exemple, Bruxelles, on peut dire que si on est à Bruxelles, y a une ambiance, une particularité très spéciale…

Patrice Goulet : Pour nous, c'est quand même assez exotique…

Un étudiant : À Bruges, oui…

Un étudiant : Mais Bruges , je sais pas comment dire….Tu vas à Strasbourg, c'est imposant…

Un étudiant : Oui, c'est pas fort, hein…

Patrice Goulet : Oui, mais c'est plus intériorisé…Moi je trouve que les trucs de Horta sont assez caractéristiques de ça dans la mesure où il ne révèle pas la magnificence des espaces intérieurs…on peut pas imaginer très bien que…enfin on peut le pressentir si vraiment on a …

Un étudiant : Oui mais je crois que c'est au-delà de quelques architectures… l'urbanisme de Strasbourg… l'architecture qui l'entoure…c'est la même chose que l'urbanisme…c'est la même chose que la ville, je crois que les gens se sont vraiment très bien adaptés…

Patrice Goulet : D'accord…

Un étudiant : être à Lille, c'est neutre, enfin, c'est une autre atmosphère…

Un étudiant : C'est un peu comme le paysage…

Un étudiant : Non mais c'est neutre, y a rien, on a aucun intérêt…

Un étudiant : non, tu te trompes…

Un étudiant : C'est pas neutre, c'est pas le mot…je crois pas que c'est neutre…

Un étudiant : y a aucune émotion…

Un étudiant : C'est gris, ça n'a aucun intérêt…

Un étudiant : La lumière, c'est quand même quelque chose, non?

Un étudiant : Oh, la lumière, y en a partout, la lumière…

Un étudiant : C'est assez morne…mais c'est pas neutre…

Un étudiant : non, c'est pas la même…

Un étudiant : y a une ambiance…

Patrice Goulet : Y a une ambiance très forte, pour nous quand on arrive de Paris c'est exotique, c'est très différent …

Un étudiant : Moi personnellement je la sens pas du tout, je vais en ville, Lille ça pourrait être…

Un étudiant : Mais oui mais tu connais …

Patrice Goulet : Ah c'est très différent, c'est très spécifique…

Un étudiant : Mais tu connais pas depuis longtemps Patrick…

Un étudiant : Mais je parle d'une tradition, je parle d'une vie, de l'esprit…

Patrice Goulet : Non mais tout le Nord, toute cette région, pas que Lille, tout cet endroit très caractéristique, c'est très net…ça commence déjà quand on va dans la Somme …

Un étudiant : Déjà les gens quand on va à la campagne, ils ont un drôle d'accent…

Patrice Goulet : C'est pas ça, c'est, effectivement, il a raison, c'est tout de même des phénomènes de lumière par exemple. La lumière est très particulière. Elle est très très étrange…

Un étudiant : La façon d'être des gens est pas la m^me à Lille qu'à Strasbourg tout de même…

Un étudiant : Oui mais à Lille, c'est assez particulier, c'est la grande ville…

Un étudiant : Oui, moi ce que je crois, c'est quelque chose qui est pas violent, qui est assez morne…s'il ya quelque chose qui arrive, on peut écouter…

Un étudiant : Écoute, y a aucune production artistique, presque rien, y a rien du tout, rien du tout…regarde par exemple l'Alsace, la quantité de choses qu'il y a…c'est quelque chose, tu vis avec, c'est ton monde, c'est ton monde poétique …à Lille, bon, je veux bien qu'il y ait la lumière très spéciale, cette sensation de je sais pas trop quoi, bon, la lumière, je veux bien…mais c'est rien du tout, ça forme pas quelqu'un…

Patrice Goulet : Il est pas d'accord, lui…

Un étudiant : Non, je suis pas d'accord…

Patrice Goulet : Vas-y alors…(rires)

Un étudiant : Par exemple, j'ai habité (inaudible) toulousain dans le sud-ouest, bon y a des montagnes, j'ai fait des montagnes séparées mais ça n'a aucun rapport, j'ai fait des montagnes, c'est pour une tout autre raison, bon et puis alors, le pays était très spécial avec beaucoup de caractère tout ça mais j'en tire rien parce que c'est un pays qui n'a rien produit…enfin, y a des petites églises un peu rigolotes à droite à gauche mais c'est rien du tout…

Patrice Goulet : Oui l'air du pays c'est la brique…s'accorder au pays, c'est mettre de la brique et tu démarres, c'est ça? …(rires)

Un étudiant : Oui comme a dit Ricardo pour Calais, on s'est intégré au paysage …

Patrice Goulet : On s'est intégré au truc de la brique…(rires) on aurait pu penser aux *Bourgeois de Calais* ou je sais pas quoi… Bon alors ça fait la ville, le pays ça compte pas alors…c'est pas parce que vous êtes du Nord que vous êtes…(rires)

Un étudiant : On arrive à Calais, j'arrive avec Patrick Cardon à Calais, pour voir la ville, le terrain où ça se situait alors…on arrive dans une ville où y a strictement rien, c'est à dire une ville qui a été abîmée, c'est une ville qui a été refaite, assez réglementaire, c'est fonctionnaliste …généralement les gens ont suffisamment mauvaise conscience pour faire sur l'architecture fonctionnaliste deux ou trois petits détails qui rattrapent un peu les trucs habituels de la région, enfin ça n'a aucun sens…ça n'a strictement aucun sens, c'est vraiment une ville sans aucun esprit, c'est-à-dire que y a pas une idée, c'est rien, c'est au ras de la terre quoi… C'est rien du tout… de ça, on en a tiré une chose, qu' il fallait mettre une porte pour le terrain . Alors soit on rasait la ville soit on s'enfuyait, c'étaient les deux solutions. Soit on passait la porte pour s'enfuir, y avait l'armée qui rasait la ville, mais comment dire, c'est une réaction à ça…c'est rien, c'est….et la sensation de Lille, c'est comment dire, on va au Musée, y a trois petits tableaux intéressants, à part ça, y a rien, y a aucune vie spirituelle…y en a un peu, on essaie de le refaire un peu , y a un petit carnaval et puis je sais pas quoi …

Patrice Goulet : Y a les Châteaux de l'Industrie tout de même…

Un étudiant : Oh les Châteaux de l'Industrie… par exemple à Bruges, je dis pas que la cille ne soit pas belle mais j'ai pas l'impression qu'il y ait une tradition, Bruges c'est une ville qui fonctionne comme n'importe quelle autre ville…

Un étudiant : C'est un peu mort…

Patrice Goulet : Il sont pas d'accord toujours…(rires)

Un étudiant : Non mais tu vois ça en surface…faut pénétrer beaucoup plus chez les gens…

Patrice Goulet : Qui est lillois ici alors?

Un étudiant : Moi je suis du coin…

Un étudiant : Moi je suis de Valenciennes…

Un étudiant : Moi je suis de Croix…

Un étudiant : À Valenciennes, ya quand même une tradition artistique quand même.. Y a Watteau, Carpeaux, Carpignies, bon, bien sûr ce sont des classiques, mais bon quand même, y a une école à Valenciennes …j'aime pas particulièrement ces gens-là mais…

Patrice Goulet : En fait, en conclusion, vous vous sentez pas…École de Lille, c'est un peu…le terme c'était pas ça…(rires)…enfin si, c'est la nouvelle é…. enfin une école à LIlle!

Patrick Fidelle: Non par exemple, y a rien de moins lillois que l'École de Lille…c'est l'excès, tout ce qu'on fait, c'est l'excès…

Patrice Goulet : Oui mais bon, Ricardo a dit très clairement l'autre jour que ce qui caractérisait cette région de la France, c'était des gens très très gentils, adorables…très…je me rappelle quand il me racontait le premier voyage, quand il est arrivé la première année à Lille et qu'il m'a raconté le premier voyage à Venise, il est revenu, je sais qu'on bouffé deux trois jours après son retour, il me dit mais qu'est-ce que c'est que ces mecs enfin? ils ont absolument rien fait …il a dit « ils ont tout regardé, j'ai eu beau faire, rien… », « on est rentré, tout le monde est reparti, je comprends rien du tout » (rires)…alors après, alors maintenant il dit « mais tout de même ils sont toujours au bord de la folie »…

Patrick Fidelle : Une des choses de la tradition flamande c'est d'être à la limite de la psychose…

Patrick Goulet : Oui bon d'accord donc y a bien un cadre parce que vous vous sentez en psychose? (rires)…

Patrick Fidelle : Ah moi personnellement j'ai peur de la folie hein…

(Rires de tous les étudiants)

Patrice Goulet : Parce qu'après tout Bosch lui il est pas loin tout de même non?

Patrick Fidelle : Y a aussi beaucoup de spirituel là-dedans, enfin…

Un étudiant : Je dis pas qu'on fait quelque chose depuis mais…

Patrice Goulet : Ah non mais bien sûr mais qu'il y a eu un vide mais est-ce que quand il vous relie à cette tradition…on va faire …

Patrick Fidelle : La densité poétique qu'il y a en Alsace, qu'il y a à Rome, qu'il y a à Florence…

Patrice Goulet : Non mais d'accord, non mais Lille a été détruite…x fois non…a été un enjeu guerrier…

Patrick Fidelle : qu'on dise tout ce qu'on veut, que Bosch était-là je suis d'accord j'aime beaucoup et puis Brueghel aussi tout ça et Rembrandt , j'y peux rien…c'est tellement éloigné cette ville…

Patrice Goulet : C'est l'air, ça compte l'air, la lumière, l'atmosphère, la pluie …la moisissure, tout ça, ça compte…c'est tout de même incroyable quand on arrive comme cette ville est …j'ai l'impression d'aller à Brooklin…cet espèce de territoire complètement à moitié en ruines, moussue, avec de temps en temps des télescopages d'une violence assez tragique, une espèce de moiteur bizarre, enfin c'est une ambiance très curieuse, hein…Moi c'est Brooklin, ça a la désespérance, en plus c'est du coup une ville complètement désespérée…on va faire un petit jeu, on va regarder si vous êtes d'accord avec ce que je dis…d'abord est-ce que vous êtes fous d'histoire? vous vous sentez comme fous d'histoire?

Patrick Fidelle : oui…

Tous : Oui…

Patrice Goulet : Parce qu'il m'a dit que vous étiez malades de culture…

Tous : Malades, oui (rires)

Patrice Goulet : Vous vous décririez comme ça?

Patrick Fidelle : Joyce « La culture est un cauchemar dont on essaie désespérément de se sortir [808]»…

Tous : Rires

Patrick Fidelle : C'est vraiment tout à fait ça…

Un étudiant : Oui, c'est ça…

Patrice Goulet : Vous le voyez comme ça… lui il ne parle pas du tout…je croyais qu'il était bavard…

Un étudiant : Hervé…

Patrice Goulet : Il m'a dit que vous passiez votre vie à lire, c'est vrai? qu'est-ce que vous lisez? c'est ça que je vous disais, j'ai fini par dire, je l'ai déjà dit tout à l'heure mais ya que de la culture, ya aucun de vous qui a des motos, des….

Un étudiant : On en a plus…on a eu mais on en a plus…(rires)

Patrick Fidelle : Et c'est vrai, plus ça va, plus ça se réduit et plus la culture prend de l'importance… en fait,…

Patrice Goulet : C'est insupportable (rires)…

Un étudiant : Non! …en m^me temps c'est passionnant, c'est exigeant mais c'est passionnant…

Patrick Fidelle : Y a un moment fou c'est au moment où ça …

Patrice Goulet : Vous allez être Faust là hein …C'est Faust tout de même…c'est quand il a quatre-vingt ans qu'il commence à se dire merde…si j'avais simplement vécu… Vous vivez? (rires)

Patrick Fidelle : Il faut réussir à créer malgré tout ce qu'on fait… enfin c'est assez violent à notre âge…

Patrice Goulet : Je disais que vous écoutez de la musique parce que Ricardo dit que vous écoutez que Wagner… faut le décevoir (rires)

Patrick Fidelle : J'ai un disque de Wagner parce que c'est Elizabeth Schwarzkopft qui chante…

Un étudiant : Et t'as le Parsifal en italien…

Patrick Fidelle : Ah oui mais c'est Ricardo qui me l'a donné parce qu'il en voulait plus…

---

[808] Il s'agit de Whitman.

Tous : Rires…

Patrick Fidelle : Parsifal en italien c'est impossible… On peut pas écouter une face …y a l'introduction…5 mn de Maria Callas en italien…

Patrice Goulet : À quelle heure vous devez être à Créteil?

Un étudiant : Onze heures…

Patrice Goulet : à Onze heures et demi? il est onze heures et demi…

Un étudiant : On va y aller…un petit jeu pendant cinq minutes?

Patrice Goulet : Oui un petit jeu pendant cinq minutes… et la Mort de Virgile vous avez lu ça un moment? Qui l'a lu en entier?

Un étudiant : Moi je l'ai pas encore lu…

Un étudiant : Moi je l'ai lu… de toute façon quand je lis un livre je le lis en entier…

Patrice Goulet : C'est vachement dur à lire non?

Un étudiant : Il est assez terrible…

Patrick Fidelle : Non mais je me suis aperçu d'une chose, j'ai commencé l'Histoire de la Philosophie après et je m'aperçois qu'on ne comprend ça qu'en lisant …

Un étudiant : moi ce qui m'ennuie, c'est que j'ai lu et j'ai peut-être compris un dixième alors euh… il faudra que je le relise plus tard…

Patrick Fidelle: En fait il a une manière de consommer toute la philosophie de ce moment-là…

Un étudiant : c'est tellement dense là-dedans que…

Patrice Goulet : Je suis en train d'essayer de le lire mais…

Patrick Fidelle : On sent toujours la culture qui est derrière, il fait plein de références et des choses comme ça et lui c'est comme si il l'avait dans les tripes…

Patrice Goulet : Et Joyce vous l'avez lu?

Un étudiant : Oui, enfin Ulysse…

Patrick Fidelle : Les deux premiers-là…*Stephen le héros* et *Dédalus*…

Patrice Goulet : (rires) C'est très dur à lire non? Joyce…

Patrick Fidelle : Y a des moments formidables où on arrive à comprendre, enfin où c'est clair…

Patrice Goulet : Et vous lisez bien d'autres romans tout de même? *Le jeu des perles en verre*[809]?

Un étudiant : Celui-là je l'ai pas lu mais j'en ai lu d'autres…

Patrice Goulet : Hermann Hesse, c'est plus facile à lire tout de même…

Un étudiant : Jean Robein aime bien Hermann Hesse alors je sais pas s'il faut lire Hermann Hesse en ce moment…

---

809 *Le jeu des perles en verre* est un ouvrage d'Hermann Hesse publié en 1943.

Un étudiant : Moi j'en ai lu plusieurs… ça permet de se reposer je trouve par rapport au reste …

Patrice Goulet : Le reste c'est ? Platon? (rires)

Un étudiant : Platon, Thomas Mann, DostoIevski…

Un étudiant : ça c'est bien ça…Shakespeare c'est pas trop mal…

Patrice Goulet : Oui je comprendrais bien Dostoievsky… et après, l'Histoire de l'Art et de la peinture…qu'est-ce que…ça c'est du fanatisme ou pas du fanatisme?

Patrick Fidelle : J'aime bien mais bon…

Un étudiant : Moi j'aime bien la peinture…

Patrick Fidelle : C'est-à-dire que la peinture c'est un art compliqué, c'est pas facile…

Un étudiant : Moi j'aime bien…

Un étudiant : non, la musique…

Patrice Goulet : La musique…

Patrick Fidelle : Bah oui la musique…

Patrice Goulet : Quelle musique alors? à part Wagner (rires)…

Patrick Fidelle : ben non…

Un étudiant : Y a Mozart…Brahms…

Un étudiant : Monteverdi…

Un étudiant : Bach, Hayden…

Patrick Fidelle : Des choses comme ça, pour travailler…

Patrice Goulet : Vous vous arrêtez où? en fait tout s'arrête quand le modernisme commence quoi…

Un étudiant : Berg, aux viennois …

Patrice Goulet : Quand commence la modernité…insupportable, tirer un trait dessus et puis l'enlever quoi…

Un étudiant : On a des gros problèmes avec l'art contemporain…

Rires…

Un étudiant : C'est l'art contemporain qui a des gros problèmes avec nous….

Patrice Goulet : À part ça, vous avez-vu Gustave Moreau?

Un étudiant : Oui, bien sûr… au musée…

Un étudiant : Moi j'aime bien, y a les symbolistes du début du siècle…et puis la peinture de la Renaissance…

Patrice Goulet : On pourrait enlever toute la partie moderne quoi…

Un étudiant : Les Viennois sont modernes, Bartok[810] c'est moderne…

Patrick Fidelle : Enfin, on ne connait qu'eux…y a (inaudible) , y a Bacon, y a Epousteguy…

Un étudiant : Epousteguy j'aime bien, c'est moderne…

Patrice Goulet : Tout ce qui vous ressemble quoi…

Un étudiant : Attends un peintre un peu étrange…Lindern[811]…c'est un contemporain…puis nous, après…

Un étudiant : Et encore vis à vis des autres, y a des moments…

[810] Fransisc Bartok (1937-1987) peintre de la modernité hongroise.

[811] Richard Lindern (1901-1978), peintre proche d'Otto Dix.

Entretiens 39, 40, 41 / 43 mn/ 1981

Les trois entretiens suivants portent sur le parcours de Jean-Marie Choquelle, étudiant de Ricardo Porro qui est devenu son assistant à l'école de Lille.

Patrice Goulet : Et c'est Jean-Marie Choquelle qui n'est pas à l'exposition parce qu'il est diplômé. ..(rires)

Jean-Marie Choquelle : Oui, c'est ça…

Patrice Goulet : Du projet des Halles, ce sera plus simple…plutôt que…

Jean-Marie Choquelle : Je sais pas du tout comment vous comptez aborder ça …

Patrice Goulet : J'en sais rien du tout… ce que je compte faire j'en sais rien, tout ce que je sais c'est que je le fais d'une façon assez large parce que je pense qu'on fera un truc plus important après… J'ai une revue qui me tanne pour que je lui donne des articles depuis un certain temps et je vais peut-être m'en servir… pour faire un autre article dedans…c'est une revue grand public alors ça sera plus…comment…

Jean-Marie Choquelle : J'ai aussi apporté d'autres trucs mais … ça se sont des photos mais les projets que j'ai fait avant…

Patrice Goulet : Allons-y alors…

Jean-Marie Choquelle : Alors je commence par quoi?

Patrice Goulet : vos projets…enfin oui, c'est plutôt comment t'es arrivé à l'école…t'as qu'à reprendre au début…

Jean-Marie Choquelle : Bon, si je reprends chronologiquement, parler de Ricardo et de moi….quand il est arrivé à l'école, il avait pas du tout la même méthode. Enfin, c'est ma propre interprétation… les quatre premières années que j'ai passées à l'école…

Patrice Goulet : T'es rentré à l'école quand?

Jean-Marie Choquelle : En 1973…

Patrice Goulet : T'as fait archi pourquoi?

Jean-Marie Choquelle : Ah j'ai toujours voulu faire ça… depuis cinq ans, je veux faire ça, c'est mon infirmière qui a aidé ma mère à me mettre au monde qui m'a filé le tuyau…ah ce garçon sera architecte…je l'ai retenu (rires)

Patrice Goulet : Et pourquoi elle a dit ça?

Jean-Marie Choquelle : Pourquoi elle a dit ça…. parce que je faisais en pâte à modeler des petites maisons que j'assemblais…c'est-à-dire il ya fait déjà un village… pour mon anniversaire je me faisais payer deux mètres cubes de (inaudible) que je mettais dans le jardin et puis je faisais une ville et c'est comme ça que que j'ai commencé à faire une ville…

Patrice Goulet : Un lourd destin…(rires)…Bon alors t'es rentré à l'école..

Jean-Marie Choquelle : Quand je suis rentré à l'école, c'était vraiment la débâcle. Les premiers cours ont eu lieu au mois de décembre. Le deuxième semestre a commencé largement après Pâques…on avait quand même eu des projets d'architecture, trois projets les deux premiers trimestres. Ils ont complètement abandonné les projets pour étudier la lutte des classes… à travers la Tour Eiffel.

Rires

Jean-Marie Choquelle : On a travaillé pendant trois mois sur la Tour Eiffel et c'est à travers le fer, la nouvelle

esthétique comment la lutte des classes…enfin, c'était complètement fou… deuxième année, c'est pareil, là on a vu comment l'architecture romane était influencée par la lutte des classes pendant un an, en troisième année, alors là, ont a fait plutôt l'inverse, c'est-à-dire qu'on a essayé d'analyser le monde actuel et de voir comment la lutte pouvait donner un bâtiment. On a essayé le processus inverse et de faire un conservatoire de musique, ça c'est complètement raté, c'était trop compliqué et subversif, passons…quatrième année, alors le directeur change…c'est Monsieur Engrand…

Patrice Goulet : Le directeur a changé…

Jean-Marie Choquelle : Voilà.

Patrice Goulet : Qui c'était avant alors?

Jean-Marie Choquelle : Alors c'était Monsieur Bouillet…

Patrice Goulet : C'était un architecte?

Jean-Marie Choquelle : oui enfin c'était quelqu'un qui s'est fait architecte pendant qu'il était directeur… et le directeur change. Il était correct, enfin, c'était la première fois…et c'était aussi la première fois qu'on ne faisait pas l'emploi du temps parce que tous les ans évidemment, l'emploi du temps était fait par les étudiants… qui prenaient contact avec les profs…premiers projets avec Monsieur Bassez, projet avec Monsieur Verbiest…. Alors Monsieur Bassez c'est quand même quelqu'un d'assez fonctionnaliste… qui m'a appris personnellement comment on faisait un plan. Monsieur Verbiest, c'est un architecte pas très clair qui fait surtout de l'architecture de pastiche mais quand même de qualité…Troisième trimestre Ricardo où j'ai fait cet équipement-là. C'était une maison de jeunes à l'angle de la rue de Béthune et de la rue des Tanneurs. C'était pour lui une façon…c'est en plein centre de Lille…de traiter un espace de communication parce que c'est un lieu de rencontres. Il exigeait de faire devant le bâtiment une place qu'on puisse se rencontrer et en plus il exigeait une certaine symbolisation. Il voulait que ce soit la cathédrale de la jeunesse. C'était donc une cathédrale, il demandait que ce soit expressif et exprime les fonctions, oui, que ce soit fonctionnel. D'abord que ça exprime les fonctions et que ça exprime la vie intérieure du bâtiment. C'est pour ça qu'il nous guidait vers la notion de cathédrale.

Patrice Goulet : Quand tu l'as eu là, il faisait un cours à ce moment-là ou pas du tout…

Jean-Marie Choquelle : oui il faisait un cours mais on y allait pas, c'était pour les années en dessous…

Patrice Goulet : C'est comme ça que tu l'as rencontré…

Jean-Marie Choquelle : Oui…

Patrice Goulet : Mais le changement d'un atelier à l'autre, c'était obligatoire?

Jean-Marie Choquelle : C'était obligatoire…à l'époque…on ne pouvait pas choisir…

Patrice Goulet : T'allais automatiquement chez Porro….

Jean-Marie Choquelle : Oui, y en a qui l'ont très très mal pris….l'enseignement de Ricardo…alors que maintenant c'est beaucoup plus accepté, quoi… parce que…on choisit son atelier… finalement, les grandes idées, c'est prendre un bâtiment, faire quelque chose qui soit fonctionnel et exprimer par l'architecture la vie intérieure du bâtiment… ça c'était tout pour notre premier travail… alors ce que j'avais pris comme idée de départ, c'était quelque chose qui s'intègre, il fallait qu'il s'intègre à quelque chose, j'avais pris la trame lilloise qui est de deux mètres, ensuite un RDC qui soit distinct des deux premiers étages parce qu'en fait y a le RDC commerçant au même niveau… et puis qui soit flamand, c'est-à-dire le système des arcs-boutants. Enfin, à l'époque, pour moi, ça faisait flamand bon et finalement, j'ai commencé à jouer avec ça, j'ai commencé à former l'entrée ici en cassant les arcs-boutants , d'enroulements qui attirent à l'intérieur et puis c'est aussi une façon que j'ai de diviser un problème. je n'arrive pas à aborder le problème créatif sans le diviser en un certain nombre de morceaux et c'est pour ça que j'aime beaucoup les trames, que j'aime que de haut en bas il y ait quelque chose qui découpe le bâtiment dans son entier et c'est la méthode que petit à petit je vais affiner, petit à petit

Patrice Goulet : les trames…

Jean-Marie Choquelle : Oui, c'est surtout cette façon de décomposer le problème, qui me permet de composer mon esthétique et en général quand j'essaie d'utiliser un symbole ou une idée, j'essaie toujours d'utiliser la structure comme moyen expressif de cette idée parce que ça me permet de tout concentrer l'enchainement des idées dans l'enchainement du système constructif. En général, par exemple dans le diplôme, pour la Maison des Jeunes, il y avait un système poteau/charpente qui exprimait clairement l'idée poteau/homme, charpente/arbre. Je crois beaucoup à la notion de l'idée qui l'élément organisateur de toute l'architecture jusque dans ses plus petits détails. C'est très absolutiste comme… parce que ça nie absolument les exceptions. Y a pas d'exceptions. J'ai horreur de ça et en général je ne commence vraiment à traiter les formes que quand je sais qu'il n'y aura pas d'exception. Bon alors là, l'idée, cette trame-là me permet de traiter absolument tout simplement en décaissant ou bien en introduisant des petits toits ou bien des petits murs et tout est réglé y compris dans les fonctions. Et moi ce dont j'ai horreur, c'est de mettre des éléments supplémentaires. J'essaie d'être le plus concis possible. Alors pour Lille par exemple j'avais fait un immeuble en forme de cascade où il n'y a en fait que trois éléments, c'est-à-dire les éléments en aluminium, ces éléments qui forment les fenêtres imbriqués, qui se répètent et puis un petit élément décoratif.

Patrice Goulet : C'était quand cet immeuble-là?

Jean-Marie Choquelle : ça c'était en sixième année…

Patrice Goulet : Attends on va reprendre la liste… donc, il y avait le troisième projet, avec Ricardo…

Jean-Marie Choquelle : une Maison de jeunes en plein centre de Lille dans le secteur piéton. On passe tout de suite à la cinquième année…

Patrice Goulet : Donc là, la cinquième année commence… c'était quand la cinquième année?

Jean-Marie Choquelle : 1975?1976?1977?

Patrice Goulet : Et là, les ateliers, c'était la structure…la structure de l'école était pareille?

Jean-Marie Choquelle : Non, non, non, toujours en année…on était très peu. Une quinzaine…

Patrice Goulet : Pourquoi il y en avait très peu?

Jean-Marie Choquelle : Parce que personne ne tentait le coup quoi hein…

Patrice Goulet : C'est-à-dire?

Jean-Marie Choquelle : bon en fait en quatrième année, seuls ceux qui avaient réussi sont passés avec Ricardo. Donc c'était quand même relativement peu d'élèves…

Patrice Goulet : Y avait d'autres ateliers que Ricardo en cinquième année…

Jean-Marie Choquelle : Oui…

Patrice Goulet : Parce que les quinze c'est quoi…

Jean-Marie Choquelle : qui sont allés chez Ricardo…en troisième cycle, on est déjà en troisième cycle, on peut choisir ses ateliers… donc on est passé avec Ricardo…

Patrice Goulet : Oui mais je veux dire dans l'école en général.

Jean-Marie Choquelle : Dans l'école, en quatrième année, on était une centaine…

Patrice Goulet : Et chez Ricardo y en avait combien alors?

Jean-Marie Choquelle : Ben y en avait le tiers à chaque fois…parce qu'il y avait trois groupes, y avait des groupes tournants…

Patrice Goulet : Ah oui y fait que ces trois groupes-là en quatrième année…donc vous faisiez les trois groupes… donc après cinquième année on choisit son atelier … mais ya une quinzaine d'élèves qui ont choisi d'aller chez Ricardo…

Jean-Marie Choquelle : Voilà, c'est ça…

Patrice Goulet : Et donc parmi les cent qui étaient là…

Jean-Marie Choquelle : Voilà, c'est ça…

Patrice Goulet : C'est la première fois qu'il fait une cinquième année là?

Jean-Marie Choquelle : Il en avait fait une mais c'était un échec total. Le rendu final avait eu lieu en mai tellement il en avait assez…ils étaient déjà trop…

Patrice Goulet : Oui, ils l'avaient jamais eu, c'était la première fois qu'ils l'avaient…

Jean-Marie Choquelle : Oui, ils ont très mal pris la chose et ils y ont pas cru et puis c'étaient vraiment des gens qui préféraient analyser plutôt que de créer… alors le travail Douai…alors quartier … alors l'urbanisme…

Patrice Goulet : Comment ça se passait? Ce que je voudrais bien comprendre, c'est que l'année commence, vous vous retrouvez tous les quinze avec Ricardo, comment ça se passe?

Jean-Marie Choquelle : Alors il nous pose un problème… « Je veux que vous me fassiez un urbanisme de communication », c'est-à-dire un urbanisme ou les équipements et les logements aient une structure qui permettent que la vie quotidienne des habitants ne se passe pas comme dans les villes nouvelles où les bâtiments et les équipements sont dispersés mais où tout exprime la vie de communication.

Patrice Goulet : Oui mais qu'est-ce que ça veut dire « urbanisme de communication »?

Jean-Marie Choquelle : C'est bon urbanisme où les gens se rencontrent et justement les équipements, c'est un endroit où on se rencontre. Il faut que la structure des équipements et de l'ensemble non seulement aide à la communication mais en plus l'exprime…

Patrice Goulet : C'est-à-dire qu'il fait des cours à ce moment-là? comment ça se passe? La première fois, il parle…

Jean-marie Choquelle : Il parle en cinq minutes, enfin même pas cinq minutes, il fait un croquis, il prend son crayon, il fait le LCR puis là tout autour vous avez les logements… c'est-à-dire que là c'est le premier niveau de communication… on peut évidemment se rencontrer dans le logement… mais il y a un premier niveau de communication, c'est-à-dire que le LCR, local collectif résidentiel correspond à ce premier niveau. Pour mille habitants correspond un certain nombre d'équipements et il tient à ce que cet équipement structure les logements pour bien montrer que il y a une communication qui se fait. Ensuite plusieurs résidences, enfin plusieurs unités résidentielles ou bien tout dépend des noms, ça change un peu, alors plusieurs résidences avec leur local qui peut par exemple être à l'entrée mais en fait il faut qu'il structure. Cette résidence s'organise autour des équipements qui intéressent les trois mille habitants c'est-à-dire les écoles primaires et puis quand on a ces résidences, il faut des commerces. Les commerces quotidiens peuvent être par exemple ici (il dessine) et puis là on recommence, les trois choses comme ça, les commerces du quotidien puis ici autour un centre qui se structurent et forment un quartier qui exprime la vie et la communication.

Patrice Goulet : Mais la grande différence c'est peut-être dans l'expression parce que dans les villes nouvelles ils ont tout de même cette idée de base…C'est une donnée…

Jean-Marie Choquelle : Oui mais enfin je crois que dans les villes nouvelles ce qui prime c'est surtout le plan de circulation. En général ce sont toujours les gens qui s'occupent de la circulation qui ont …

Patrice Goulet : Au départ oui…oui mais enfin…

Jean-Marie Choquelle : Tandis que là en complément, après avoir expliqué ce système, Ricardo nous dit qu'il

faut des parkings, qu'il en faut un et demi par logement, une place et demi par logement et qu'ils doivent être à moins de 150 mètres ou 200 mètres, il pose aussitôt un problème. Il nous donne évidemment les contraintes au niveau du logement, c'est-à-dire que toutes les pièces d'orientation doivent être tournées sur un parc pour voir la nature et qu'évidemment il est interdit qu'un logement soit pris entre une place et une rue par exemple, évidemment pas de cas où un logement est pris entre un parking et un parking donc ça a donné ça…

Patrice Goulet : ça donne la Grande Borne[812] …

Jean-Marie Choquelle : Quoi?

Patrice Goulet : (rires)…Finalement le truc d'Aillaud tel qu'il a structuré c'est des rues…enfin évidemment ya peut-être pas ça enfin ça l'est tout de même… sauf qu'il a donné une continuité, y a un parc et une rue, les parkings sont rejetés à 150 m de l'appartement puisque il est hors de question pour un promoteur, dans leurs études de marché, ils ont toujours des trucs, il est hors de question pour Phoenix de faire une maison qui ne soit pas régionale, parce que les ne se vendent pas et ils le savent comme il est hors de question pour un promoteur de mettre des appartements car l'appartement ne se vend pas. Ce qui est marrant c'est que la rue n'est pas une donnée de base, c'est ça qu'on peut dire finalement?

Jean-Marie Choquelle : Comment ça? enfin, si, c'est-à-dire qu'il y a un axe là et là, alors là il y a l'école et autour de cette place se branche, à partir de ce centre-là il y a un axe par là qui donne une …y en par là, un par ici, ya les parkings et ici y a une ouverture sur le parc. Là, il y a l'axe continu contre cette structure ici, exactement la même. Les équipements publics sont sur cet axe-là.

Patrice Goulet : Oui, c'est tout à fait en rapport…(rires) Vous y avez déjà été? y a un axe avec les équipements, c'est dans l'expression qu'on peut dire qu'il y a une différence…non? quelle est la différence?

Jean-Marie Choquelle : La différence principale, c'est dans la poésie quoi…la poésie de l'espace. Je crois pas que… quand on commence à mettre les éléments les uns à côté des autres, y a tout un jeu de tensions qui commencent à apparaître et je crois pas qu'à la Grande Borne on trouve la moindre tension entre deux surfaces quoi..c'est quand m^me relativement différent…y a qu'à voir maintenant la courbure, c'est quand même la même chose quoi. Y a pas de surprise, quoi. C'est comme une courbure moderniste, y a pas de…

Patrice Goulet : Je ne sais pas, on a des chemins qui tout d'un coup arrivent dans des places …

Jean-Marie Choquelle : oui mais ça raconte pas une histoire ça…

Patrice Goulet : Pour certains, le surréalisme raconte des histoires donc…c'est quand m^me une ville d'(esprit surréaliste qui raconte des histoires…

Jean-Marie Choquelle : Oui enfin moi je vois l'image de la Grande Borne…

Patrice Goulet : Bon enfin on va pas continuer…

Jean-Marie Choquelle : C'est un projet tout de m^me qu'osa travaillé relativement à froid, on était pas tellement enthousiasmés, en plus Ricardo était encore à l'époque…je ne sais pas…il ne nous poussait pas beaucoup…Il ne nous demandait pas de nous éclater, en plus le groupe ne s'y prêtait pas.

Patrice Goulet : Mais vous alliez à Venise là?

Jean-Marie Choquelle : Oui , on y est allé…

Patrice Goulet : T'y avais déjà été avant?

Jean-Marie Choquelle : Non, non…

Patrice Goulet : c'était la première fois … à quel moment ça s'est placé alors?

---

[812] La grande Borne ensemble de logements dont l'architecte est Émile Aillaud, opposé à la Charte d'Athènes.

Jean-Marie Choquelle : Alors Venise…c'était avant ce travail d'urbanisme.

Patrice Goulet : C'est-à-dire que là vous êtes arrivés, vous avez commencé l'année, et il a expliqué son truc…

Jean-Marie Choquelle : Et on est allés à Venise…

Patrice Goulet : Vous avez qu'à Venise ou…

Jean-Marie Choquelle : Qu'à Venise…

Patrice Goulet : Vous êtes pas passés…

Jean-Marie Choquelle : non,; c'était vraiment le voyage organisé par les étudiants quoi…on était dix à partir à Venise en train…c'est-à-dire que maintenant c'est vraiment le grand voyage tout organisé, on est là bas…. 24 heures de train, 20 heures à Venise…

Patrice Goulet : Vous restez que 20 heures à Venise?

Jean-Marie Choquelle : Oui, oui…

Patrice Goulet : ah il l'a amélioré là… ça doit être tuant ça….Comment c'était alors? crevant…

Jean-Marie Choquelle : Crevant, oui…

Patrice Goulet : Parce que moi je me rappelle quand il est rentré la première fois de Venise quand il était à Lille, il était…il disait : « c'est pas possible, personne ne réagit….des vrais frigidaires »…

Jean-Marie Choquelle : Oui, c'est sûr, il nous avait montré un bâtiment plein de marbre coloré et moi ça me… je trouvais ça du plus mauvais goût… même encore enfin… moi justement ce qui me plait beaucoup c'est d'utiliser le minimum d'éléments, d'aller le plus loin possible avec ce minimum …avec toutes ces couleurs, tous ces marbres, je ne pouvais qu'avoir une réaction de rejet…

Patrice Goulet : Mais je suppose que tout de même son histoire d'urbanisme de communication, justement, c'est ça qu'il expliquait beaucoup si tu veux…

Jean-Marie Choquelle : À Venise, oui, tout à fait, oui…c'est-à-dire comment la séparation des circulations pouvait aboutir à une ville de communication… alors que les villes nouvelles en général c'est très pommant parce que tout est séparé sans (inaudible) chez les autres…il n'y a pas de structure mémorisable pour par exemple, les circulations …en fait, s'il y avait un système mémorisable ou on puisse dire que pour aller de là à là il faut emprunter ça, même chose pour le système piéton , c'est là vraiment que je trouve que l'idée doit absolument régler tous les problèmes jusque dans les moindres détails et là je crois qu'on est éloigné assez d'y arriver quoi… c'est simple, y a un LCR, y a toujours vers le LCR pour aller dans les unités résidentielles, une fois qu'on est là ça se clarifie quoi, on est à l'intérieur et c'est l'école qui à chaque fois structure l'ensemble et ce jeu d'axes va montrer ça, très mémorisable… en plus au niveau du centre il y a un axe, un axe comme iça, c'est pas compliqué mais pour arriver à cette solution-là, il a fallu un grand travail, c'est juke crois notre douze, treizième maquette.

Patrice Goulet : Le seul truc qu'on peut dire c'est que quand on voit toutes les solutions que je vois où il ya parkings et parc d'un côté, pratiquement j'en connais pas qui soient vraiment des réussites…parce que ya toujours une façade, la façade parking tourne mal très vite, parce qu'elle est pas plantée actuellement, parce que je sais pas quoi…et parce que c'est pas forcément une bonne solution dans une ville d'avoir des grands parkings aux dos des immeubles.

Jean-Marie Choquelle : Oui, mais tout dépend justement de comment transcender ce fait brutal qui est le mur et le parking.

Patrice Goulet : Je dis ça parce que ça me paraît le point capital dans la mesure . je veux dire autant ça fonctionne bien à Venise et on le comprend très bien, y a pas de bagnoles, y a pas … je veux dire la deuxième circulation c'est l'eau alors c'est tout de même extraordinaire. Jusqu'à nouvel ordre, c'est un monde merveilleux et on peut imaginer que si on regarde vraiment la voiture et le problème que ça pose, qu'on accepte que la ville ne

soit plus une ville dense, qu'on accepte la ville américaine qui est une ville de communication. Ricardo dit que c'est pas vrai mais…

Jean-Marie Choquelle : Non, je ne crois pas que ce soient des villes de communication parce que quand vous regardez les villes américaines, la plupart des circulations se font dos à dos, c'est-à-dire qu'on ne voit jamais que le dos de celui qui est devant, en voiture, c'est comme ça que ça se passe. Les personnes qui viennent en face sont de l'autre côté de sécurité de l'autoroute et on voit rien quoi… et se déplacer dans un parking c'est pas possible, c'est-à-dire que quand on descend de sa voiture et qu'on va dans l'équipement …

Patrice Goulet : c'est-à-dire que la voiture est peut-être pas tout à fait la même chose que la circulation, c'est une extension de la maison. Si effet vivement on comprend la voiture comme un temps de circulation, mais je ne crois pas que les américains le voient comme ça… je crois que c'est un morceau de la maison. C'est une pièce de la maison. On circule mais enfin, y a pas de contacts , le contact se fait quand on descend de la voiture. En plus, on circule vite au États-Unis donc ya pas de problèmes…je veux dire on ne met pas très longtemps…moi j'ai vécu en Californie, je sais qu'on met pas longtemps…d'un endroit à l'autre, je vais être plus vite de mon bureau en Californie à la maison que la Place Malesherbes… Ici je mets trois quart d'heure, là-bas je mettais une demi-heure et je faisais je sais pas combien soixante, cinquante bornes. C'est idyllique. Cinquante bornes de parcs donc j'avais l'impression d'être dans mon jardin… Moi je pense que tous les gens qui devaient pas accepter ce problème de la voiture comme fondamentalement modifiant les données du transport loupent quelque chose probablement… c'est parce que je voulais trouver une solution…La ville tant qu'on la fait en continuité, c'est beaucoup moins désagréable que les grands parkings. Je connais pas d'endroits où y a un grand parking agréable. Peut-être parce qu'ils sont pas traités, c'est vrai qu'on a jamais traité le parking comme de l'architecture. J'en connais pas de parkings qui soient de l'architecture. C'est ou complètement fonctionnel, en plus c'est des lieux totalement fonctionnels dans le sens où rien d'autre n'est exprimé. Ou on les cache ou on les enterre etc…

Jean-Marie Choquelle : En fait, les parkings ici sont effectivement à la périphérie mais l'espace de communication se trouve à l'intérieur quoi…

Patrice Goulet : Oui mais je veux dire, à part le fait de l'expression et de l'expression plus baroque je veux dire, je ne vois pas ce que ça change…par rapport à un grand ensemble… quelle différence il ya ? il ya simplement une différence de structuration…de l'organisation et de la densification des espaces, c'est tout…

Jean-Marie Choquelle : Oui mais si…y a quand même un certain nombre d'espaces référentiels, il y a ici la notion de centre et de centre annexe.

Patrice Goulet : Oui mais exprimé parce que dans une ZUP y avait un centre…

Jean-Marie Choquelle : Y a pas de centres dans les ZUP…

Patrice Goulet : Mais si y a qu'à regarder n'importe quel plan de ZUP, tu verrais qu'il y a un centre…

Jean-Marie Choquelle : Les façades des ZUP, est-ce que vous y voyez un devant et un derrière? est-ce que dans les exemples de circulation que vous voyez, vous voyez des espaces…

Patrice Goulet : Non mais je suis d'accord mais je veux dire sur la densification, c'est sur l'expression mais sur la structuration… La structuration des ZUP c'est fait sur une composition très axée, c'est une composition académique si on veut mais ça va avec un équipement qui est très structuré puis des quartiers les uns à côté des autres interpénétrés avec les parcs à l'intérieur et puis les bagnoles autour et le LCR au milieu je veux dire, c'est pas très différent…à part la formalité.

Jean-Marie Choquelle : Vous avez en grande partie raison dans le sens où d'une idée peut aboutir un projet qui est très mauvais… et je crois que deux projets avec une même idée peuvent être complètement différents… Par exemple, quand on me dit ça, je cite par exemple Le*s Variations sur un thème* de Haydn qui sont mémorables… donc carrément la mélodie d'un autre…mais on ne juge pas Brahms sur la mélodie quoi….c'est sur la façon de suivre ce qu'il en a fait…et c'est là qu'il faut juger sur ce qu'on fait de cette idée et je crois absolument à dépasser les idées…C'est là où je ne crois pas aux mouvements, enfin aux styles… *Modern style*, c'est vraiment le style de quelqu'un mais qu'est-ce qu'un architecte de Province pouvait en faire de ce style? c'est contraignant, je crois que c'était plus contraignant que … moi je crois que c'est bloquant. Je crois qu'une mode est bloquante quand elle ne vient pas de soi parce qu'en fait c'est un élément de plus à transcender, c'est un élément de plus dans les

contraintes, il faut être à la mode…

Patrice Goulet : Oui mais ça c'est drôle parce que les gens qui vous voient ont avant tout l'impression que c'est un style… c'est d'ailleurs très comparable à ce qu'a pu être le *Modern Style.*

Jean-Marie Choquelle : ça? oui mais encore une fois je crois qu'il y a une phase d'imitation qui est absolument nécessaire mais je crois qu'il y a une reprise formelle d'éléments. C'est certain mais c'est à la façon de jouer avec les éléments qui fait qu'on reconnaît tel ou tel autre… C'est toujours le jeu qu'il faut juger….

Patrice Goulet : Non mais on peut dire la même chose pour le *Modern Style* entre Guimard, Lavirotte, Horta et puis les autres…y en a pas un, y en a beaucoup…

Jean-Marie Choquelle : Moi je crois qu'effectivement cette complexité – que je juge …. Guimard est meilleur que Lavirotte par exemple… et le problème de l'architecte de Provins, à ce moment-là, moi je le placerais plutôt dans la question : « est-ce qu'il allait plus loin dans son jeu? » ou bien « ? « s'est-il contenté d'utiliser des éléments de la même façon ou de jouer avec d'autres éléments? » et c'est là qu'est mon problème…

Patrice Goulet : Bon alors reprenons (rires)

Jean- Marie Choquelle : Bon alors on était à cinq à faire ça, on s'est divisé le nombre de cas de logements …

Patrice Goulet : Donc c'était le deuxième cas d'études, on fait des logements…

Jean-Marie Choquelle : Oui alors si on étudiait le cas…

Patrice Goulet : Qui sont-ils alors?

Jean-Marie Choquelle : Christian Réal… Scarpe, Véronique ParKing/Parc, moi Rues/Parcs/Parkings….alors voilà ce que ça donne… C'était l'époque où j'essayais de m'éclater dans l'espace mais cet éclatement était une contrainte, je suis quand m^me très très terre à terre, je n'ai pas beaucoup d'imagination alors si bien que j'ai utilisé la triangulation, avec les triangles on peut faire vraiment n'importe quoi et c'est comme ça que j'ai abouti à ça…donc de ce côté-là une façade qui coule vers le parc, quelque chose qui descend assez agréablement tandis que de ce côté-là une façade agressive qui rejette le monde des parkings et 2m 50 donc la place d'une voiture. Quelque chose qui fasse très gothique donc je m'imaginais à l'époque, c'était vraiment le gothique…dans la mesure où je crois que dans le Nord, la grande tradition du Nord c'est s'éloigner le plus possible de ce qui est horizontal, l'horizontal étant quelque chose de très charnel et il faut relier ça, être le plus esprit, le plus immatériel possible, celui qui hait la chair le plus possible et l'architecture du Nord c'est ça et puis ça. Voilà ce que ça donne. Pour exprimer mon idée, j'avais pris une surface continue et à un moment je l'avais complètement imposée c'est-à-dire que c'était l'endroit où on passait d'un…j'avais traité ce coin-là - et ici il y avait une porte pour aller du parking au par, la surface continue s'arrêtait puis j'ai traité comme un squelette l'escalier et ça c'est une forme qui va revenir après , donc ne pas oublier cette notion d'escalier squelettique que j'avais reprise après. Ensuite les équipements, je vais donc étudier deux équipements sportifs qui sont là. Salle de sports et piscine. Deux idées, la salle de sports j'avais fait (inaudible) en hommes, en fait derrière ça y avait toujours une structure c'est-à-dire qu'il fallait que je justifie une succession de poutres en lamellé-collé, il y avait évidemment des voiles qui venaient au-dessus qui couvraient et après avoir travaillé toutes ces contraintes, je me suis dit qu'il fallait que je fasse de ces poutres les os de la cage thoracique. Évidemment j'ai traité la cage thoracique en expansion c'est-à-dire que pour vous on voit ici les articulations, les poutres comme ça avec ici une reprise des efforts, les gradins sont là comme ça avec ici en dessous là les vestiaires et puis j'avais mes murs qui montaient comme ça avec mes voiles. Alors mes voiles ici je les avais décollées de la poutre pour justement exprimer l'extension de la cage thoracique et puis j'avais fait ces verrières de façon très tendues, ce déchirement là. Donc, voilà l'intérieur et l'extérieur, la succession des voiles, j'avais simplement fait une succession simplement d'hommes, ça se termine par un dos tout simplement et en face c'est un thorax. Pour la piscine qui est en face, piscine évidemment tout de suite la vague, alors j'écoutais *La mer* de Debussy du matin au soir et pour relier, c'est simplement fait simplement un homme qui sort de l'eau qui crée la première vague, la deuxième, la troisième, la quatrième…et pour être logique dans ce système de vagues, ici au bout dans la vague la plus faible j'avais mis le traitement des eaux, la réserve de matériel qui n'avait aucun rapport avec les vagues , ici en dessous… c'est-à-dire qu'à un moment la terre se relevait, les vestiaires qui n'avaient encore aucun rapport avec les vagues, je les avais mis sous le départ de cette vague où l'eau est encore, a une limite, enfin là encore ça déferle, c'est très imprécis, voilà la structure. L'entrée qui va chercher assez loin la foule, une vue intérieure, et puis j'avais organisé tous les WC, douches en alignement

sous la première vague pour créer justement ce premier rouleau. En plus tout ça avait un rapport avec l'eau, il y avait de l'eau qui tombait, ça permettait d'aller beaucoup plus loin dans l'idée et sous le déferlement de la deuxième vague, j'avais mis mon bar c'est-à-dire qu'en fait on voit là une vague qui est sur le bar et le bar, une vue de profil et une vue du déferlement. Voilà, c'en est terminé pour Douai, pour la cinquième année.

Patrice Goulet : Ce qui est très curieux, ce qui surprend tout de même tout le monde c'est cette figuration finalement… qui paraît absolument pas du tout normale pour l'architecture d'avoir des figurations si évidentes… On se dit que Ricardo fonctionne comme cela, finalement c'est parce qu'il est cubain et que la sensualité, qu'il y a un espèce d'expressionnisme de l'Amérique Latine, etc…bon alors tout le monde l'excuserait presque, enfin pas tellement puisqu'ils le laissent pas construire…c'est de l'exotisme… par rapport à vous, tout le monde reste surpris finalement…ne comprend pas quelle est l'importance d'avoir une expression. On peut comprendre en disant effectivement que c'est une chose qui fait fonctionner, qui donne des évidences par rapport au projet qu'on fait dans la mesure où il est important d'exprimer autre chose que ce que l'architecture moderne a bien voulu qu'on exprime c'est-à-dire la fonction plutôt dans son organisation finalement ou c'est l'expression de la technique ou l'expression de la construction, des choses comme ça… Tout d'un coup là, c'est plus du tout ça…Il y a l'expressionnisme, très naturel et très panthéiste ou je je ne sais pas qui paraît très peu cohérent avec la civilisation européenne et française en tous cas.

Jean-Marie Choquelle : Moi je crois que c'est très cohérent avec la civilisation française dans le sens où … en fait moi je trouve que je suis très logique. Il faut quand même transmettre un certain nombre…enfin le maximum de messages et non seulement il faut exprimer la fonction parce qu'il faut penser à l'utilisateur quoi, il faut lui clarifier… faciliter le (inaudible) et le parcours…

Patrice Goulet : Ce qui est étonnant c'est de l'exprimer d'une façon figurative quand même…

Jean-Marie Choquelle : Oui ça c'est toujours fait quoi…il y a toujours une lecture possible du bâtiment, on ne s'est jamais trompé entre une gare et un commissariat de police tandis que maintenant on commence à confondre..

Patrice Goulet : Oui mais par des systèmes de codage…et encore que entre une gare et …., entre un Palais de Justice, un théâtre et une église et un certain nombre de choses, le dix-neuvième siècle brouille les cartes…le dix-neuvième siècle a su brouiller les cartes, on ne sait plus où on en est…

Jean-Marie Choquelle : Oui mais c'est déjà à partir de là qu'a commencé le déclin quoi…

Patrice Goulet : Est-ce que entre un monastère, un château, certaines résidences, etc…est-ce qu'il y a pas un brouillage?

Jean-Marie Choquelle : Y a une phrase de…non pas de Viollet-le-Duc, de Victor Hugo dans *Notre Dame de Paris* qui est tout à fait significative…

Patrice Goulet : Bon d'accord, sur l'expression…c'est plutôt le côté figuratif à mon avis…qu'on exprime des fonctions de ces bâtiments que ce soit l'église, le monastère ancien expriment leur fonction par certains codages relativement abstraits et symboliques, c'est pas évident et c'est pas figuratif surtout… C'est rarement figuratif car tout ce qui était figuratif a toujours été considéré comme des monstres, un peu monstrueux en tous cas…le sphinx c'est une chose un peu monstrueuse …

Jean-Marie Choquelle : Oui mais ça s'est fait…

Patrice Goulet : Oui d'accord mais ça existe comme des événements un peu extraordinaires , entre le sphinx *Bomarzo* et …

Jean-Marie Choquelle : ça s'est toujours fait partout…On a bien fait un éléphant à la Bastille…

Patrice Goulet : ça s'est pas fait et ça exprimait…c'était autre chose finalement… Y a des monuments expressifs mais c'est pas pareil… Un monument c'est pas la même chose qu'un équipement, qu'un logement…

Jean-Marie Choquelle : Oui, c'est pas la même chose qu'un logement… mais ça m'étonnerait que Patrick Fidelle soit d'accord (rires)…

Patrice Goulet : Oui quand on parlait de sa tarentule, ça paraît invraisemblable à tout le monde… J'essaie de faire l'avocat du diable…

Jean-Marie Choquelle : Non, il y a la piscine pas très loin avec les voiles, on peut très bien imaginer…enfin moi je trouve qu'elle est un peu molle …en accroissant les tensions, on arrive très bien à une araignée.

Patrice Goulet : Oui mais que la structure exprime…non, c'est là encore directement figuratif…encore là… enfin si, le fait de voir nettement le torse, la poitrine, c'est ça…bon le reste, tant que c'est pas complètement nommé, on peut imaginer…mais là, c'est très nommé…

Jean-Marie Choquelle : Non mais quand je fais le torse là, absolument tout est justifié c'est-à-dire que je pense bien à cette chose-là qui pourrait bien évidemment ne pas être justifiable, mais ça c'est la rampe d'accès aux gradins et ça monte…

Patrice Goulet : C'est pas le côté…Bon d'accord, c'est pas le côté expression lyrique, il n'empêche que ça se traduit par une figuration donc c'est ça qui saute aux yeux tout de même…

Jean-Marie Choquelle : Oui je crois effectivement qu'on est à la recherche d'un vocabulaire, il n'y a plus de vocabulaire des siècles précédents qui servait à tout….

Fin de l'enregistrement

Patrice Goulet : En voyant toujours la figuration en rapport avec la magie, l'Afrique enfin je ne sais pas quoi, voyez, c'est tout un espèce de substrat très expressif donc c'est l'inverse de la civilisation…

Jean-Marie Choquelle : Ah non…

Patrice Goulet : Pour eux c'est vraiment la barbarie quand je montre des projets de Ricardo ou des projets, vraiment c'est une bataille éternelle, pour eux c'est extrêmement barbare comme étant extrêmement primaire comme traduction, la civilisation s'exprimant elle par ? petit à petit qui devient de plus en plus inclusif dont l'apothéose étant la mystique, l'expression corporelle étant l'exact contraire de la mystique.

Jean-Marie Choquelle : Je ne sais pas, moi, quand j'ai commencé ces projets-là, il y avait une musique de Debussy parce que justement Debussy prenait un thème et l'étudiât énormément et il allait très très loin dans la traduction de ce thème. J'ai entendu une interview de la fille de Debussy à France Musique, on lui demandait si telle personne jouait mieux que son père…et elle a répondu, non, non, mon père écoutait beaucoup plus, ça je crois qu'il faut …enfin pour mes premiers projets, j'ai essayé d'écouter le plus possible ce qui m'environnait et de le traduire le mieux possible en architecture, avec les moyens… faire des vagues avec des voiles en béton, qui existent, des poutres en lamellé-collé qui existent, des murs qui existent, enfin c'est tout. Je crois que la qualité des éléments met uniquement du jeu quoi. La musique de Richard Strauss qui est vraiment une des musiques les plus fines et les plus géniales qui soient, elle ne dépend pas, enfin je ne sais pas, il n'y a pas de méthode comme Schönberg, il n'a rien inventé mais c'est de qualité à cause du jeu, du raffinement, etc…et je ne crois pas qu'on puisse dire que Ricardo, enfin que les projets dépendent de la référence à un vocabulaire ou pas d'autant plus que le vocabulaire moderne m'importe peu…

Patrice Goulet : Non, enfin je ne sais pas… peut-être c'est en rapport avec les notions de la civilisation occidentale avec ce rapport de l'esprit et de la chair, la chair étant une chose assez maléfique ou dangereuse et l'esprit une chose sensée mener au paradis, je veux dire cette espèce de dualité est tout de m^me une des bases de la civilisation ici, donc exprimer je veux dire, rechercher dans ses expressions et dans l'architecture, dans le visible, une expression charnelle, pas sur les vagues mais sur les torses, plus animalière, est un signe de barbarie. Je suis en train de comprendre c'est pour ça que j'en parle là…

Jean-Marie Choquelle : Oui, les français sont vraiment des gens très très intellectuels qui renient quand m^me beaucoup la chair et dans le Nord c'est encore pire…

Patrice Goulet : Peut-être oui…

Jean-Marie Choquelle : Mais y a Ricardo et puis la musique de Wagner c'est une musique très charnelle… C'est pour ça que je n'arrive pas encore à écouter la musique de Wagner mais bientôt je sens que j'arriverai à résoudre

cette contradiction.

Patrice Goulet : Ce que je veux dire, c'est que ça fait un moment que je montre deux ou trois photos comme ça et que je vois les réactions donc j'essaie de comprendre. C'est en voulant l'expliquer que je commence à le voir un peu, c'est pourquoi les gens réagissent comme ça, pourquoi ça leur paraît si contraire à la culture, si contraire à la réflexion, si contraire à l'idéal quoi.

Jean-Marie Choquelle : En fait, on est… on devient de plus en plus spirituel alors qu'il faut simplement résoudre ses propres contradictions…

Patrice Goulet : Non mais je veux dire c'est tout de même un point très important de renverser, de dire le contraire. Ricardo a toujours fui finalement…

Jean-Marie Choquelle : Chez ces personnes-là, c'est vraiment un problème personnel quoi…

Patrice Goulet : Oui, mais c'est un problème général…

Jean-Marie Choquelle : Ah c'est général, c'est sûr (rires)…

Patrice Goulet : moi je suis sûr que si je prends tous les gens, je pense que c'est très clair…y a extrêmement peu de gens qui sont d'accord, qui sont prêts à accepter ce genre de choses, enfin, je crois…

Jean-Marie Choquelle : Oui parce que souvent on aime mal Wagner justement en aimant *La chevauchée des Walkyries* …

Patrice Goulet *:* Oui je veux dire … c'est ça que j'aimais pas aborder jusqu'à maintenant et j'ai tourné autour du pot à chaque fois sur ce truc du figuratif et c'est très polémique en fait pour les gens. Parc e que Ricardo lui quand je lui dis ça, il dit écoute, t'as qu'à regarder Michel-Ange et Gaudi, or c'est absolument pas figuratif au premier jet. Ya des choses figuratives dedans, y en a eu dans l'architecture aussi, c'est pas du tout évident pour quelqu'un que michel-Ange soit figuratif., pas du tout. Qu'est-ce qu'on a comme exemple figuratifs? y en a très peu et encore quand il y en a, comme Ledoux mais c'est très rare…même la Perse, etc, quand on me dit que c'est des arbres et des choses comme ça, c'est tout de même des évocations. C'est quand même pas la même chose que de la figuration et moi je sais que j'ai souvent défendu Ricardo en disant qu'ils comprenaient rien, que « quand ça se sera construit que ce sera pas si évident, que vous allez pas voir que c'est un cours d'homme, vous allez pas le voir »…

Jean-Marie Choquelle : C'est vrai que la Yougoslavie c'est quand même très très figuratif mais l'école de danse et le musée du Liechtenstein, c'est pas si figuratif que ça.

Patrice Goulet : Non, d'accord, ça se voit pas mais je veux dire j'essaie…je sais que le projet pour la Yougoslavie, je sais comment il heurte et comment les gens le détestent…C'est absolument invraisemblable. C'est pour ça que si on arrive à justifier qu'une des choses importantes c'est d'arriver à savoir quel est le fondement de cette figuration et quelles sont les bases, bon c'est vrai que les réponses comme sur l'humanisme sont un début de réponse…un avenir possible c'est peut-être un début de réponse.

Jean-Choquelle : Je crois personnellement que ça a toujours été, ça a toujours été figuratif…

Patrice Goulet : Quoi par exemple? on pourrait dire que la cathédrale est une figuration d'une forêt mais enfin c'est pas une figuration, c'est tout de même très loin. C'est une évocation, c'est pas pareil…

Jean-Choquelle : Mais en fait tout est évocation…

Patrice Goulet : C'est une évocation très poétique donc c'est un espèce de ….plus du tout lisible tout même, très transformé…la transformation est beaucoup plus radical que par exemple les torses ou les doigts, ou trois doigts posés ou je sais pas quelle autre chose…enfin, bref, je pose toujours la question parce que je sais que le point important, c'est ça. C'est qu'est-ce qui justifie une figuration animalière ou humaine? c'est le gros pro…le blocage, je veux dire sur l'urbanisme de communication, sur un certain expressionnisme, sur une complexité des formes ça c'est très facile, je veux dire, après tout c'est assez facilement défendable mais la figuration, alors là, je crois que c'est le pire échelonnement de la compréhension. Très nettement…

Jean-Marie Choquelle : Enfin au niveau d'un édifice complet …

Patrice Goulet : Oui mais justement, je veux dire, d'accord, peut-être mais elle est réservée aux architectes parce que personne ne pouvait lire ce qu'on peut y lire parce qu'on connait les plans, c'est absolument pas lisible. Au niveau du sol, on peut juste se sentir embraser dans un espace qui vous contient, ça peut être une sensation mais c'est pas une …

Jean-Marie Choquelle : Y a quand même ça quoi…c'est clair et net quoi…

Patrice Goulet : Je ne crois pas que ce soit clair et net pour quelconque…Vu par vous, ça aurait été ça ce qui est tout de même pas pareil…

Jean-Marie Choquelle : Mais non, mais pourquoi…

Patrice Goulet : Entre faire les signes précis du torse et puis faire je sais pas moi, ça aurait pu être comme ça…

Jean-Marie Choquelle : Oui c'est ça…l'énorme problème c'est qu'on a plus ce vocabulaire et ces règles bien fixes.

Patrice Goulet : Oui c'est un problème, c'est sûr…

Jean- Marie Choquelle : et puis il est certain que moi je dirais Loos a tourné le sens quoi…

Patrice Goulet : : Moi je dirais que tout de même à ce moment-là, y en a un qui a tout de même montré des choses c'est tout de même Wright et que Wright il a inventé un vocabulaire sans abandonner son niveau de significations, je veux dire. Je pense qu'en lisant les trucs de Wright, quelqu'un est sensible à l'espace, à une certaine qualité mais ne perçoit pas le symbolisme qu'il y a dedans mais qui est là… il le perçoit, il sait qu'il est là, il le voit parce que c'est quelque chose…c'est un vocabulaire très moderne, c'est très Debussy, c'est très …le Guggenheim c'est très Debussy, je comprends très bien l'influence de Debussy.

Jean-Marie Choquelle : Je commence moi à m'éloigner de Debussy parce que…

Patrice Goulet : C'est pas Debussy alors, c'est vrai que Wright Debussy…

Jean-Marie Choquelle : Je me suis de plus en plus tourné vers Richard Strauss parce qu'il y a toute une série d'atmosphères, je connais pas mal d'opéras de lui, avec des procédés très très simples… Je crois qu'effectivement que Wright peut se rapprocher de Richard Strauss. Il ya quand même des vérités dans la notion de centre, y a l'espace, y a les surfaces, y a le système porteur, il y a tout cela dont on peut parler et sur lequel on peut mettre des émotions et c'est ce qui commence à m'intéresser. Quant à exprimer dans mon bâtiment en entier une symbolique, là ça commence à moins m'intéresser. Je crois que j'arrive beaucoup plus à m'exprimer dans un détail que dans une ensemble. D'ailleurs, dans mon dernier projet, j'ai eu des difficultés pour l'expression en entier. Celui qui va venir alors là, je sais pas comment je vais faire.

Patrice Goulet : Bon alors, on continue…

Jean-Marie Choquelle : Sixième année, on a fait un projet sur Lille.

Patrice Goulet : Ah oui près de la forteresse-là…

Jean-Marie Choquelle : Non c'est à la gare. On nous a fauché la maquette…et alors là il y avait l'organisation qu'on retrouve c'est-à-dire le centre ici et puis les unités de …

Patrice Goulet : Mais vous êtes retournés à Venise cette année-là?

Jean-Marie Choquelle : Non…

Patrice Goulet : Vous y êtes retournés qu'une fois?

Jean-Marie Choquelle : Oui c'était pas encore…cette année-là on est allés au Liechtenstein avec Ricardo et

encore avec trois voitures en…

Patrice Goulet : en expédition…c'était pas encore très organisé…

Jean-Marie Choquelle : oui, c'était pas le Club Méditerranée…

Patrice Goulet : Parce que maintenant, c'est très organisé?

Jean-Marie Choquelle : Ah oui…ça se fait tous les ans à la même époque… c'est un peu dommage d'ailleurs… oui, alors l'énorme problème, c'est qu'il y avait dix-sept hectares de parkings et le terrain faisait dix-neuf hectares alors il fallait organiser ces parkings, on les a mis en gradins autour du quartier avec une pénétrante. Là, il y a l'autoroute, et on utilise justement ces parkings à l'étage pour traiter une notion d'infini, c'est-à-dire qu'à l'entrée de la résidence, il y a une vie avec le LCR, des rangées de peupliers et des bâtiments qui montent, qui montent et qui se dématérialisent. Cette violence de ces parkings et de la gare SNCF, y a la Gare routière aussi, qui pénètre fortement dans cet espace nous a introduit l'idée d'Apocalypse, alors oui les Chevaliers de l'Apocalypse, plein de choses, donc toutes les idées nous sont venues et on a sélectionné, ça c'est le premier trimestre. C'est surtout cette notion de plénitude ici, ces grandes courbes qui montent petit à petit, cette vision de l'infini qui me plait énormément. Alors j'ai donc traité ces logements-là, le long de la gare…et ici un hôtel parce que tout ça ça a reculé un peu et puis la gare est venue ici.

Patrice Goulet : D'accord et ça c'était avec qui que vous avez travaillé?

Jean-Marie Choquelle : Alors j'étais avec Maud Jacquemin et Hervé Chignard, on était pas beaucoup, on était huit, c'est de moins en moins…(rires)

Patrice Goulet : il y en avait combien?

Jean-Marie Choquelle : huit en sixième année…et puis en cinquième année y en avait aucun…

Patrice Goulet : Il y en avait pas cette année-là… Personne n'avait choisi Porro…

Jean-Marie Choquelle : Non alors y avait un gros problème c'est que quand j'étais en quatrième année, il donnait des cours aux premières et deuxièmes années , quand j'étais en cinquième année, il donnait donc des cours aux premières et deuxième années mais il nous a pris mais c'était exceptionnel parce que normalement en troisième cycle, on a pas le droit de suivre deux fois le même atelier. Donc on est allés plusieurs fois dans le bureau du directeur, on assiégeait son bureau etc etc… et on a pu exceptionnellement suivre l'atelier de Ricardo en prétextant qu'on était en train de faire un travail écrit l'année précédente et qu'il fallait continuer. Prétexte complètement faux pour pouvoir suivre l'atelier et en cinquième année si vous regardez bien, les quatrième années ceux qui étaient en quatrième année là n'ont jamais eu Ricardo et Ricardo n'a pas voulu les prendre.

Patrice Goulet : Ah oui d'accord, il veut toujours des gens qu'il a eus en cours …

Jean-Marie Choquelle : Donc nous sept… alors voilà ce que ça a donné , alors ça c'était côté gare, alors il n'y a aucun pièce d'habitation de ce côté-là, il n'y a que des pièces de service et des couloirs, quelque chose de très… toutes ces barres parce que là il y a quand même des vitrages, alors toutes ces barres me permettent de traiter un incendie. Là c'est la montée d'escalier avec des éléments répétitifs, il y en avait une soixantaine qui se répétaient comme ça. De l'autre c^poté, c'était encore le paradis alors les cascades paradisiaques…et ce qui est amusant dans ce projet, c'est qu'au fur et à mesure que je travaillais j'éliminais des éléments et ça me permettait de limiter mon vocabulaire à des choses très…

Patrice Goulet : Vous avez des négatifs de toutes ces photos?

Jean-Marie Choquelle : Non ce sont des tirages de diapos qui ne m'appartiennent pas…

Patrice Goulet : Qui sont où? ben un peu disséminées partout…

Jean-Marie Choquelle : Oui alors une idée, c'est toujours une idée qui règle tout… j'avais l'idée de cascade, alors ce scénario est arrivé assez lentement, c'est-à-dire qu'il a fallu se rendre compte que pour traiter l'eau il a fallait pas que je fasse simplement des simplement des …il fallait que je fasse ça, qu'il y ait un rocher qui

s'introduise, c'est depuis que je suis arrivé à cette notion-là, ensuite j'ai travaillé la vitesse en mettant des … supplémentaires sur la barre, en même temps j'ai travaillé sur l'écoulement, j'ai travaillé le plancher et pour ça, j'avais aucune idée, je me disais mais comment je vais faire pour traiter ces surfaces pleines alors que je traite de l'eau qui est un élément d'infinité et je me suis dit , tiens, il faut que je traite une cascade congelée et c'est comme ça que j'ai travaillé ces stalactites, voilà…alors là, un projet que je renie un peu parce que j'ai pas eu le temps de travailler, il y a eu des problèmes de groupe, on a fauché notre maquette, donc c'était la période…

Patrice Goulet : Et vous l'avez retrouvée?

Jean-Marie Choquelle : Ah non, non…j'ai téléphoné à Ricardo…Ricardo on nous a fauché notre maquette! » « Ah c'est scandaleux », il nous la fait recommencer…(rires) alors on a recommencé la maquette mais elle est franchement beaucoup plus laide et ….

Patrice Goulet : C'est incroyable, il y a quelqu'un quelque part qui a votre maquette dans le salon (rires)…ou alors c'était pour récupérer la terre… c'était une maquette en balsa ou c'était une maquette en terre.

Jean-Marie Choquelle : Non, c'est une maquette dont il ne subsiste que trois photos… celles-là…

Patrice Goulet : Heureusement qu'il y a des photos…

Jean-Marie Choquelle : Alors j'avais donc travaillé, on avait donc l'Apocalypse, Maud et Hervé Chignard, mon groupe ne marchait pas du tout, on travaillait les bêtes mais ça n'allait pas…moi j'avais travaillé dans l'hôtel la résurrection des morts et la descente de la Jérusalem céleste c'est-à-dire la fin de l'Apocalypse. Alors je suis vraiment très très fier des plans, c'est vraiment très bien, je me suis très bien débrouillé pour … alors c'est tous les services dans cette base, faire des niveaux avec les vides, tout est créé avec des patios couverts, c'est-à-dire que toutes les petites barres ce sont en fait les menuiseries des couvertures des patios et puisqu'il fallait que je traite la résurrection des morts et que les morts sortent d'une terre complètement aride et desséchée, je pensais faire de la couverture comme une continuation du ciel et traiter ça comme des plaques recouvertes de plomb qui a un moment aux patios, se soulèvent, cassent et les morts ressuscitent. Alors c'est mon organisation fonctionnelle qui me permet ces trous, de justifier les menuiseries et de placer au même endroit mes sculptures. Là il y a des commerces, c'est quand même assez grand, y a six cent chambres, je ne me souviens plus et ce que trouve avoir le plus raté. C'est la descente de la Jérusalem céleste. (rires) J'ai pas assez réfléchi beaucoup. Alors ensuite c'est le diplôme. Alors le diplôme, j'ai travaillé avec Christian qui est vraiment quelqu'un de très ordonné et qui travaille en plan, alors j'ai du travailler en plan, ça a amené à un certain résultat parce que quand on monte un plan et qu'ensuite on fait les élévations, c'est complètement différent que de faire les grands gestes architecturaux de Ricardo qui a justement réussi à traiter une dissymétrie et je trouve que c'est très très contemporain, le projet de Ricardo est beaucoup plus contemporain que le nôtre puisque nous ont tellement travaillé en plan et ensuite élévations qu'on a obtenu un résultat très ordonné , voyez, c'est ça… en fait, ça fait beaucoup plus dix-huitième que Ricardo qui est vraiment très contemporain et asymétrique.

Patrice Goulet : Mais est-ce que c'est le fait justement du travail… enfin d'habitude vous travaillez pas sur plans, enfin les plans viennent plutôt aprés… enfin en cours de route… j'ai fait mes sondages… enfin le travail de la maquette est premier…

Jean-Marie Choquelle : Moi j'ai toujours fait mes plans avant.. enfin dans les HLM là, c'est vraiment au mètre carré près.

Patrice Goulet : Mais je veux dire, le processus c'est une maquette et les plans, ou c'est en même temps… mais c'est pas des croquis, c'est des plans?…

Jean-Marie Choquelle : Justement mon idée avance avec le plan par exemple, ici, je m'étais imposé comme idée de mettre deux chambres, deux F3 et deux F4 en respectant le nombre de mètres carrés précisément. Il a fallu que je m'organise, c'est-à-dire que j'ai d'abord fait une coupe avec ici et là mes deux studios, deux fois trente mètres carrés, là ici mais soixante mètres carrés, ici avec le débordement qui est là, ça me fait une chambre supplémentaire, soixante-treize mètres carrés, etc, etc… donc tous les mètres carrés y sont et avec les planchers, ce sont des planchers qui sortent et ici toute cette notion de douche qui permettent de traiter une dématérialisation, etc…tous les problèmes des mètres carrés entrent dans la logique et enrichissent le projet et ça j'y tiens beaucoup et dans mon hôtel, au début je n'avais qu'un plan avec des alignements de poteaux, je me demandais que si Ricardo voyait mon plan il allait faire une…(rires).Une architecture très organisée, très

classique. Alors les grandes contraintes de départ c'était surtout de ne faire pas faire avoisiner, parce que c'était à côté de St Eustache, un bâtiment complètement farfelu pour lequel on aurait des critiques et Fiszer[813] aurait eu la part facile…(rires). Alors on a entouré tout le terrain de bandes de logements très très neutres pour justement contrôler cette effusion donc on en est arrivé très vite à…c'est un contour en créant des espaces ici, ensuite faire voisiner les équipements et les logements, on est partis pour accroître la complexité, Christian lui il est resté beaucoup plus perméable, sur les deux premiers niveaux, surtout parce que dans cette partie les circulations se font un peu n'importe comment, il y a beaucoup d'issues de secours donc sur deux niveaux perméables et donc moi dans ma partie c'est beaucoup moins imperméable. J'avais tellement envie de travailler des guichets parce que pour moi les tuileries c'est vraiment un espace qui me fascine, surtout les Tuileries, là il ya la place du Palais Royal, il ya tout un espace ici qui pour moi est tellement fou et j'adore ça, il y a une notion d'intérieur , extérieur qui est dingue, cet extérieur très conventionnel et puis l'intérieur qui est … j'aime beaucoup contrôler mes effets et Le Louvre, c'est pour moi un modèle.

Patrice Goulet : Les équipements qui sont là, qu'est-ce que c'est?

Jean-Marie Choquelle : Les équipements sportifs qui n'ont pas été traités …

Patrice Goulet : Oui ça c'est le marché…

Jean-Marie Choquelle: ça c'est la Maison des Jeunes, l'hôtel, l'auditorium, et la bibliothèque de Christian… alors ont fait très très attention à rester dans la limite de ce qui existait autour. Cette partie-là a été composée très très vite, bon c'est une tenaille quoi, ensuite le marché qui organise toute cette partie-là, qui fait pendant à cette surface-là qui est aussi un marché donc en fait il y a deux sortes de composition qui fonctionnellement ont un rapport et qui organisent l'ensemble et évidemment le point fort c'est l'axe ici de ces deux centres, c'est là que tout se passe.

Patrice Goulet : On va faire une grande place devant St Eustache dans la mesure où Arretche percevait qu'il fallait mettre en valeur…

Jean-Marie Choquelle : On a cette vue et là c'est le guichet qu'on voit…

Patrice Goulet : À première vue, c'est que la partie Réal que les gens supportent pas…(rires) Ils trouvent ça très chiant, enfin ça les intéresse mais le parti Réal leur paraît beaucoup trop formel, enfin comme un jeu formaliste et pas du tout…là évidemment, on peut jouer et vous on comprend bien la déformation du tissu tel qu'on le voit aux alentours, c'est très accepté, enfin on peut comprendre ça, ça paraît plus logique.

Jean-Marie Choquelle : oui, c'est-à-dire , j'essaie actuellement de me justifier , que Christian ait pas éprouver le besoin de reprendre un gabarit qui …

Patrice Goulet : La manière dont il a traité ressemble à tout un ensemble de formes dont on a vraiment bavé, un peu comme faisait Faugeron à un certain moment, ce genre de choses, c'est-à-dire vraiment des trucs complètement gratuits qu'on ne voit pas d'ailleurs la logique de son, bon on en a pas assez parlé avec lui mais … ça paraît pas du tout évident alors que…c'est beaucoup plus convaincant à mon avis mais enfin…

Jean-Marie Choquelle : J'ai du mal à parler de Christian…

Patrice Goulet : Non mais ça fait rien, on parle que de vous… et après vous avez fait un collectif, c'est ça… Vous avez fait en diplôme donc il y a eu tout en détails. ..Alors le diplôme… Les immeubles…

Jean-Marie Choquelle : C'est toujours pareil… vous avez des photos qui sont beaucoup plus marquantes que ça parce qu'on les voit de profil …

Patrice Goulet : Oui, oui on en a passé deux dans le prochain AA en annonçant le …on en a mis deux face à face je crois d'immeubles…je sais pas j'ai pas vu la maquette…

Jean-Marie Choquelle : Et on voit très bien de cette façon la méthode que je suis, c'est-à-dire que je prends des contraintes, l'immeuble parisien, je vois comment il est fait, enfin tri-partie, j'ai des contraintes techniques c'est-à-

[813] Stanislas Fiszer (1935-) architecte et enseignant à l'École d'Architecture de Nancy.

dire que là j'ai normalement le mini poteau porteur du métro tous les six mètres, donc aussitôt j'ai eu des visions comme ça de ma composition obligatoirement et la reprise d'une fenêtre parisienne que je trouve représentative de cette notion du capital universel, c'est-à-dire que la fenêtre en elle-même c'est un petit rectangle qui se répète, qui se répète beaucoup, beaucoup, beaucoup…alors que dans la maison individuelle, la fenêtre c'est finalement la façon dont la maison s'ouvre sur l'extérieur. Un certain nombre de contraintes, une folie dans les toits parisiens alors que vraiment t la base c'est l'ordre, en haut y a plein de rajouts, tout dépasse, il a … c'est très amusant d'aller rejeter là haut toutes les contraintes alors que la base, ce que voit le public, c'est très ordonné. Dans l'immeuble, j'ai repris toutes ces contraintes plus la volonté de montrer la crise du cartésianisme en faisant écrouler l'immeuble. Alors pour introduire cet écroulement évidemment, il y a eu un énorme travail en plan puisqu'au bout de deux mois, je n'avais pas encore de plans. Petit à petit sont apparus les moyens que j'allais utiliser pour arriver à traiter cet écroulement, une notion de faille de haut en bas qui me permettait de travailler des sections courantes qui se répétaient et justement à partir de cette faille je pouvais à un moment les travailler différemment pour traiter cet écroulement avec en plus l'utilisation de ces petits éléments qui me permettaient encore une fois de traitre verticalement une chute en en mettant plus ou moins là comme ça. Il y avait des rangs de petits éléments comme ça. On les voit pas là, c'est dommage. Il y a cette façon de hacher le toit et de pouvoir très simplement faire descendre le toit tout en respectant les niveaux et les logements et c'est comme ça que j'arrive petit à petit à composer mon immeuble. Les deux faces sont identiques bien que'à chaque fois à l'intérieur les surfaces des appartements changent. C'est justement à cause de cette décomposition du problème que j'arrive toujours à respecter les surfaces, à gérer les descentes , à sortir complètement de cette trame puisque c'est un système tout à fait simple de banches donc il y a à chaque fois quelque chose de bien précis qui arrive tous les six mètres. Le reste, c'est uniquement un problème de composition puisque la maquette j'ai mis un mois et demi ensuite, après avoir trouvé tous ces trucs, à bouger les éléments pour arriver à la chose qui n'apporte plus de contradictions comme par exemple la façon dont j'ai réglé la toiture qui descend, ensuite y en a deux, ensuite y en a trois, ensuite y en a quatre, en fait c'est un jeu mathématiques à la fin. Moi, j'aime beaucoup les maths (rires) et toute la poésie donc raisonnée vient de ces jeux de tensions que j'apporte dans la manipulation des éléments, je fais très attention à ça, à intensifier mon drame ou au contraire il y aurait une sorte de musique de fond, quelque chose qui prévient, etc…mais sinon au départ c'est très logique. Comme ça par exemple, c'est simplement la séquence ici plus ça et qui repart donc même dans les exceptions, par exemple, le guichet, c'est quand même une exception mais ça rentre aussi dans le système, c'est à dire, y a pas de… on aurait été retrancher une trame, deux jours avant j'ai changé les fonctions au nez de chaussée mais ça ne changeait rien, tout était prévu, m^me chose dans cet équipement, finalement on peut rallonger une pièce ou la …donc…

Fin de l'enregistrement.

Patrice Goulet : Bon je suppose tout de même qu'il y a un équilibre qui fait qu'on est pas trop libre de manipuler ou d'agrandir tel morceau…

Jean-Marie Choquelle : Oui quand même des fois je peux pas rétrécir, c'est pas possible… mais j'essaie à chaque fois de limiter les risques surtout avec Ricardo, moi, ça et puis finalement tout le projet tombe à l'eau (rires)…alors là vraiment moi ça m'a apporté une méthode très efficace qui au début est très angoissante parce qu'elle n'a absolument aucun résultat. Il faut avoir commencer à travailler très très longtemps pour commencer à avoir des fruits. J'ai été un mois par exemple à positionner la charpente, j'en mettais huit, je les assemblais, je les remontais, je les enlevais et pendant un mois je n'ai fait que la charpente…

Patrice Goulet : Alors pourquoi la complexité de cet équipement? qu'est-ce qui est le fondement de la Maison des Jeunes là?

Jean-Marie Choquelle : J'étais parti des fonctions, il y a trois équipements, un hall…

Patrice Goulet : Bon d'abord comment il s'inscrit dans l'ensemble parce que tout de même, lui il émerge du marché, c'est déjà curieux…

Jean-Marie Choquelle : C'est ça…parce que le marché c'est la foule, c'est le seul espace public ouvert, on ne sait pas ce qu'il y a en dessous …toujours est-il que la foule sort du marché… elle peut y être, on ne le voit pas… Je voulais traiter la foule dans la Maison pour Tous parce que …

Patrice Goulet : Oui, c'est une Maison pour Tous…

Jean-Marie Choquelle : Oui c'est ça… en fait, je voulais traiter pour moi ce que c'était que la foule. Je ne crois

pas du tout à…Je crois énormément à l'individualité. Par exemple quand on me parle d'Atelier d'Architecture et d'Urbanisme, je vous le dis il ne sortira jamais rien e bien d'un Atelier d'Architecture et d'Urbanisme. Pour moi, la foule, c'est le fait même qu'il y ait foule, on est dedans, faudrait que les gens se posent le problème « pourquoi est-ce qu'ils sont là? pourquoi est-ce qu'ils sont dans la foule? C'est toujours parce qu'ils recherchent dans la foule un manque chez eux. Il y a toujours des phénomènes de transfert et Mitterrand là bas quoi, justement c'était de prendre une foule et de l'armer mais on ne savait pas très bien si ce sont des drapeaux ou si ce sont des armes et elle envahit la place, la charpente qui est là comme ça, ici ça descend c"est-à-dire que l'autre vient là, l'autre vient là comme ça et puis ça forme des pointe ici qui se détachent de la poutre puisqu'en fait elles sont portées par là et tournent sur la foule. Alors là, j'ai fait une foule qui plie sous ses propres armes pendant que par l'entrée ici… Donc en fait voilà le scénario qui était décidé dès le départ et que je n'ai fait que travailler mais quand même pour travailler le scénario, il y avait mon plan, un hall central à trois équipements c'est-à-dire le centre médico-social ici, dans le Marché, la salle polyvalente qui était là, une Maison de jeunes à l'étage avec l'histoire du centre médico-social et puis des ateliers qui rayonnaient autour comme ça et puis c'est devenu avec la foule qui envahit la place, c'est devenu ça, c'est devenu ça (il dessine) et en fait tout mon travail était de trouver la séquence, trouver ça, j'ai fait énormément de croquis là dessus, j'en ai fait énormément. Et las succession, une fois que j'avais ces deux-là, j'avais le troisième, ça c'est venu après mais…y a eu du travail.

Patrice Goulet : Oui…. C'est toujours le même problème avec la figuration/pas figuration (rires) …

Jean-Marie Choquelle : Enfin je trouve que c'est pas figuratif quoi, enfin si on ne parle pas de la foule à cette échelle-là, c'est pas très original… un poteau et les Cariatides à Athènes c'est quand même mieux que ça…(rires) ou l'Opéra de Paris au dix-neuvième siècle, je trouve que ça fait très Opéra de Paris, moi. Non? (rires)

Patrice Goulet : Peut-être, on est habitué, je sais plus très bien… c'est étonnant, sur le fonctionnement des idées, c'est tellement et inhabituel ce fonctionnement sur des idées de cet ordre que c'est très difficile à expliquer…

Jean-Marie Choquelle : Bon enfin, moi je trouve que le Mouvement Moderne y a fait beaucoup dans la sens où …

Patrice Goulet : Bien sûr…

Jean-Marie Choquelle : Je vous explique ça mais il y a quand même le vertige dont je ne parle jamais, vertige qui a fait que je suis arrivé à ça… et je trouve qu'à partir du dix-huitième on a essayé de plus en plus d'être systématique, de tout retourner, et au vingtième on a même essayé de retourner ce vertige esthétique. Loos a résolu l'ornement par rien mais Le Corbusier pouvait parler de ces projets mais jusqu'à un certain point, après il ya eu le risque, après c'est quand même l'aventure. Il ne faut pas nier qu'il y a eu une aventure et on arrivera jamais à la raisonner cette aventure-là et c'est pour ça que je trouve que le travail en groupe c'est bien mais jusque'à un certain point c'est-à-dire que après c'est fini. On ne peut pas raisonner un risque, ça ne se raisonne pas et les ateliers d'architecture et d'urbanisme ne sortiront jamais rien de bien. Ils n'inventeront jamais rien. Justement moi ce qui me plait beaucoup c'est justement l'utilisation de toute ces facettes parce que ça me permet de donner un mouvement. Je viens d'un milieu qui est tellement terre à terre que j'ai un mal fou à m'élancer, ça me permet justement de faire ce que je ne fais pas dans la vie et encore une fois ça c'est un problème personnel mais quand on est en groupe, je vois le travail que j'ai fait avec Christian, c'est pas possible… enfin, quand Ricardo nous dit de nous lancer, je crois qu'il a parfaitement raison. J'ai travaillé deux ans sur les hangars à Arras et ça ne m'a strictement rien apporter. J'ai analysé ça pendant deux ans, j'ai lu plein de bouquins sur l'Histoire des Jardins, ça ne m'a servi à rien, en plus au contraire, ça m'a bloqué un certain nombre de solutions auxquelles je voulais me référer qui ne sont pas inventives, qui ne correspondent pas à ma personnalité alors que ces projets-là m'aident à trouver des solutions. En plus j'ai l'impression que ça me trace une voix, me référer à des solutions déjà trouvées dans les jardins ça n'a fait que me bloquer. C'est pour ça je ne crois pas du tout aux ainés…

Patrice Goulet : Oui moi c'est pas le problème de l'analyse, ça revient toujours au problème de savoir, ça n'a rien à voir avec la complexité…

Jean-Marie Choquelle : Mais pourquoi voulez-vous savoir? (rires)

Patrice Goulet : c'est l'éternel problème, c'est-à-dire peut-on faire l'architecture sur des préoccupations qui sont relativement personnelles je veux dire…la compréhension de la ville…

Jean-Marie Choquelle : Mais moi j'ai envie de vous poser…c'est une question qui est apparue il y a pas très longtemps au dix-huitième siècle, on ne se la posait pas encore mais c'était déjà le début du systématisme et c'est vraiment une question qu'on se pose…

Patrice Goulet : Mais c'est une question d'échelle… Bon tout de même, c'est sorti de Wright finalement et c'est un peu à partir de ça que j'ai réfléchis et que je réfléchis, je me retrouve finalement très à l'aise dans la pensée de Wright, dans sa pensée pas dans ses formes…que j'aime bien mais bon. Je pense que tout de même il ya une chose qu'il m'a montré, c'est que c'est évident qu'il y a une série d'édifices qui sont des édifices expressifs. Ce sont une série d'édifices qui sont très particuliers qui sont habituellement des sites de rassemblement ou de, je ne sais pas, c'est des mosquées ou des palais ou des …un certain nombre de places, de lieux qui sont des lieux déterminés. Cette forme qui sont vraiment des livres, efface vivement qui sont les livres d'une communauté sont extrêmement lisibles c'est vrai, ils sont remplis de symboles à tous les niveaux, il ya des représentations de la figuration, il ya tout ce qu'on veut suivant les peuples, ça peut aller jusqu'en Inde où ça devient complètement délirant mais ça ça joue toujours en contraste à un amas d'individualités qui s'expriment, qui expriment à leur niveau leur propre liberté, c'est comme un bruit de fond. C'est comme si il y avait un bruit de fond chacun ayant sa liberté. Donc, la chose que j'ai toujours, que finalement je remets en question, qui m'inquiète, c'est quand la ville elle-même en entier devient l'objet monumental de la communauté ou d'un espèce d'inconscient ou d'inconscient ou je ne sais pas quoi et ça me parait extrêmement curieux. Wright fait très attention à ça, il a extrêmement distingué la signification et là où la signification était beaucoup plus cachée. Moi je sais que je suis très passionnée de la technique de Wright parce que dans la technique… on peut faire un livre sur Wright rien que dans la technique parce que la technique, jamais, à aucun moment il a choisi la technique pour…si on regarde comment les Maisons de la Prairie sont construites, comment les Usoniennes sont construites, etc, à chaque fois, moi je peux vous faire une histoire de Wright en partant que de la manière de faire la toiture par exemple et à chaque maison, la manière, la technique dont c'est choisi exprime très précisément quelque chose. Exprimer les préoccupations du moment, c'est très souple comme représentation donc c'est présent, je veux dire il n'a pas abandonné ça mais à aucun moment il n'a fait de l'habitat, de la ville-habitat qui est distendue en Amérique mais qui aurait pu être dense, etc, quelque chose était philosophique en tout cas, ça n'apparaît jamais, c'est ça que je veux dire. Quand je vois que cette pensée qui vous fait fonctionner finalement, parce que je m'en rends bien compte finalement, c'est un excellent outil de fonctionnement . Projeter une image ou projeter l'Apocalypse….je sais pas quel fantasme ou quelle chose très importante permet de développer et de s'assurer une certaine certitude, ça parait insupportable quand il s'agit de la ville.

Jean-Marie Choquelle : Oui mais enfin quand même, dans mon développement personnel, j'ai besoin encore maintenant de prendre des idées à traitre. C'est comme Debussy. Pour moi, quand je vous parle des vagues, ce qui est important c'est pas les vagues…

Patrice Goulet : Non, mais moi ça ne me pose pas de problèmes au niveau des équipements généraux qui sont à l'évidence…bon y a ce…je sais pas si une Maison pour Tous doit exprimer la foule ou ce genre de préoccupation. manifestement, ça permet de s'exprimer, d'arriver à une certaine richesse d'espaces donc on peut concevoir que … on peut admettre ça, c'est assez normal. Quand ça recouvre …ça peut être sujet à …

Jean-Marie Choquelle : Bon quand je vous parle de Debussy, le gros problème que je trouve, après les thèmes, après les thèmes, y a autre chose. Richard Strauss n'a pas de thème mais y a une telle, un tel contenu de sensations que …sans thèmes.

Patrice Goulet : Je pense que l'analogie avec la musique, les choses en mouvement, ça a des rapports avec l'architecture…

Jean-Marie Choquelle : Moi je trouve que l'architecture peut très bien à ce moment-là partir dans une qualité physique, beaucoup plus sensitive et c'est beaucoup plus difficile. Je crois qu'avant il faut traiter des choses très simples avant de pouvoir traiter des problèmes métaphysiques.

Patrice Goulet : Enfin, je sais que je vais sans doute axer mon truc là dessus. Il me semble que la seule véritbale certitude qu'on peut avoir ou défense de ce que vous faites d'une façon générale, c'est ce que Ricardo dit souvent, c'est « l'halo d'infini », ça ça me parait extrêmement convaincant pour quelqu'un de savoir que c'est finalement très important de donner un « halo d'infini » au fini et c'est la…finalement la seule raison de faire cette architecture sinon je ne vois pas très bien, ça me parait très important ça. Est-ce que c'est d'accord?

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Patrice Goulet : Moi je vois très bien comment on peut défendre ça en disant ça. C'est qu'à ce moment-là il n'y a pas de raison de vivre si on ne met pas d' « halo d'infini » à sa vie, ça peut être la justification de tout ça. Je fais un peu l'avocat du diable parce que je me rends compte, moi, enfin finalement je suis très enthousiaste et j'aime beaucoup donc, j'aime mieux l'esprit que la lettre, mes textes sur les maisons, que je suis en train de faire, sont comme ça, c'est-à-dire que les gens travaillent simplement sur la lettre de la maison parce que c'est-à-dire que y a qu'à…. etc c'est vraiment la lettre c'est pas l'esprit donc…

Jean-Marie Choquelle : Et j'ai fait un projet aussi avec Jean Robein… c'est depuis mon diplôme. J'ai fait ça, une maison. C'était pour l'Alsace alors …

Patrice Goulet : Ah c'était pour un concours précis?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Quelque chose de très agressif. Dans le plan, j'ai repris le même système de poutres porteur de sens, en fait ce sont des sortes de griffes et beaucoup de rouge pour montrer le sang.

Patrice Goulet : Ce qui est difficile à faire en fait c'est la différence entre fantaisie et puis l'expression. Après tout, quelle différence y a t-il entre Faugeron, vous voyez ce que c'est Faugeron en même temps? cette espèce de forme, un projet des Halles, parce que c'est ça que les gens…

Jean-Marie Choquelle : La qualité du drame…

Patrice Goulet : parce que finalement c'est là dessus que les gens réagissent…et finalement entre la gratuité et des formes presque…évidemment on le sait depuis toujours et c'est quand même …y a un discours extrêmement construit derrière chaque projet, Faugeron, que ce soit Arretche, tout le monde a un discours extrêmement …même les plus mauvais architectes modernistes etc ont un discours très construit, très poétique, très dense, très construit et on se retrouve face à des résultats qui sont …voilà, ce genre de choses, c'est abominable…d'accord. Y a beaucoup de gens qui ne voient pas de différences dans la mesure où le choix d'une forme très personnalisée paraît absolument insupportable dans la mesure où l'architecture c'était une série de conventions, c'était d'abord des règles, homogènes, respectées par tout le monde, je veux dire après tout qu'est-ce qui a fait les villes, c'est une certaine règle….par exemple Istanbul, moi c'est ce que je raconte toujours, qu'est-ce que c'est Istanbul, c'est un petit jeu très très très simple entre un site qui manifestement est occupé par un tracé de voies qui est plus ou moins respecté ou retrouvé. Sur ce site une règle extrêmement courte qui est au rez de chaussée l'aliment et puis au dessus un jeu qui permet de retrouver les nécessités de l'art de vivre ou de l'us et coutumes c'est-à-dire des pièces carrées, très simples, des vues, etc, qui sont héritées d'un tas de…qui est imposé par les tremblements de terre donc ça impose une certaine hauteur limités etc, on arrive à faire une ville, quand tout ça est cohérent, on fait une ville absolument dingue…

Jean-Marie Choquelle : Mais il y a la lumière…

Patrice Goulet : Qui a la lumière…Oui, il y a un site aussi, il y a plein de choses… sur ces données-là c'est très simple et puis il y a des monuments qui sont là faits par des gens extrêmement cultivés qui sont capables de recueillir et d'exprimer un espèce d'idéal commun à un certain nombre de gens. C'est là où ça marche plus maintenant…comment peut-on faire consensus, est-ce qu'on peut pas…

Jean-Marie Choquelle : Oui mais ça suffit pas ça…ce dont vous parlez, ça ne suffit pas…moi je trouve que, c'est toujours un exemple que je cite, pour moi l'architecture c'est un drame comme cette bibliothèque laurentine de Michel-Ange. On monte, l'escalier descend, y a un drame entre les deux quoi, il y a pas d'indifférence. Quand on arrive et que devant soi on a toutes ces marches qui commandent des courbures et qui se mettent en travers de la montée, il se passe des choses et moi je dis qu'entre ce mur-là et celui-là, et ce truc-là et ça et ça, il ne se passe rien. Quand Michel-Ange met une colonne devant un mur, il ne le fait comme un architecte minable parce que il y en a forcément des architectes minables même au quinzième siècle, lui il enfonce pour que l'on rentre dans le mur, pour qu'il se passe des choses et puis contre les…enfin le caisson il est tapissé, il y a des petites colonnes qui montent sur les côtés et puis ça continue, ça continue et puis le jeu des surfaces, les noirs, les blancs… comme dans la rue, deux personnes indifférentes l'une à l'autre, il ne se passe rien. Ils passent comme ça et puis c'est tout. Entre ça et ça, c'est pareil, ça et ça c'est minable…

Patrice Goulet : Mais je suppose qu'il voit ça comme une expression du mouvement moderne, de la mobilité, c'est comme ça qu'il doit l'expliquer. Enfin, j'imagine comment il expliquerait ça, il dirait aujourd'hui qu'est-ce qui caractérise l'époque, pour lui, c'est pas l'Apocalypse c'est un certain mouvement cinétique, c'est une rapidité,

c'est un enchainement des formes, un espace très tourné, très …ça ressemble à de la science fiction donc c'est un fantasme de la forme pure qui se heurte…

Jean-Marie Choquelle : Je crois qu'on pas le droit de faire n'importe quoi…

Patrice Goulet : C'est pas n'importe quoi parce que lui il peut vous dire finalement que exprimer une foule pour une Maison des Jeunes enfin une Maison pour Tous, c'est tout de même absurde, pourquoi, je vois pas de raisons évidentes…

Jean-Marie Choquelle : Oui mais c'est là ce qui est important, c'est que Ricardo aurait fait une architecture de communication. Je suis sûr que sin on démontait petit à petit son raisonnement, on arriverait à la fin…il ne parlerait jamais de l'homme, il ne parlerait jamais de la communication, il parlerait certainement du phénomène de vitesse, c'est ça qui est important, la vitesse parce qu'une vitesse continue. Ce qui est important c'est qu'une vitesse ne soit jamais continue. C'est qu'il ya ait des arrêts, c'est qu'il y ait des rencontres c'est que ça reparte. C'est là donc effectivement Ricardo, dans l'expression. Il faut pas faire n'importe quoi.

Patrice Goulet : Je veux dire que je ne crois pas qu'il y ait un architecte qui ait l'impression de faire n'importe quoi. Moi c'est ça qui me frappe, chacun a son raisonnement. Le portrait que je fais là qui va être publié dans le prochain numéro c'est deux jeunes types qui s'appellent Trilles et Montassut[814] qui font des formes très… c'est un peu Venturi si on veut, c'est un peu postmoderne si on voulait, moi j'avais vu deux trois colonnades, des petits frontons, des trucs un peu bizarres, etc… Il se trouve que tout leur discours, tout leur appui vient sur des études extrêmement fortes et assez intelligentes qu'ils ont fait sur Brunelleschi et des choses comme ça, donc leurs réfèrences c'est tout d'un coup le basculement vient de la perspective, c'est-à-dire enfin on arrive à mettre l'espace sur un plein, donc eux ils ont fait une grande étude qui s'appelle *Le monument plein* en fonction de la contraction de l'espace, donc eux ils pensent qu'on est aussi à un renversement de la compréhension donc qu'il y a une certaine symétrie au plein et que donc on peut faire une certaine homothétie, que ça peut être un moyen de retrouver un certain nombre de langages et ça les amène à dire que finalement on peut très bien abandonner dans l'architecture en ce moment absolument toute expression, toute signification, pour simplement travailler comme un peintre de chevalet et composer des morceaux de ce paysage. Composer comme un peintre, c'est-à-dire prendre les éléments qui sont là, les travailler selon son propre goût et sa propre esthétique uniquement comme ça pour arriver à leur propre paysage. Leur démonstration est un peu plus intelligente que celle que je fais là parce qu'il y a beaucoup, il parle de la même chose sur Michel-Ange, la bibliothèque laurentienne pareil…Ils ont un support qui peut paraître théoriquement aussi fort. D'ailleurs ils font des choses assez gentilles, très…

Jean-Marie Choquelle : Oui ce qui est important c'est toujours l'existence d'une personne, enfin les problèmes existentiels qui mènent à une architecture. Je crois par exemple que si à l'époque de la Renaissance on a retrouvé le perspective, l'homme s'est placé différemment par rapport à son univers. Il faut toujours placer l'homme comme problème principal.

Patrice Goulet : La lecture de l'histoire amène beaucoup…

Jean-Marie Choquelle : Je suis sûr que si par exemple il fallait démonter ce projet moi je dirais absolument que c'est quelqu'un qui veut rester frigide par n'importe quel moyen.

Patrice Goulet : Il est peut être frigide, c'est peut-être sa nature, il pense peut-être que les gens qu'il côtoie sont comme ça et que c'est l'expression d'aujourd'hui.

Jean-Marie Choquelle : Oui c'est dramatique …(rires)

Patrice Goulet : S'il veut exprimer …

Jean-Marie Choquelle : Dramatique dans le mauvais sens du terme (rires)… c'est souvent une argumentation qu'on rencontre hein…oui autour de soi c'est moche alors pourquoi on ferait quelque chose de bien…et c'est vraiment…même à l'école…

Patrice Goulet : Mais c'est sûr que le problème numéro 1 reste, enfin la démonstration qui serait à faire serait l'expressionnisme qui n'est pas un art je ne sais pas d'où, est un art français ou qui exprime …je veux dire c'est

[814] Bernard Trilles et Dominique Montassut

tout de même, il y a une continuité d'une tradition qui fait que c'est très important de s'inscrire dans l'esprit collectif je veux dire justement. Bon et c'est vrai que la France est un pays rationaliste, réalistes et les déviations expressionnistes y sont extrêmement rares …

Jean-Marie Choquelle : Oui mais il y a toujours un fond, je pense aux pointillistes, aux impressionnistes, il y a toujours un fond bien précis comme Schönberg par exemple, enfin il est pas français mais il est vierge enfin il est du signe de la vierge comme moi (rires) , je suis désespéré de rencontrer quelqu'un qui soit bien mais je crois que vraiment il a fallu la musique dodécaphonique, toute cette contrainte, évidemment c'est très mathématique, et il faut quelque chose de raisonné, de logique avant que ce soit fou…

Patrice Goulet : Oui y a des moments, même Chambord est un…en plus c'est projeté dans la campagne là bas lointain, dans un lointain, déjà éloigné…

Jean-Marie Choquelle : Mais toutes les grandes oeuvres d'architecture sont vraiment dans la campagne…en général…. alors j'ai rapporté des plans, qu'est-ce que vous vouliez comme plans?

Patrice Goulet : Je vais regarder parce que je me rappelle plus…

Entretien / 43 mn/ 20 juin 1981

L'entretien du 20 juin 1981 concerne le concept d'urbanisme de communication tel que Ricardo Porro le conçoit et l'enseigne. Patrice Goulet cherche à comprendre comment ce concept est appliqué aux projets pour le quartier Saint Leu d'Amiens.

Ricardo Porro : Je vais expliquer d'abord la notion d'urbanisme général. Mon problème de l'urbanisme, c'est comme le problème de l'architecture. Comment en architecture tu fonctionnes…dans un bâtiment et comment ce bâtiment te crées l'atmosphère propice pour ces fonctions. Quelle est la fonction de l'urbanisme? La fonction de l'urbanisme, c'est comment vivre… comment se rencontrer… comment se voir? comment savoir comment l'autre a le nez…. ou quelle est l'odeur de l'autre qui passe à côté? que ça soit un passage dans une voiture rapide, la voiture, c'est une carcasse, c'est une espèce de « home » que tu te mets autour pour ne plus avoir de contact avec qui que ce soit… L'urbanisme, d'aller à pied, première règle du jeu, et d'aller à pied et se rencontrer avec les autres, ça, c'est la règle déjà de l'urbanisme, il n'y a pas d'autres. Le problème central que je pose, c'est comment, à travers une série de fonctions, créer des espaces où les gens se rencontrent, se retrouvent, se voient, se désirent, qui ne se détestent pas. Au moins s'ils ne se désirent pas, au moins ils ne se détestent pas. Et dans mon urbanisme, je prends en ce moment une série de marches, des marches de rencontres qui vont du point le plus petit au point le plus large, c'est-à-dire ça dans le sens de quantité, dans le sens quantitatif du nombre d'habitants. Le plus petit, c'est-à-dire que je pars un peu d'une façon pascalienne, du minime au maximum. Du minimum au maximum. Dans le sens le plus petit, comment et à quel niveau, à quelle échelle se rencontrent les gens? Je crois que pour faire se rencontrer les gens, c'est environ mille habitants. C'est déjà un chiffre suffisant pour se payer un petit équipement. Quel serait ce petit équipement? Ce petit équipement est le premier point de contact où les gens se trouvent. Une placette allant du *Campiello* de Venise où on trouve un élément unificateur. Le *Campiello* avait le puits où les gens venaient chercher l'eau. Il y avait toutes les mères qui se regroupaient autour du puits et qui racontaient ses potins…comment trouver un élément équivalent au vingtième siècle? Je crois que l'élément équivalent au vingtième siècle serait, en France au vingtième siècle, je ne dis pas partout au monde, je ne fais pas une chose de (inaudible), chaque pays doit retrouver ses propres éléments. Bon. Il serait un élément très simple où il y a l'espace que les gosses peuvent s'approprier quand ils arrivent à l'école. Un bon espace…où ils peuvent avoir des jouets, des choses, et quand ils arrivent de l'école, dans des appartements qui sont minimes, les parents en général, ils savent plus quoi faire… et on les met devant un appareil de télévision pour les abrutir. Il ne serait pas mieux de les envoyer à un endroit où il peut y avoir des jeux et les gosses peuvent se trouver les uns aux autres et bavarder et communiquer et commencer à communiquer depuis qu'ils sont gosses… Je constate une chose, la difficulté pour des gens qui ne sont pas d'une classe élevée à bavarder entre eux, à trouver une conversation. C'est anormal et c'est absurde. Et ça se passe en France… Les gens qui bavardent en général, les jeunes hommes et les jeunes femmes, ce sont des gens qui appartiennent à une certaine classe, qui ont été éduqués pour bavarder, par exemple le gosse du petit bourgeois qui est justement la classe dominante en France même si on est ouvrier, on est « petit bourgeois », il a passé d'une telle (inaudible) à voir son petit copain, donc il passe de la télévision à se mettre un appareil dans les oreilles pour écouter une musique épouvantable et pas avoir une communication avec autrui, bon. Cet élément serait un espace où les gosses peuvent jouer à la rentrée de l'école mais la mère est à une distance telle qu'elle peut dominer cet endroit. Tu vois, elle est proche et c'est très bien que les gosses rentrent à la maison sans traverser une rue de voitures. Alors, cet endroit, y a l'espace pour que les gosses se rencontrent, un espace pour que les femmes puissent venir, les femmes de chaque maison, à faire leur linge. Elles ont toutes des machines pour le faire et un espace de bricolage.

Patrice Goulet : Mais c'est un espèce d'équipement…

Ricardo Porro : C'est un équipement minime, un équipement à trois espaces, basiquement et peut-être une petite chambre d'administration et c'est tout. Une chambre d'administration et de WC qui peut servir aux gosses et aux adultes. C'est tout. Ce n'est pas les yeux de la tête que ça peut coûter mais par contre ça peut commencer à créer un lien entre les personnes qui va durer après ça. La solitude qui se fait dans les pays hyper développés est une chose atroce. Il faut rompre cela en urbanisme. Et c'est l'urbanises le seul capable de le faire.

Patrice Goulet : Et ça tu l'appelles comment ce « mille habitants »?

Ricardo Porro : Comment?

Patrice Goulet : Comment tu l'appelles ce « mille habitants »?

Ricardo Porro : « Unité de vie »…

Patrice Goulet : C'est l'unité de vie. C'est ça que tu appelles « unité de vie »…

Ricardo Porro : C'est ça que j'appelle « unité de vie », bon, tout de suite je passe à l'unité de voisinage. C'est le chiffre d'habitants nécessaire pour un ensemble scolaire. C'est environ 3000 habitants. L'école. Il faut arriver de chaque endroit de l'unité de voisinage à l'école à pied, les gosses ne doivent pas traverser de rues, doivent avoir un certain espace ouvert pour qu'ils puissent jouer, que ça soit un petit parc, pas énorme, petit, tu vois. Tout de suite, entre chaque (inaudible), il doit y avoir un centre commercial qu'on peut grouper entre plusieurs unités de voisinage pour créer un espace plus vivant. Un centre qui peut avoir des notions de places , des notions de rues, les unités, tous les logements, tout ça, puissent avoir une structure urbaine telle que les gens coïncident dans ce point. C'est pas une chose si anormale, tu as à Paris la rue St Antoine… Des unités de voisinage autour de la rue St Antoine et tu as une série d'unités de voisinages qui ont un centre commun qu'est la rue, le rue St Antoine, qui est d'ailleurs une très belle rue… n'est-ce pas? bon…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Là évidemment, si tu concentres plusieurs centres d'unités de voisinage, tu peux te permettre le luxe. Des équipements de quartier. Des équipements qui vont de la poste à…

Patrice Goulet : ça, ça veut dire plusieurs unités de voisinage…

Ricardo Porro : Plusieurs unités de voisinage à une échelle déjà plus grande, environ 10 à 150000 habitants… tu sais que pour chaque… ils ont déjà calculé très soigneusement pour combien d'habitants tu mets les choses. Là, tu peux mettre des tas d' équipements qui ne sont pas des équipements de 3000 habitants mais des équipement plus riches où tout ça peut grouper les gens et les gens peuvent aller d'un équipement à l'autre et créer quelque chose de vivant. À partir de ce point, je fais deux choses en urbanisme que j'estime essentielles. Environ quinze mille habitants méritent un bon club de jeunes et un bon club pour les adultes. Les jeunes méritent un endroit très personnel, c'est pas une Maison pour tous. J'estime que les jeunes méritent d'avoir un club pour eux où ils peuvent venir se défouler comme ils veulent et que ce n'est pas le même club où ils vont trouver Papa et Maman. C'est autre chose. Un club où ils peuvent développer des activités de création. Ce n'est pas une maison de la culture où ils vont et ya une compagnie de Paris qui arrive, ils vont voir le théâtre et puis ils vont partir. C'est un endroit où ils vont se défouler, où bine ils vont faire la peinture , ou bien de la sculpture ou faire de la danse ou le théâtre mais le théâtre entre eux ou bien ils vont faire la …développer la photo, ou bien y a des petits cours de cuisine ou ils vont faire la musique entre eux et avoir des tas d'espaces où ces activités se développent en même temps que le bâtiment existe comme un signal, tu vois, que ça ne soit pas un bâtiment mort, mais que ce soit un signal très vivant qui donne… qui prenne le rôle que prenait avant l'église. Comme il peut exister des églises aussi…pourquoi pas? tu vois… mais à quel point l'idée de …à chaque niveau trouver les éléments…le point de contact et faire un urbanisme que les rues et les places mettent en valeur chaque équipement. Ce n'est pas un problème de faire des places pour faire des places, c'est de faire une place parce qu'il ya un équipement qui le mérite.

Patrice Goulet : Mais à Venise, quels sont les chiffres à peu près d'une paroisse?

Ricardo Porro : 7000 habitants ou 5000 habitants… 5000 habitants…

Patrice Goulet : La paroisse, ça correspond à quoi pour toi? à un quartier? à plusieurs unités de voisinage?

Ricardo Porro : À une unité de voisinage!

Patrice Goulet : Ah c'est qu'une… une plus grande…

Ricardo Porro : C'est-à-dire que ça dépend du pays… tu as par exemple des pays où tu as plus d'élèves par école, des pays où tu as moins d'élèves par école, où tu as un élément qui est plus fort que l'école. Je sais pas, si je fais une unité de voisinage dans un pays arabe, je ne peux pas faire comme je fais une unité de voisinage pour un pays comme la France ou comme l'Italie, tu vois? Il faut comprendre quelle est la structure de la vie d'un pays… par exemple je prends le bain, le bain prend une importance capitale dans une unité de voisinage, c'est un point de contact essentiel. Le bain, le bain turc, le sauna ne sont pas des points essentiels dans la culture française. Donc, tu dois savoir exactement quels sont les points de contact essentiels dans une culture pour pouvoir faire une unité de voisinage et évidemment les caractéristiques que je suis en train de te donner pour la France, si je fais ça pour le Maroc ou pour l'Algérie ou pour la Syrie, c'est pas la même chose…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que pour un quartier comme celui de St Leu[815], il y avait combien d'unités de voisinage? Il y avait combien d'habitants de prévu là pour ce quartier?

Ricardo Porro : 15000…

Patrice Goulet : 150000, c'est à peu près 5 ou 6 unités de voisinage.

Ricardo Porro : Oui, oui…à peu près… C'était 15 ou 17000 je ne me rappelle plus…

Patrice Goulet : Oui, enfin… et ça c'est très précisément fait… et comment tu détermines le nombre d'habitants?

Ricardo Porro : Ecoute, on commence d'abord, d'abord les besoins! combien d'habitants on a besoin mais deuxièmement je commence à déterminer par les espaces urbains qu'on veut obtenir. Tu fais des bâtiments d'une grande hauteur et c'est sûr que tu n'as pas le contact humain. Après une certaine hauteur, tu es absolument dissocié de ce qui se passe en bas. Déjà la hauteur de Paris est trop grande… Qui habite un sixième étage à Paris , il est dissocié de ce qui se passe en bas. Combien d'étages faut-il mettre pour que le contact d'une mère qui sort par la fenêtre et qui appelle son enfant qui est devant, il puisse être écouter. Tu vois… ça, je ne nie pas que si je fais un urbanisme pour Paris, je ne peux pas suivre ce schéma-là, ça serait idiot. Mais alors dans le schéma de Paris qui est une densification beaucoup plus forte, comment le faire? Par exemple, l'année prochaine, je peux prendre ce qui est derrière la gare de Lyon et faire un projet dans cet endroit. C'est évident que les élèves ne vont pas se trouver avec la même densité qu'ils se trouvent au projet de St Leu où ils ne montent pas plus haut, tu vois… Ce n'est pas non plus une hauteur énorme, la hauteur générale d'Amiens. Si je fais une hauteur trop grande, ce serait aller contre la ville-elle même, tu vois… Je ne nie pas que ça soit (inaudible), je ne nie même pas que les tours peuvent avoir leur place, peuvent avoir une place en urbanisme…tu vois…mais il faut voir comment on les organise, comment on les met et pour quel genre de familles on met une tour.

Patrice Goulet : D'accord… donc, ce qu'il y a là, je crois que c'est à peu près correct alors…

Ricardo Porro : Oui… je crois que ça fonctionne, hein…

Patrice Goulet : Oui, oui… y a un truc que j'ai pas très bien compris, c'est l'histoire de l'Apocalypse là, sur leurs projets…C'est-à-dire, qu'est-ce que c'est… l'histoire du jugement dernier, c'est ça que j'ai pas …

Ricardo Porro : Bon, ils t'ont mal expliqué peut-être…je vais te dire une chose. Nous vivons dans une époque depuis la deuxième guerre mondiale de cinq minutes avant le cataclysme qui est à peu près (inaudible) que l'An Mille. C'est assez curieux que quelqu'un comme Louis Kahn qui n'était pas un idiot, il reprenne comme référence l'architecture de l'An Mille, comme référence dans son architecture et il a fait des choses qui parfois n'étaient pas très valables et il a fait parfois des choses qui étaient bonnes…bon. Si tu prends le dernier…l'après-guerre…

Patrice Goulet : Mais ce que je voulais savoir, c'est comment…En fait, moi je me rappelle pas bien de l'Apocalypse alors…quand on dit y a vingt-quatre portes et vingt-quatre vieillards, je situe mal dans l'histoire, c'est vraiment le récit de l'Apocalypse que l'on situe sur le…?

Ricardo Porro : Non, non… Tu sais que St Jean écrit l'Apocalypse lui-même et il commence à expliquer ce qu'il a vu, les choses qu'il a commencé à voir, comment il y a la débâcle, la destruction du Monde, et puis comment il y a après le jugement dernier, la ville, la Jérusalem céleste. La Jérusalem céleste, c'est une ville qui a douze portes, qui est un rempart qui a douze portes, trois de chaque côté du rempart, c'est la ville carrée de chaque côté du rempart avec une place au milieu où il y a un trône mais il y a la lumière de Dieu qui éclaircit tout, c'est la ville pleine de bijoux qui est la Jérusalem céleste, tu vois… et évidemment, tout ça, y a tout un contexte assez symbolique. Le bijou, le contexte c'est la lumière, y a la lumière, tu sais que la lumière, c'est un contexte caractéristique de Dieu. Les bijoux, c'est toujours…!ça a un rapport avec la lumière… les pierres précieuses. Et évidemment, tout le contexte de la Jérusalem céleste, c'est un contexte qui a toujours des résonances dans le monde actuel. Si tu veux, si tu constates le monde de crise que nous vivons, et l'horreur de la crise et si tu veux chercher un élément symbolique sur lequel tu peux te baser, c'est l'Apocalypse selon St Jean… c'est la vision de fin du monde.

---

[815] Le quartier de Saint Leu est un quartier de la ville d'Amiens traversé par des canaux.

Patrice Goulet : Mais comment cette géométrie de l'Apocalypse se met sur la géométrie de la ville?

Ricardo Porro : Écoute, y a tellement de projets qui sont basés sur la notion de la Jérusalem céleste… par exemple c'est c'est la ville carrée qui a douze marches pour monter, tu as dans la…tu as trois portes, où tu trouves des perles sur les portes, il y a les…il y a tout un contexte qui se mélange. Par exemple, il ya un moment donné où le Christ arrive entouré de vingt-quatre vieillards qui sont le symbole des prêtres, des élus, des initiés et il ya tellement d'éléments qui sont dans la notion de l'Apocalypse qui est un livre d'ailleurs exquis, c'est… Saint Jean, ce qu'il a été capable d'écrire, c'est une des choses les plus exquises qui peuvent exister, tu vois… Tu peux prendre un détail ou l'autre et jouer avec des éléments qui sont des références à la totalité de l'Apocalypse. La fin de l'Apocalypse, c'(est l'arrivée de la Jérusalem céleste ou c'est la concentration des élus dans la Jérusalem céleste, tu vois…

Patrice Goulet : Y a les Cavaliers de l'Apocalypse, par exemple ils disent les Cavaliers de l'Apocalypse au bout, justement, qu'est-ce qu'ils font ?

Ricardo Porro : Les Cavaliers de l'Apolypse, un moment de l'Apocalypse où y a la mort, la peste, je ne sais pas quoi, qui a ravagé le Monde… et chaque fléau est symbolisé ou était signalé par un cavalier qui vient à cheval… tu vois… qui vient ravager le Monde.

Patrice Goulet : Ils sont quatre ou ils sont plus?

Ricardo Porro : Quatre… et c'est la chose, tu vois…y a différents moments de l'Apocalypse et pour faire par exemple s'ils veulent faire un projet où c'est l'Apocalypse qui est l'élément central, ils peuvent faire des tas de références. Des références qui ne sont pas, comment dire, trop claires, des références très subtiles mais qui peuvent être là… et au fond nous vivons dans un monde apocalyptique…

Patrice Goulet : C'est…

Ricardo Porro : Absolument apocalyptique… ce qui vient de se passer, Israël qui a bombardé la…tu te rends compte, l'imbécilité du Monde, que ces gens de Bagdad, ils ont mis l'usine atomique à côté de Bagdad pour qu'Israël sache que s'ils bombardent ça, toute la ville de Bagdad, il y a trois millions d'habitants ou quatre millions, je ne sais pas combien, serait contaminée par la chose atomique… Tu te rends compte de ça?!….

Madame Goulet : Heureusement qu'ils l'ont cassé alors, Israël…

Ricardo Porro : Heureusement qu'ils l'ont cassé!

Madame Goulet : Ils auraient du le casser avant!

Ricardo Porro : Mais non, ils ont pas tout cassé!

Madame Goulet : Ils ont pas tout cassé? C'est parce qu'il y a fait des services secrets ou je sais pas quoi…

Ricardo Porro : Ils ont pas tout cassé…

Madame Goulet : Ils ont dit qu'il y avait quelque chose en dessous, en terre…

Patrice Goulet : Non mais attends…parce que moi je voudrais…eux ils ont dit la muraille extérieure percée de quatre portes, alors ça veut rien dire par rapport à ça…

Ricardo Porro : Y a trois…je sais pas si la muraille intérieure est percée de quatre portes…y a quatre de chaque côté…

Patrice Goulet : Oui…

Madame Goulet : C'est embêtant de vous interrompre là parce qu'après ça va être trop cuit…

Entretien 42/ 43 mn/ 1982

L'entretien suivant du 16 juillet 1982 concerne le thème du « romantisme », c'est-à-dire ce qui caractérise une architecture romantique.La première idée de Patrice Goulet était de parler de « fantastique ».

Patrice Goulet : Je vais te dire en fait ce que j'avais écrit sur mon cahier… Je voudrais que l'on fasse un article maintenant sur le romantisme et le fantastique puisque c'est le sujet…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : J'ai écrit tout à l'heure: Comment toi tu te places dans l'architecture? dans quel courant? dans quel passé? et dans quel avenir? c'était une question un peu générale et puis la deuxième question : penses-tu qu'il y a réellement … qu'il y a un autre courant que ce qu'on vient de voir, c'est-à-dire que le modernisme et tout ça, est-ce que ce sont deux traditions très différentes? être romantique par exemple ça veut dire quelque chose maintenant et comment se place ce courant par rapport à des gens aussi différents que Gaudi , Wright et comment tu peux citer aussi Asplund qui est pour tout le monde pas du tout romantique, enfin à première vue… est-ce qu'il y a un problème de figuration et d'abstraction? est-ce que ça veut dire qu'il y a d'un côté…parce que beaucoup de gens ont tendance à dire que le modernisme c'est l'abstraction et le romantisme c'est la figuration tu vois alors que finalement comme si l'abstraction recouvrait la spiritualité et la figuration recouvrait un aspect très barbare, tu vois…très physique, très morbide, je ne sais pas quoi… Enfin voilà, c'est un peu tout ça…

Ricardo Porro : Si tu veux, on commence… justement sur la notion des romantiques…avant d'entrer sur ce que je propose…et comment je me vois dans l'hier et dans le présent..je préfère jouer avec la notion de romantique. La notion de romantique ça vient d'un mot latin *Romanticus.* De *Romanticus*, tu as le mot Roman qui est surement en rapport avec le mot *Romano* qui est romain par excellence. Ce qui est curieux c'est que ça implique toujours les premières implications quand on a employé le mot, c'est que le poème ou ce qui était écrit était écrit en langue vulgaire et pas en latin. ça veut dire que ce n'était pas soumis à des règles.

Patrice Goulet : Attends tu veux dire que le poèmes romantiques….

Ricardo Porro : Ce qu'on employait comme mots romantiques, là, c'était en 1600 par là, c'est que ce n'était pas écrit en latin, c'était écrit en langues vulgaires comme c'était le cas de Pétrarque qui n'est pas écrit en latin , chose qui était une véritable révolution parce qu'un poète qui se respectait écrivait en latin. En ce moment, ça me vient à la tête quelque chose que je n'ai pas descendu et que j'aimerais te lire. Me vient à la tête un philosophe, Giorgiano Bruno qui est pour moi un des plus grands philosophes de l'histoire, un des penseurs les plus adorables et un des plus grands poètes et je te dis que c'était en langue vulgaire, que ce n'était pas soumis à de règles. Regarde ce que dit Giordano Bruno : « Parfaitement déduit car la poésie ne nait pas des règles mais les règles dérivent de la poésie voilà pourquoi il est autant de genres et d'espèces de vraies règles qu'il est de genres de d'espèces de vrais poètes ». Voici un dialogue entre *Tansilio* et Chigada. Tansilio dit : « parfaitement déduit … » ce que j'ai dit avant… Chiquada: « mais à quoi reconnaissons-nous de vrais poètes? » Tansilio : « À ceci, nous chanterons leurs vers et nous verrons si de ces chants nous tirons plaisir ou profit ou plaisir et profit tout ensemble ». Chiquada : « À qui donc servent les règles d'Aristote? ». Tansilio : « À qui ne pourrait comme l'ont pu Homère, Hésiode, Orphée et d'autres, être poètes sans le secours des règles d'Aristote . Faute d'avoir sa propre muse, faire l'amour avec celle d'Homère». Choqada : « ils ont donc tort ces tristes pédants de notre siècle qui excluent tels et tels du nombre des poètes comme Homère, Virgile, les fables et leurs métaphores ou le début de leurs livres-chants ou parce qu'ils n'observent pas l'usage de leur vocation ou de leurs fables et leurs métaphores …car ils ne sont nés que pour ronger, salir, souiller de leurs excréments les travaux et fatigues d'autrui… ». Tansilio : « Et pour en revenir au point d'où notre emportement nous a quelque peu écartés, je répète qu'il peut y avoir autant de sortes de poètes qu'il peut y avoir et qu'il y a de sortes de sentiments et d'inventions humaines et qu'on peut réparer des guirlandes non seulement de tous genres et espèces de plantes mais d'espèces de matière car les couronnes des poètes ne se font pas que de lauriers mais aussi de pamphre…. »…voilà, c'est là…

Patrice Goulet : C'est dans quoi…voilà, page 36, Giordano Bruno, *Les Fureurs HéroÏques….Les classiques de l'humanité,*non …Classiques de l'Humanisme… Ou t'as connu ça?

Ricardo Porro : Mais c'est Giordano Bruno!

Patrice Goulet : Société d'Éditions des Belles Lettres…1954.

Ricardo Porro : Je regrette infiniment, ce sont des penseurs d'où sort le Baroque… C'est l'homme…

Patrice Goulet : Il s'est pas fait brûler lui?

Ricardo Porro : Et oui! il s'est fait brûler! on l'a brûlé! et tu sais c'est lui qui a parlé d'abord de la notion d'infini, que tu ne pouvais pas concevoir le système solaire comme la seule chose mais qu'il y avait des centaines, des milliers de systèmes solaires et qui avait une chose qui s'appelait l'infini. Il a parlé de l'ellipse aussi, des orbites elliptiques, et tout ça, que Kepler a appelé, c'est-à-dire que c'est un philosophe passionnant et qui influence tout le baroque… en revenant au romantisme…

Patrice Goulet : Oui… c'est ce que je voulais dire…

Ricardo Porro : ce que je disais, le mot écrit en langue vulgaire et pas en latin, c'est-à-dire qu'il n'est pas soumis à des règles … c'est la première règle d'un romantique, l'impossibilité de le soumettre à une discipline de fer, à une carcasse, à le mettre dans un cube, là sans aucun doute ça ce n'est pas possible… Si tu veux, Goethe est le premier qui commence à parler que romantique c'est l'opposé de classique, c'est une des caractéristiques du romantisme que j'estime essentielle. C'est-à-dire que classicisme, c'est-à-dire la règle, aboutir à une perfection mesurable, à un perfection d'exactitude chronométrique, en faisant abstraction des éléments inessentiels, à un raccourci d'éléments du langage et là nous avons eu toute l'architecture classique du monde depuis les temples grecs ou bien à partir du temple grec. Tu vois, ça c'est le classicisme par excellence. Évidemment, romantique c'est l'antithèse de ça. Si classique c'est la mesure, je ne crois pas que le classicisme mesure l'air. Le poète romantique ou l'artiste romantique, par exemple Lezama Lima , c'est un poète, écrivain qui a écrit Paradiso, il a un poème qui s'appelle Les dieux : « Celui qui mesure l'air peut vivre dans la mort et mourir dans l'immortalité ». Je crois que le poète ou l'artiste romantique est celui des causes impossibles. Qui peut mesurer l'air? Personne… Tu mesures si tu veux d'un point à l'autre et quand tu arrives au classicisme, c'est que tu as mis quatre colonnes ou quatre arcs, des éléments qui sont très mesurables et tu as mis la mesure mais mesurer l'air, imagine le pauvre Giordano Bruno… Le poète ou l'artiste romantique , c'est celui qui fait l'impossible ou celui qui donne une image de l'impossible comme celle de mesurer l'air mais c'est aussi, et ça c'est quelque chose que j'estime essentiel « peut vivre dans la mort et mourir dans l'immortalité ». Le poète ou l'artiste romantique a un goût des limites et il a un goût du point limite entre vie et mort et ce que je disais il y a quelques instants, le petit enfant, l'espiègle, l'adorable enfant d'Aphrodite, *Éros* en train de chatouiller *Thanatos*. Il y a une quantité, dans tout artiste romantique et dans tout ce qu'il fait une quantité d'amour, de sensation d'*Éros* sublimée peut-être mais il y a l'amour mais il y a son opposé, c'est-à-dire qu'il est tout le temps dans les justes limites et dans un aller retour entre les deux. Si la vie, et là je viens justement à l'humide, parce que l'eau justement est un symbole de vie par excellence, mais l'eau est un symbole de dissolution et un symbole de mort. Le baptême, c'est une mort et une résurrection parce qu'on te met la tête dans l'eau et tu passes d'une vie d'avant à une mort et une résurrection, l'eau est un dissolvant, ne l'oublions pas. L'artiste romantique est toujours dans le baptême, toujours en tagine de flotter entre vie et mort. Rien ne peut avoir une charge d'amour aussi intense, aussi forte que quelque chose de romantique. C'est sûr. Le romantique est révolté, le romantique est une homme. S'il y a un prototype du romantique, c'est Lord Byron. C'est le révolté, c'est l'homme qui fuit. Je me souviens d'un petit livre. Donne-moi ce livre là. Il y a une phrase que je viens de me rappeler des *Somnambules* d'Hermann Broch que j'aime beaucoup. Il dit la chose suivante : « Oui, il avait un sentiment de bien-être. L'homme croit que ses décision et ses déterminations se meuvent dans un vaste champ de possibilités mais en réalité, ses décisions et déterminations ne sont qu'un mouvement de pendules entre la fuite et la nostalgie et toute fuite et toute attirance nostalgique n'ont-elles pas la mort pour objet? ». Le poète romantique, c'est la fuite, c'est un homme nostalgique, c'est un homme qui essaie d'échapper et de fuir une réalité. C'est Lord Byron.

Patrice Goulet : Donne-moi la page…

Ricardo Porro : 34. Le deuxième volume, hein… Tout poète romantique, tout architecte est justement dans une constante nostalgique, une fuite et toutes les deux, qu'est-ce que c'est? c'est ça, elles ont toutes les deux comme vu la mort, c'est une échappatoire. Je dirais que cette échappatoire est comme une espèce de révolte à la réalité. Il y a des choses qui sont extrêmement curieuses pour moi parce qu'il est constamment entrain de se révolter, de se révolter contre un monde, de se révolter contre une société et ce n'est pas étrange de voir un romantique de venir de droite ou revenir de gauche, carrément d'extrême gauche, le problème c'est quand une des deux arrive au pouvoir, le pauvre romantique est au point du suicide parce qu'il se révolte de nouveau et alors il ne lui reste que la maladie, la conscience de sa maladie et de sa faiblesse et de sa force. Par exemple, qui pourrais-je nommer

comme romantique? Orphée. Orphée est un romantique parce que par exemple dans son poème *La nuit,* il est en train de toucher cette sensation de commencement et de fin à la fois. Orphèe, c'est le poète qui fait son voyage à la mort, aux enfers et qui remonte, qui va chercher Euridice. En plus, c'est un des plus grands poètes. Orphée, si tu veux, c'est la fuite, c'est la nostalgie, en m^me temps c'est le frottement avec la mort et c'est tout ça ensemble.

Patrice Goulet : Mais qui est Orphée? qui est Euridice dans tout ça? parce que c'est ….

Ricardo Porro : Euridice, c'est sa femme.

Patrice Goulet : Oui mais c'est elle qui pâtit de sa ….légereté.

Ricardo Porro : Euridice la pauvre (inaudible) et elle est amenée au monde des morts, des Grecs, qui est le monde de l'ombre et Orphée, par sa lyre, et la lyre d'Orphée avait le pouvoir qu'a le poète romantique. Le poète classique n'a pas ce pouvoir-là. C'est le romantique qui a le pouvoir, qui fait que la lyre vibre d'une faon telle qu'il a convaincu les Enfers qu'on ouvre la porte et qu'on le laisse descendre là bas chercher Euridice. C'est une révolté le pauvre, il fait des gaffes comme tous les romantiques et il a tourné la tête et il est perdu pour toujours… Donc rien à faire…

Patrice Goulet amusé : Non mais ça veut que les romantiques prennent des mauvais coups puisqu'ils arrivent même pas à sortir de l'Enfer.

Ricardo Porro : Et oui!

Patrice Goulet : C'est très dangereux de vivre avec des romantiques…

Ricardo Porro : Mais oui… je conseille à tout le monde de vivre avec un classique…filles de tous les pays, mariez-vous avec un classique…bon. Si tu veux, comme rôle social, après que le romantique peut faire une révolution et il a échoué comme c'est le plus sûr, un poète en train de faire une révolution, c'est une catastrophe, un artiste, c'est une catastrophe. Quel est le seul rôle social qu'il peut avoir? Dans ce marasme qui est notre société actuelle, où tout se (inaudible) , où tout a un poids, où tout a une valeur et on vit dans un monde commerçant où le seul langage possible c'est un langage qui mesure. Quel est le rôle du poète romantique dans ce monde? C'est dans tout ce marasme de poids et des tonnes et des tonnes de physique, de donner 100 grammes au moins de métaphysique, ça c'est le rôle social du poète romantique et au fond il ne se trompe pas. Le poète romantique c'est un homme qui au fond touche la métaphysique et je vais te dire une chose. Je ne crois pas au véritable artiste qui ne touche pas la métaphysique et qui n'essaie pas de donner une dose de métaphysique à ce qu'il fait. Broch que je viens de lire, de citer disait que tout oeuvre d'art touche deux choses et sont au même niveau que deux choses, l'une c'est l'Éros et l'oeuvre d'art, là se sentir faire l'amour et le faire bien, hein. Pas le faire par obligation, trois fois ou deux fois par semaine, ou une fois non! Le faire bien. Et à fond! et l'adoration sacrale. Ce contexte, Éros et adoration sacrale qui sont si liés à l'oeuvre d'art, ça touche d'un côté la chose la plus intestinale de l'être humain et de l'autre côté ça va au point le plus lointain qu'est la métaphysique et c'est ça la gamme du poète romantique. Et là, il doit partir de la matérialité et il doit monter jusqu'au plus haut de la métaphysique même s'il croit qu'il ne croit pas en Dieu, il doit aller là, pas question, il ne peut pas faire autrement… là, je peux te citer la phrase de Novalis qu'on a vu tellement ensemble « Le monde doit être romantisé en donnant une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal, la dignité de l'inconnu à ce qui est connu et un halo d'infini à ce qui est fini » et là il dit « Je romantise ».

Patrice Goulet : C'est quelle page? C'est pour mesurer (rires)…

Ricardo Porro : C'est dans la Pléiade des romantiques, écoute c'est la page 21… Le poète romantique est celui qui part de la réalité et qui fait une exaltation de la réalité, qui fait qu'il projète dans la réalité l'évènement de son Moi. L'événement du Moi et tout d'un coup explose et s'exalte et se *lyrise*. Ce que je suis en train de dire, ce n'est pas seulement le poète. Je dis le poète parce que un architecte doit être poète sinon pas question il n'est pas un architecte, il est un constructeur et ça ne m'intéresse pas. Donc je suis en train d'employer poète dans s façon la plus générique. C'est le *Dichter* c'est celui qui dit et si l'architecte ou le peintre ou le sculpteur ne dit pas, il n'est pas un *Dichter* donc il n'est pas un poète. Bon, voilà, ça, c'est pour moi un romantique. Le romantique est pour moi dans un sens de fuite; il s'intéresse, il se passionne pour le voyage, pour le voyage au fond du gouffre et pour le voyage vers l'Empirée. C'est-à-dire qu'il y a chez le romantique parfois la descente et parfois la montée la plus absolue. Par exemple, quelles sont les oeuvres romantiques de voyage par excellence…? *L'énéide* de Virgile, *L'Odyssée* d'hombre, *La Divine Comédie*… que c'est romantique! La métaphysique qu'il met là-dedans…de Dante.

En plus, il ne l'écrit pas en latin. Il écrit en italien et que l'italien. Et en plus de ça, tu peux prendre le vingtième siècle, tu dis *Mort à Venise,* c'est un voyage initiatique à la mort. Tu peux dire je ne sais pas *Le voyage en Orient* de Herman Hesse, voyage initiatique. Tu peux dire que *La mort de Virgile* de Broch est un voyage initiatique, le cinéma, *Apocalyspse now* est un voyage initiatique, *Stalker* de Tarkowski est un voyage initiatique. Ce sont des oeuvres romantiques. Le romantique, c'est celui qui descend au plus bas de la terre et qui monte au plus haut du ciel. La beauté romantique, je ne la définirais pas comme *Splendor Divinas Bonitatis.* C'est une notion catholicienne, si on veut plus de scolastique. J'emploie une autre définition de beauté qui est à moi, qui est l'autre extrême de cette beauté, qui est la splendeur des forces noires du monde et le poète romantique, poète soit dit artiste est en train de jouer avec des choses très intestinales même si elles sont étonnantes, si elles arrivent à la beauté la plus exaltante, c'est justement « les splendeurs des forces noires du monde ». Le romantique est un visionnaire et voit le monde mieux que n'importe qui. Je prends un poème de Goethe, *Le roi des Aulnes. Mettons en ce moment je le fais extrêmement simpliste parce que c'est pas ça.* Mettons, il y a le père et l'enfant qui est le poète romantique. Le père et l'enfant vont à cheval et l'enfant dit au père : « Papa, dans ces ombres là, je vois quelqu'un derrière caché dans la forêt » et le père dit : « Mais non mon enfant, c'est son effet qui bouge avec le vent ». et l'enfant : « Mais papa, là, il y a quelqu'un caché mais regarde » et le père « Mais non, mon enfant, « mais non, mais non, ça c'est … » , je ne me souviens plus du poème exactement mais l'enfant continue à s'exalter et à voir des choses cachées et le père regarde la réalité en face, mais tout d'un coup, l'enfant meurt. Qui est le poète de tous les deux? L'enfant. L'enfant était en train de voir les choses cachées qu'il y avait dans la nature. Il y avait tellement de choses cachées, qu'il y avait même la mort qui était en train de le suivre. À la fin même du poème, il est mort. Donc, c'est lui, pas le père. C'est un poète romantique…

Patrice Goulet : Mais quel destin aussi parce qu'à ce moment là, au moins le père, il est ressorti vivant de la forêt…

Ricardo Porro : Il est sorti de la forêt mais il est tombé comme ça, son enfant meurt…

Patrice Goulet : Je dis, il vit, il peut avoir d'autres enfants…

Ricardo Porro : Il vit, il peut d'autres enfants mais qui était le poète dans ce cas ? C'est l'enfant, c'est l'enfant qui voit que dans la nature il y a des tas de choses cachées que personne n'est capable de voir…

Patrice Goulet : Sauf les enfants…

Ricardo Porro : Ou le poète… ce sont les poètes qui mesurent l'air et qui peut vivre dans… mourir mais il ne meurt pas…

Patrice Goulet : Mais tous les enfants…Est-ce que tous les enfants ne sont pas …

Ricardo Porro : Écoute, je regrette de te dire qu'il y a des enfants cons…

Patrice Goulet : Rires

Ricardo Porro : Il y a des enfants cons, il y a des enfants merveilleux et il y a des enfants cons, qui sont cons depuis le premier jour de leur existence.

Patrice Goulet : Non mais enfin tout de même c'est le mane des enfants d'être impressionné par…

Ricardo Porro : Je te jure que non, il y a des enfants imbéciles…idiots et il y a des enfants poètes…

Patrice Goulet : C'est une exception, la plupart des enfants sont impressionnés par la forme des ombres…

Ricardo Porro : Ils sont impressionnés, ils disent : « Oh papa, regarde ça » mais c'est pas ça. Il y a un poème *Le Roi des Aulnes* où il y a une présence étrange que le père ne voit pas et que l'enfant voit c'est-à-dire que le poète romantique est celui qui est capable de voir cacher dans le monde, caché dans la nature, tout ce qui peut faire un voyage, le grand vol d'esprit vers l'imagination, l'image cachée derrière chaque chose…

Patrice Goulet : Je voudrais poser une question là… est-ce que tu crois que c'est lié à l'innocence?

Ricardo Porro : Non, à plus… Je vais te dire une chose…quand on termine d'être enfant, on est mort…y a

beaucoup de morts vivants… de morts qui marchent dans la rue… et le poète romantique a toujours quelque chose d'enfant…

Patrice Goulet : Oui mais est-ce que c'est une question d'innocence?

Ricardo Porro : Non, une question de vol, de monde féérique, d'invention, de voir les possibilités de l'irréel qui sont dans le réel.

Patrice Goulet : Est-ce que c'est pas ça l'innocence? Je me répète mais…

Ricardo Porro : Oh je ne crois pas…

Patrice Goulet : L'innocence n'est pas mesurable c'est pour ça que je dis ça…

Ricardo Porro : Peut-être, peut-être… je peux pas te dire… en ce moment, c'est un problème qui est là et qui effectivement tu touches un problème (inaudible)…tu vois, un exemple que j'aime beaucoup de ces choses du poète romantique, c'est la descente, quand le *Faust*, le deuxième *Faust* de Goethe, au fin fond des enfers où se trouve la mer, il doit chercher quelque chose…Le diable lui dit : « Monte en donnant des coups de pied à droite et à gauche »…Il monte, le poète romantique monte très souvent comme ça même si les choses à qui il donne des coups de pied lui tombent sur la tête après. Il donne des coups de pied à droite et à gauche, ça c'est le poète romantique. Laisse moi voir une minute parce qu'il y a des tas d'autres choses, je dois avoir noté des milliers et des milliers de détails que je ne me rappelle pas en ce moment. Le poète romantique a une passion pour la nature…

Patrice Goulet : Oui mais quelle est sa manière de regarder la nature? parce que tout le monde regarde la nature…

Ricardo Porro : Oui…une façon de regarder la nature qui est…comme la voit Novalis, où elle peut être tellement d'autres choses à la fois et chaque élément peut suggérer tellement d'éléments à la fois. Il a une passion pour la nature mais pas celle du botaniste, non, tu vois? Tu as un arbre dans une forêt, le botaniste dit : « On a planté un grain de tel type et puis tout de suite, le grain a poussé des racines et il y a eu cet arbre qui a eu cette période de croissance ». Tu as un militaire qui dit « Cet arbre peut me servir pour cacher ici le char et attaquer les autres quand ils passent devant ». Tu as un homme d'affaire : « Voilà, si ces arbres nous les coupons et nous les replantons après, nous pouvons faire telle quantité d'argent, la terre nous coûte tant, nous pouvons faire ça » tandis que l'arbre pour un poète romantique, ça peut être un symbole de vie, ça peut être un pénis, ça peut être tellement de chose…ça peut être Adam, ça peut être la sagesse, ça peut être la connaissance, ça peut être la culture, qu'il y a des choses qui vont plus loin… c'est la différence. Tu vois… les différentes visions que je te donne d'un arbre, à quel point le poète romantique le magnifie (inaudible), tout ça, je ne crois pas que je suis en train de vider l'architecture…

Patrice Goulet : Non, ce que je me …ce que j'ai envie, mais enfin continue, puis on y passera après…

Ricardo Porro : Non c'est justement ces choses là que je voulais te…

Patrice Goulet : J'ai un peu une réaction à ça, c'est tout de même …. tu mets face à face effectivement le classique et le romantique mais on peut faire un peu comme le fait Manuel, que c'est pas une dualité mais une trilogie et qu'en fait, ce n'est pas simplement…c'est le romantisme et puis le réalisme comme toi tu dis et puis l'idéalisme. Après tout il y a une autre version, on peut regarder…

Ricardo Porro : Il y a beaucoup de versions!

Patrice Goulet : Non! mais Il y a trois versions qui sont une attitude vis à vis de la nature, une attitude vis à vis de la vie et c'est vrai que le réaliste, lui, il mesure …encore plus que le classique qui a encore des intentions pour aller au-delà…lui le réaliste il est dans la mesure simplement, il est dans les faits, l'objectivité. Plus il est loin e la nature mieux ça vaut. Plus il la regarde de loin, en tous cas, moins il est dedans, mieux ça vaut. Plus il s'abstrait de la nature, plus il peut l'attraper., le réaliste, c'est un peu ça tout de même…Il y a l'idéaliste, lui, c'est pas tout à fait ça…il est aussi en dehors, il pense qu'il y a quelque chose de …je veux dire, au contraire, il faut la magnifier, quand tu penses à l'architecture, quand Manuel dit finalement effectivement il y a eu trois grands académiciens de notre époque qui sont finalement Le Corbusier qui est le réaliste par excellence c'est-à-dire qui mesure sans arrêt,

il est toujours en train de faire des mesures dans tous les sens et puis il y a Mies Van der Rohe qui est vraiment l'idéaliste qui lui est toujours à vouloir faire une chose sublime mais sublime très dans les règles, tu vois, c'est pour ça que je distingue dans ton classicisme finalement d'un côté le réaliste qui veut mesurer, mesurer, mesurer mais mesurer avec des objectifs très pratiques et puis l'autre qui veut donner des règles. C'est pas pareil que de mesurer là… mais donner des règles immortelles…c'est vraiment quelque chose d'extraordinaire…

Ricardo Porro : C'est le classique…

Patrice Goulet : Ben oui mais quelles sont les différences entre l'un et l'autre? Mies Van der Rohe et Le Corbusier…tu vois il y en a quand même deux là tu vois différentes…

Ricardo Porro : Le Corbusier et Mies se touchent hein…avec le temps…

Patrice Goulet : Oui je ne dis pas ça, oui ils se touchent, je ne dis pas qu'ils ne se touchent pas, mais en tout cas il y en a un qui établit de règles mesurables très…

Ricardo Porro : Et l'autre aussi…

Patrice Goulet : Très…oui mais non…il mesure Le Corbusier, c'est pas tout à fait pareil, Mies, il transcende…ce n'est pas pareil…il veut toujours aller au delà, c'est une autre réalité…

Ricardo Porro : Si ce sont deux artistes…qui

Patrice Goulet : Tu ne vois pas la différence toi…

Ricardo Porro : Attention, certains Le Corbusier et certains mies ont des points de contact…

Patrice Goulet : Non mais dans leurs besoins, tu trouves ça semblable…

Ricardo Porro : Oui, très semblable…par exemple le mies de l'école d'architecture de Chicago, si tu veux il y a une structure, quatre immenses poutres en acier qui tiennent une cage de verre parfaitement mesurable avec six (inaudible) entre les quatre poutres. Si tu veux il y a un symbolisme là qu'il n'y a pas dans Le Corbusier, c'est qu'à travers la technologie, à une idée platonicienne, on arrive à l'harmonie mais à une harmonie où l'homme est exclu. Le Corbusier par la même mesure, par les mêmes sensations, il se propose de faire l'image de l'objet produit dans une *assemblyline*, qui est l'âme sans raison mais qui est l'objet produit dans l'*assemblyline*. Ce sont deux exaltations, d'un positivisme et d'un rationalisme, positiviste, réaliste que Mies amène un peu plus, exalte un peu et Le Corbusier le montre plus brutalement.

Patrice Goulet : Qui mais pourtant, c'est très opposé je veux dire. Autant Le Corbusier quoi qu'on en dise utilise de la matière lourde, des choses, enfin….y a aucun raffinement…

Ricardo Porro : Oh si, y a du raffinement…

Patrice Goulet : Non, c'est-à-dire plus c'est lourd, plus c'est du béton compressé

Ricardo Porro : Le Corbusier?

Patrice Goulet : Plus c'est du bois, plus c'est lourd…. autant Mies c'est le contraire, plus c'est du verre…

Ricardo Porro : Ah oui…

Patrice Goulet : Plus c'est des matériaux transformés, métamorphosés…

Ricardo Porro : Attention…

Patrice Goulet : Plus c'est du métal, c'est spirituel…

Ricardo Porro : Attention une minute… On est en train de parler de deux périodes différentes parce que il y a beaucoup de points de contact encore quand il n'y avait pas…ils n'ont pas eu besoin de faire la propagande des

usines de verre de Saint Gobain.

Patrice Goulet : Non mais pour le Corbusier ça voulait rien dire….

Ricardo Porro : Si si…

Patrice Goulet : C'est le béton qui veut dire quelque chose… mais si, le béton, c'est lourd, le verre, on ne voit pas le verre chez Le Corbusier…

Ricardo Porro : Non, non, non….La fenêtre en longueur, la fenêtre en ruban…

Patrice Goulet : Mais non mais c'est rien…

Ricardo Porro : Non c'est essentiel…

Patrice Goulet : C'est un trou dans la…

Ricardo Porro : C'est essentiel… c'est une façon de concevoir une vision simultanément de l'extérieur et de l'intérieur qui…Mies dans sa deuxième période, c'est-à-dire dans sa période de Chicago, il va beaucoup plus à la boîte de verre jusqu'en bas…mais pas dans la période européenne où il y avait beaucoup plus d'équilibre très matière , le verre…

Patrice Goulet : Non mais c'est d'accord Mies a su ce que c'était à un moment donné donc il a été transcendé bon parce que la dernière clé du troisième c'est la…

(Coupure)

Ricardo Porro : Il n'y a pas de trilogie…

Patrice Goulet : Tu peux pas parler d'architecture aujourd'hui si on ommet les trois…et Wright, tu peux dire qu'il y a que Mies et Wright ou que Mies et Le Corbusier ou je sais pas quoi mais pour comprendre l'architecture de cette époque-là, tu peux pas faire autrement que de prendre ces trois-là… ou est-ce qu'il faut en prendre d'autres?

Ricardo Porro : Tu en as ignoré d'autres importants… dans ce panier. Peut-être plus importants que les deux que tu as mentionnés. Par exemple, dans ce panier-là, tu n'as pas fait entrer tout le contexte Gaudi du vingtième siècle.

Patrice Goulet : Parce qu'on considère toujours que c'est avant..

Ricardo Porro : Ah oui mais enfin si tu veux c'est l'idiot de Giedion qui met dans ce livre que l'aboutissement de l'architecture mondiale c'est le Corbusier et que tout le reste ce sont des prédécesseurs, c'est faux! Ce ne sont pas des prédécesseurs, ce sont des hommes de la même époque! et qui ont des points de vue très différents! Mies approche Le Corbusier que ce soit plus haut ou plus bas de cette trilogie. Il y a d'abord un Gaudi qui est un des plus grands architectes de tous les temps. Il y a un Wright qui est avec Gaudi un des plus grands architectes de tous les temps, la *Johnson Wax Factory* le prouve et la, comment s'appelle l'autre maison qui est à Los Angeles qui n'est pas la *Miniatura,* qui est l'autre? C'est une merveille d'équilibre, comme ça partout…Là est l'expressionnisme, Steiner et comment il s'appelle le hollandais? De Klerk qui sont des architectes excellents! et tu as Asplund, architecte mais excellent! et tu as Le Corbusier et moins important Mies Van der Rohe. Mais ce n'est pas une trilogie….oh non…

Patrice Goulet : La trilogie, elle est pas forcément…

Ricardo Porro : en plus de ça, attends une minute… Classicisme et romantisme, je n'aime pas tellement l'employer parce que si tu veux Goethe insistait là dessus et Wôllflin là dessus. Quand j'analyse l'architecture, je suis en train de parler de romantisme en ce moment parce que tu me demandes une définition d'une chose qui est pour moi très importante mais quand je parle d'architecture, j'ai tendance à parler d'une architecture expressive dans une époque et il y en a beaucoup. Pas trois. Beaucoup…et là dedans, je peux dire par excellence que Le Corbusier n'est pas un romantique mais que Wright est un romantique. Toute la vie de Frank Lloyd

Wright, c'est une constante révolte, c'est une révolte au grand vol, à la métaphysique, à tout, un refus des choses qui sont les États-Unis, la ville terrible, l'industrie terrible et tout ça pour se réfugier dans l'architecture splendide qu'il cherchait à droite et à gauche et le refus… Une fois, on demande à Frank Lloyd Wright : « Monsieur, est-ce que vous avez une influence politique dans votre pensée? est-ce qu'un des courants politiques de votre époque vous a influencé dans votre pensée?» . Il a dit aucune et malheureusement je n'ai influencé aucun des courants de pensée, ça c'est une attitude romantique, l'attitude de Wright. C'est la fuite, la nostalgie, l'amour excessif de la vie et du temps. Il a une conscience exacte des limites de cette vie aussi. Et comment!

Patrice Goulet : Un des problèmes tout de m^me c'est que c'est difficile de mesurer des oranges, des trucs comme ça avec Wright, finalement, une des choses qu'il a de très différente, c'est qu'il est très philosophe, qu'il s'occupe beaucoup de philosophie. C'est plus que de l'architecture là, c'est une attitude, c'est une vie, c'est pas qu'une différence par rapport à beaucoup d'autres…

Ricardo Porro : Tout grand créateur doit s'occuper de philosophie sinon il n'est pas un grand créateur s'il n'est pas un grand philosophe. En parlant de Wright, je voudrais te lire une petite citation de Goethe : « La poésie annonce ou dénonce les secrets de la nature et cherche à les résoudre par l'image » et puis il disait « et compte magique ». Tu vois Wright, c'est ça la vision romantique de Wright, cette vision romantique « annonce ou dénonce les secrets de la nature et cherche à les résoudre par l'image ». C'est cette exaltation de la réalité … j'estime que Wright est un grand poète.En plus, je crois que là on touche un point c'est que le romantique est un homme à la nature. Je dirais encore plus. Moi, dans mon cas particulier, je m'intéresse énormément à la réalité et ce qui m'effraie actuellement c'est que les artistes par cette mentalité positiviste tout ce qu'ils voient c'est la réalité qu'on touche , la gaine, les tubes pour faire sortir les eaux sales si possible il les ferait exaltantes en verre avec des chapiteaux ioniens en lumière néons dessus pour qu'on voie (inaudible) et un petit ornement, ou la structure ou n'importe quoi. iI faut absolument se placer dans le réel. Quel est la chose qui mé dérange actuellement chez la plupart des architectes et des artistes, c'est qu'ils ne font pas , ils ne mettent pas un monde de valeurs platoniciennes. C'est justement ce qu'on touche, ce qu'on mesure, ce qu'on compte.

Patrice Goulet : Mais justement est-ce que tu ne lis pas ça entre le courant réaliste et les idéalistes?

Ricardo Porro : De nouveau pour jouer à ça, je te renvoie à la définition de Novalis…du romantisme.

Patrice Goulet : C'est pour ça que ce n'est pas satisfaisant…

Ricardo Porro : je ne crois pas que la réalité c'est un point de départ d'un voyage d'une gare je sais que je suis conscient c'est vite, du taxi, acheté les billets, vite, vite, vite, il composte il se met dans le train mais avec quoi tu joues qui va avec ça…et c'est là où vient la phrase de Goethe qui m'intéresse…La poésie annonce ou dénonce les secrets de la nature et cherche à les résoudre par l'image. Mettons que le nature dans ce cas, je traduis en ce moment Goethe, c'est une façon de courir du taxi à un auvent qui m'accueille parce qu'à Paris il y a la petite pluie qui tombe sur ma tête…un auvent qui m'accueille…vite, vite, je prends mon chariot, j'achète le billet et je pars. Mon vieux, quelle quantité de choses un architecte avec un peu de talent qui est capable de joueur à l'image peut mettre là dessus. À quel point la petite et idiote notion, enfin idiote, c'est une façon de jouer avec les mots. Idiote…La définition de Novalis, que je vines de te lire, qui disait en donnant une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal, ça c'est la métaphysique qui rentre dedans, la dignité de l'inconnu à ce qui est connu, un halo d'infini, de nouveau la métaphysique à ce qui est fini, alors à quel point l'architecte romantique prend le type en train de courir de la porte jusqu'au train jusqu'à qu'il s'en va, cette notion de voyage, quelle quantité d'implications peut-il recevoir dans l'image qui lui donne une architecture? et quel jeu poétique ça peut impliquer? pour moi, celui qui joue à aller dans le monde du rêve même, mais sans nier cette réalité, sans nier le quotidien. C'est ça le véritable architecte romantique…

Patrice Goulet : Je suis d'accord mais je peux voir une trilogie en disant qu'après tout…

Ricardo Porro : Il n'y a pas cette trilogie…

Patrice Goulet : La définition de la trilogie est très juste, je veux dire…moi je peux la définir autrement…

Ricardo Porro : Comment tu la définirais?

Patrice Goulet : Moi je peux appuyer ma trilogie sur ce que dis Manuel en disant qu'après tout il y a trois attitudes à regarder la nature… y a l'attitude qui est de se mettre dans la nature, de s'impliquer dans la nature,

d'être dedans, donc d'accepter que sa propre vision fait que ça c'est l'attitude du romantique, il est dedans, il ne se met pas en dehors, il est pris dedans et puis il y a une attitude qui est de considérer devoir se mettre en dehors mais en dehors, c'est-à-dire de la regarder comme un chose inerte qu'on peut mesurer complètement, ça c'est la vision du réaliste, c'est-à-dire que c'est bien l'attitude du scientifique, d'être objectif. Il n'y pas de subjectivité du tout. Il est tout à fait en dehors, il regarde un objet alors il faut l'analyser par des choses qui sont répétitives. Et puis y a une attitude qui n'est pas celle du réaliste mais qui est l'attitude de l'idéaliste qui est de voir dans la nature, de ne pas être dedans, mais de voir dans la nature quelque chose de divin, de vouloir absolument, de tout transmettre par, enfin de tout voir…est)-ce que ça c'est pas vrai?

Ricardo Porro : Il y a un pot au feu là… il y a un mélange de choses…

Patrice Goulet : Pourtant c'est vrai ces trois attitudes…

Ricardo Porro : Attends une minute, c'est pas trois attitudes…

Patrice Goulet : Pourtant c'est vrai… on connait des gens qui sont…

Ricardo Porro : D'abord le romantique, en suivant je prends comme définition du romantique surtout la définition de Novalis, il est dans la nature, deuxième point il donne le contexte métaphysique qu'il voit caché dans la nature… et regarde une autre phrase de Goethe…

Patrice Goulet : Mais là tu mélanges…

Ricardo Porro : quand il dit… « Tout est magique… »

Patrice Goulet : oui, non mais je comprends bien…

Ricardo Porro : Qu'il voit! et c'(est pour ça que je te dis que tout ça c'est trop mélangé et que ce sont des extrêmes qui ne sont pas vrais…parce que le romantique il est dans la nature…

Patrice Goulet : Sur ça, on est d'accord…

Ricardo Porro : Il l'a fait voler…

Patrice Goulet : D'accord…est-ce qu'il y a des romantiques qui la font sombrer?

Ricardo Porro : Et pourquoi pas? qu'il lui donne de l'ombre, les romantiques aiment beaucoup la nuit… et les sonorités de la nuit…les sonorités sombres sont les sonorités qui sont toujours chères aux romantiques…par exemple…

Patrice Goulet : Alors attends, je vais te prendre un truc de …parce que je repense à un truc de Manuel, c'est une discussion que j'avais avec Manuel souvent ça…depuis que 20 ans on discute là dessus… alors on se bagarre et moi je lui dis que c'est pas vrai et je lui dis c'est vrai etc… lui il dit voilà, finalement, il résume assez ça, dans la mesure où il dit en fait qu'est-ce qu'on fait d'une vision idéaliste du monde à une vision réaliste du monde. On est toujours en train de passer de l'une à l'autre et entre les deux, ce sont les romantiques qui font la jonction parce qu'en fait quand on est monde réaliste tout est perturbé par le romantique et le romantique fait qu'on devient idéaliste à la fin…

Ricardo Porro : Oui toujours…

Patrice Goulet : Alors l'idéalisme on en a ras le bol et de nouveau …

Ricardo Porro : Je voudrais te conseiller un petit livre, *Les somnambules* d'Hermann Broch. Il divise le livre en trois livres : livre A, le romantique, livre 2, l'anarchiste et livre 3, le réaliste. ce sont trois personnages qui vont parcourir depuis la fin du siècle jusqu'à la fin de 1918 mais qui voit tous les trois le romantique, l'anarchiste et le réaliste vont voir un monde en décomposition et il y a entre tous ces personnages naturellement Hermann Broch qui regarde et qui dit et qui définit. Le romantique est un homme qui touche toujours l'idéalisme parce qu'il n'ya rien de plus idéaliste dans tous les sens que la métaphysique, c'est-à-dire que c'est la mise en valeur d'un système platonicien, d'un *Weltanschauung* absolument platonicien, de valeur autre. Le réaliste, c'est très curieux et justement

il parle de l'architecture moderne dans ce livre là comme je n'ai pas parlé de l'architecture moderne, parce qu'il parle de la notion de style, tu vois? Comme la surface est un moyen de représentation, plus ou moins il emploie une phrase comme ça, tu vois? et il commence à parler du manque de style du vingtième siècle et aussi du manque de cet idéalisme et de la mise en force du positivisme, de l'homme qui mesure, de la mentalité du petit commerçant du siècle, que les artistes se sont laissés emportés par ça, et très souvent l'abstraction n'a pas été qu'une suite de ça. C'est la phrase de Gertrude Stein, *a rose is a rose is a rose is a rose,* une structure est une structure et il n'y a rien d'autre que ça, et la fondation est une fondation, il n'y a rien d'autre que ça et un hall de gare est un hall de gare, il n'ya rien d'autre que ça, n'allons pas plus loin et un tableau, ce sont des taches de couleur à droite et à gauche plus ou moins bien composées, c'est l'exaltation de la technique de représentation d'un tableau. Pour faire un intérieur hollandais, Mondrian a enlevé tous les personnages, tout l'intérieur et il a laissé simplement les quelques lignes de composition d'un Vermeer. C'est très actuel, c'est que ces gens-là, ce que tu parles de ce style, le fonctionnalisme par exemple, c'est justement la mentalité de Huguenau de ce livre de Hermann Broch. C'est le réaliste.

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Et le peintre abstrait en général, sauf des exceptions de peintres abstraits qui sont très respectables, il est réaliste!

Patrice Goulet : Est-ce qu'il y a une parenté entre réalisme et abstraction?!

Ricardo Porro : Comme je le comprends en ce moment, le réalisme, c'est d'aller à la réalité pure de la peinture et de ne pas se mélanger à rien de l'extérieur…

Patrice Goulet : Autonomie…

Ricardo Porro : Ouai….ce n'est pas une attitude idéaliste de faire un voyage initiatique avec un tableau…

Patrice Goulet : Oui mais on peut…

Ricardo Porro : Comprenons nous, quand je parle de réalisme, je ne dis pas réalisme en tant que représentation d'un tableau…que le tableau représente la réalité. Peut-être c'est la même chose que je vois dans le réalisme américain, qu'ils prennent une image de supermarché, une grosse femme avec des bigoudis dans la tête, qui pousse un caddie, avec des tas de boites de conserves dedans. Il n'y a rien derrière! Pour moi, c'est le m^me degré d'abstraction. C'est juste un accouchement vers le bas, vers le réel, mais c'est sans le faire voler, c'est-à-dire…`

Patrice Goulet : Non mais…les mots sont tout de même très difficiles …

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Parce que on peut dire tout de m^me là encore en prenant les thèmes de Manuel que finalement effectivement on a vu la peinture, quand on regarde bien la peinture , aller vers le réalisme c'est-à-dire que …se poser la question du réalisme…De Cézanne effectivement jusqu'à Duchamp, il y a toutes les dégradations du modèle jusqu'au moment où effectivement le modèle a tellement tout envahi et est tellement devenu réel que par bouteille effectivement il suffit de dire que c'est lui…

Ricardo Porro : (agacé)…Mais c'est pas ça…

Patrice Goulet : Mais c'est tout de m….me ce qu'il s'est passé…

Ricardo Porro : Il y a une crise du modèle avant ça…

Patrice Goulet : Oui, de Delacroix…

Ricardo Porro : Non…pas Delacroix, Delacroix, si tu veux c'est le romantique…

Patrice Goulet : Oui mais enfin, c'est Chirico à ce moment là…

Ricardo Porro : Il ya une crise du modèle chez les impressionnistes.

Patrice Goulet : Mais c'est donc après…

Ricardo Porro : Non… c'est après?

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : C'est après… C'est les impressionnistes, 1870…quand le peintre… plutôt le problème de la lumière changeante sur un corps qui est devant lui et le protagoniste n'est pas le modèle qui est devant lui mais la lumière qui change sur le modèle…. Monet devant la cathédrale de Rouen…

Patrice Goulet : Oui… d'accord…

Ricardo Porro : C'est une attitude… là il y a une dichotomie entre les symbolistes de l'époque et les impressionnistes, les symbolistes c'est *L'île des Morts* de Böcklin, qui est un romantique au fond, symbolistes, c'est Knopf ou c'est (inaudible) ou c'est Mallarmé ou si tu veux Romantique aussi pour employer le terme de la discussion, Horta, par contre c'est la vision plutôt plus abstraite, la technique pure, exaltation de cette technique… comme c'est l'exaltation….et…

Patrice Goulet : Tu peux dire ça des architectes des impressionnistes?

Ricardo Porro : Qu'ils sont romantiques? Les impressionnistes aussi…

Patrice Goulet : Attends, j'ai pas compris là…

Ricardo Porro : Ah oui! ils sont des grands artistes…mais ils ne sont pas des artistes romantiques ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'artistes classiques qui ne soit pas grandioses!… une définition du romantisme! je ne dis pas que …

Patrice Goulet : D'accord, d'accord…

Ricardo Porro : Je ne dis pas qu'il n'existe pas d'artistes classiques ou d'artistes d'une autre tendance…même au point de vue espace …

Patrice Goulet : Oui ce qui m'étonne un peu c'est qu'on peut être plus ému et penser plus à l'au-delà de la réalité avec Monet ou avec Knopf ou des gens comme ça… parce que c'est quand m^me des histoires qu'ils racontent, ce n'est pas des émotions…

Ricardo Porro : Ah non! y a énormément d'émotions chez Monet mais une émotion esthétique comme il peut y avoir dans beaucoup d'abstraits du vingtième siècle…mais je te dis l'attitude de Monet quand tu veux parler du modèle…

Patrice Goulet : Non mais là, si tu parles que du modèle…

Ricardo Porro : Mais je rentre dans le problème du modèle…Monet déjà c'est de prendre le modèle comme un prétexte pour aboutit à l'instant, à la notion de l'instant…

Patrice Goulet : (sceptique)

Ricardo Porro : Ah si les cathédrales de…

Patrice Goulet : J'aime pas beaucoup les cathédrales justement…

Ricardo Porro : ah mais écoute, toute la peinture impressionniste c'est ça, c'est l'instant lumineux… c'est la peinture rapide faite avec des grosses brosses et scientifiquement pour produire l'effet exact d'une lumière…

Patrice Goulet : Oui mais enfin, ça c'est le pointillisme ou machin ou les autres impressionnistes…

Ricardo Porro : Ah non non non, chez Monet c'est l'exemple le plus grand de ce que je suis en train de te dire, du scientisme de la représentation…

Patrice Goulet : Oui mais c'est pas ça…

Ricardo Porro : Ah si…revenons à tout ce contexte des romantiques parce qu'on ait passé tout de suite à la peinture et tout ça…je continue à te dire qu'il ya des artistes qui sont excellents.Je fais la défense du romantisme là d'abord parce que c'est ma position et je suis un artiste romantique. Je tombe du côté de Wright, de Gaudi, de Mallarmé si tu veux, de Goethe, bon Goethe c'est un peu les deux mais enfin les forces de ces personnages romantiques par excellence…mais Goethe et là je vais te dire une phrase que j'aime beaucoup de lui : « Le démoniaque c'est ce que notre raison se refuse à résoudre » et j'ai une sensation qu'actuellement dans ce monde où nous vivons, tout ce qui est un peu dans le sens que je suis en train de te dire, ça devient le nouveau démoniaque parce que on vit, les gens vivent dans un monde…Dans le livre de Broch, du troisième personnage, le réaliste, qui tout ce qui a un grand vol le dérange et ce que tu vois exalté par tout par la publicité, en général, c'est le petit vol parce que il y a cette phrase qui dit que « le démoniaque c'est ce que notre raison se refuse à résoudre ». La plupart des gens se refusent à résoudre des choses. Le romantique n'est pas irrationnel mais ce qu'il voit dans le rationnel toutes les implications que les autres ne voient pas. Tout le vol du rationnel il le voit et il l'exalte, ça ne veut pas dire qu'il soit irrationnel, hein…Les romantiques que je connais, les grands artistes romantiques sont d'un rationalisme invraisemblable, Monsieur Wright,il est rationaliste, Goethe bien placé, Dante, Giordano Bruno, Orphée, leur cerveau était très bien placés et le romantique n'est pas l'éloge de la vérité, n'est pas le rationnel, le romantique il pense énormément, ça je le dis moi-même. Romantique ou pas romantique? C'est cinquante pour cent de raison , cinquante pour cent d'intuition déchainée, pour être quantitatif, pour renter dans le monde de la réalité, dans le monde de mesure, pour parler, cinquante de raison, cinquante de déhanchement.

Patrice Goulet : Pourquoi on met toujours les romantiques comme des gens pas fréquentables?

Ricardo Porro : « Parce que le démoniaque c'est ce que notre raison se refuse à résoudre »…

Patrice Goulet : Parce que c'est tout de même frappant que tous les grands romantiques, tous les architectes que tu nommes comme grands romantiques, c'est des marginaux.

Ricardo Porro : « Parce que… »

Patrice Goulet : Rires

Ricardo Porro : ….le démoniaque, c'est ce que notre raison se refuse à résoudre »… et il y a un rationalisme actuel qui a été provoqué pour imposer un produit et un rationalisme d'étiquette pour la consommation, avec une étiquette on ne résonne pas…et c'est dommage…tu vois? c'est dommage et quand je dis qu'il y a cinquante pour cent de raison, et cinquante pour cent de grand vol, d'irraison…

Patrice Goulet : Oui, ça c'est très généreux…

Ricardo Porro : ou comme on peut l'appeler je ne sais pas…

Patrice Goulet : C'est très généreux, tu disais tout à l'heure que…

Ricardo Porro : Mais je suis justement pour être juste avec le classique et le romantique c'est pour ça que je mets cinquante cinquante…mais même chez Brunelleschi, il y a autant de raison sauf que Brunelleschi en tant que discours expressif essaie d'exprimer la raison des autres choses…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que Borromini serait romantique?

Ricardo Porro : Beaucoup plus que Brunelleschi… ce qui ne veut pas dire que Borromini soit mieux que Brunelleschi, Brunelleschi est excellent, grand! mais il est classique…

Patrice Goulet : Oui…Ce que j'aimerais c'est que…

par exemple deux attitudes dans deux architectes baroques… Le Bernin, il savait qu'il avait la grâce, il faisait des

choses baroques…Borromini, il voulait voir la grâce toujours et il se désespérait. Il se tordait. La mort de borromini, c'est la mort d'un romantique ce qui ne veut pas dire que les deux ne soient pas de la m^me époque, que les deux ne soient pas baroques… Borromini, il demande…il avait fermé les fenêtres, il ne voulait plus voir la réalité, il ne voulait plus voir le monde, en pleine crise à ce moment-là et il demande à un serviteur… à trois heures du matin, il sonne, le serviteur arrive tout endormi et il lui dit : « apportez-moi un verre d'eau ». Le serviteur tout d'un coup a un accès de rage : « il est trois heures du matin, pourquoi vous me réveillez? vous ne vous rendez pas compte!» … et il part fou de rage et Borromini prend une épée et il se suicide mais il ne meurt pas tout de suite. Bon quand il fait ça, heureusement, les amis le trouvent, viennent le voir et disent : « Ecoute, pourquoi tu as fait ça » et il répond : « Ecoute, parce qu'il ne m'a pas apporté le verre d'eau » et il est mort en train de dire « parce qu'il ne m'a pas apporté le verre d'eau ».

Patrice Goulet : Dans quel livre est-ce raconté? C'est vrai?

Ricardo Porro : C'est vrai…il s'est suicidé Borromini. Il y a même un opéra qui est fait là dessus…un opéra moderne… Quelle est l'attitude de Borromini et de moi qui sont deux architectes baroques?! Borromini…

Patrice Goulet : Oui mais c'est exactement ce que tout le monde déteste…c'est-à-die comment penser à faire des lieux et des espaces pour les hommes si vous êtes trop sensibles?

Ricardo Porro : Quel dommage que les gens le pensent… surtout ils le pensent actuellement… c'et le positivisme actuel qui est un désastre …

Patrice Goulet : Si on suit bien ta pensée, ne peut être architecte aujourd'hui qu'un romantique?

Ricardo Porro : Ah moi je suis si romantique mais tu vois mi je pense à ce moment à Rilke, à *L'élégies de Duino* et à la première partie de *L'élégies de Duino.* Il parlait des anges. Il était amoureux des anges, moi aussi… et il disait « Tout ange est terrible et la beauté nait de l'avénement du terrible». Si tu veux, il y a …quand je te parle de ça, c'est pour te dire qu'il y a un drame toujours dans l'attitude romantique, il y a une forme de drame qui s'exprime, il y a un certain contexte du tragique, plus que le drame, c'est une tragédie. Parce que le drame, c'est un déroulement, tu vois, naturel de l'existence avec des ennuis. Je crois que pour ça il y a la *Poétique* d'Aristote qui est assez claire et par contre la tragédie c'est toujours un contexte qui touche le noir, le côté sombre, la limite de l'être, l'être limite…

Patrice Goulet : Pourquoi tu parles d'Aristote?

Ricardo Porro : Non, mais je te parlais de la *Poétique* d'Aristote parce qu'il définit toutes ces choses-là, il les définit d'une façon, enfin il emploie un contexte très exalté, drame, tragédie et tout ça… supprime Aristote de cette histoire parce que c'est trop excessif, c'est trop de citations, ça m'embête… La tragédie touche toujours, elle est dans l'être limite. ..

Patrice Goulet : Oui mais je me disais une des choses qui appuierait ça c'est qu'effectivement la vie de l'homme on peut la voir comme une tragédie, on peut tout de même penser qu'on est tout de même dédié à la mort et que tout ça c'est notre vie et puis je me disais mais tout de même après tout il y a des gens pour qui c'est une merveille, c'est un bonheur, pouvoir aller un jour dans le paradis, etc…donc cette attitude de mettre le drame n'est pas une attitude universelle. Je veux dire il y a des gens pour qui tout est bienheureux donc c'est une vision très particulière de…le romantisme, c'est un morceau…

Ricardo Porro : Mais attention…je ne parle pas toujours du contexte noir…

Patrice Goulet : Tu dis qu'il existe très fort, que c'est une condition nécessaire tout de même…

Ricardo Porro : Attends une minute…il y a un contexte aussi dans le romantisme qui est le contraire du noir qui était très souvent l'artiste romantique, le poète romantique touche des opposés, il est *Janus* bifront qui regarde des deux côtés. Et parfois il ya un contexte des opposés qui est résolu mais dans un contexte tragique ou dramatique très compliqué, plutôt tragique parce que ça touche toujours le noir.

Patrice Goulet : Pas le Ying et le yang…

Ricardo Porro : Le Ying et Yang c'est justement les opposés c'est l'équilibre des opposés…

Patrice Goulet : oui mais c'est pas tragique…

Ricardo Porro : Et si… c'est la joie et la tragédie pour que ce soit Ying et Yang…

Patrice Goulet : Oui mais c'est pas tragique du tout…C'est un symbole…

Ricardo Porro : Mais c'est les deux! c'est la synthèse de l'homme, l'homme c'est naissance et mort…

Patrice Goulet : Oui mais sans drame…

Ricardo Porro : Ah si, c'est le drame des opposés…

Patrice Goulet : mais dans le Ying et yang, ça l'est pas, c'est simplement interpénétré…

Ricardo Porro : Attention « *Harmonia est discordia concors* »,

Patrice Goulet : C'est-à-dire?

Ricardo Porro : je suis en train de citer (inaudible)…que l'harmonie était la fille d'un récit fabuleux entre Mars et Vénus… Mars c'est la guerre et Vénus c'est l'amour… mais Vénus, faire l'amour en faisant la guerre… et Mars a une envie folle de faire l'amour même s'il fait la guerre… tu vois? et la fille de tous les deux, Harmonie… *Harmonia est discordia concors,* c'est la concordance dans la discorde et le poète romantique est très contradictoire, il vit très souvent dans la contradiction et dans les opposés, il exalte la vie et il exalte la mort et il peut passer de l'un à l'autre très facilement et parfois avec la fréquentation de l'un, on touche l'autre et on peut pas les séparer. Rien, par exemple toute la tradition germanique, il n'y a rien de plus amant de la nature que le germain et qu'est-ce qu'ils font les grands écrivains de l'Allemagne? voir la mort cachée dans la nature qui est la vie…

Patrice Goulet : Qui conduit à plein de barbaries….

Ricardo Porro : Ah non… la pire des barbaries ça s'est produit dans n'importe quel pays à n'importe quel moment… ça c'est les crétins, c'est justement les petits réalistes, Hitler, c'est le petit bourgeois au pouvoir….mais Rilke, Hölderlin et tous ces gens-là, c'est l'exaltation de l'humanisme le plus sublime, le plus beau, Thomas Mann! ce sont les grands…par exemple, Thomas Mann c'est un des grands humanistes du vingtième siècle en Allemagne… Hitlet, c'est une abcès, un furoncle! c'est le côté méchant, attention! c'est le côté démoniaque…

Patrice Goulet : Il ouvre la porte au démoniaque…

Ricardo Porro : Mais qui ouvre la porte? C'est justement la société de consommation, la petite société… Hitler, c'est le type qui compte les sous… qui se met au pouvoir!

Patrice Goulet : C'est pas la représentation qu'on en a…

Ricardo Porro : Oh si! attention, Hitler, ce n'est pas l'aristocrate!

Patrice Goulet : Hitler, c'est la fascination de la voix… du spectacle…

Ricardo Porro : Oh non! C'est *Le tentateur* de Hermann Broch[816]. Non! Hitler c'est l'antithèse de tout ce grand vol d'esprit! C'est l'homme petit et méchant en plus… Ce n'est pas le romantique, loin de là…Le romantique en plus il est individualiste, chose que n'était pas Hitler.

Patrice Goulet : je dis pas qu'Hitler était romantique! je dis que ça a mené à ça…

Ricardo Porro : Non, ça a pas mené à ça…le romantique, il est un individualiste.

Patrice Goulet : Oui mais…

Ricardo Porro : Le romantique, l'artiste romantique regarde le monde. Il n'y a rien à qui je peux appliquer la

[816] Il s'agit de l'ouvrage d'Hermann Broch intitulé Le Tentateur et publié en 1953.

phrase « Dieu est une sphère heureuse dans un rond de solitude ». C'est l'artiste romantique. Hitler, c'est le charmeur de foire!

Patrice Goulet : Ce qui m'étonne un peu, enfin pas ce qui m'étonne un peu mais…on aurait la tentation de sortir de ce que tu dis qui est de dire qu'il ya une parenté très forte entre romantique et créateur et pourtant comme tu aimes aussi les temples grecs etc ça voudrait dire que non, après tout, créateur, c'est tout le monde.

Ricardo Porro : Attention, y a deux attitudes…y a beaucoup d'attitudes…il y a le créateur mais pas romantique qui ne touche pas ces choses là, mais qui a une pensée qui se dirige vers les règles, l'ordre, une certaine quantité de précision, la mathématique et qui sont des grands créateurs et il y en d'autres qui ont un contexte romantique.

Suite de l'entretien

Patrice Goulet : Y a un truc qu'elle a pas traduit dont je ne me rappelais plus, c'est le texte de Goethe, *Le roi des* ?

Ricardo Porro : *des Aulnes*…

Patrice Goulet : *Des Aulnes*….c'est ça…. L'autre jour, en fait, on va voir si on a oublié des choses…L'autre jour tu as relié le roman, je sais pas si c'est pas accepté, enfin en tout cas, romantique, romain, en disant que finalement la langue vulgaire…l'histoire de la langue vulgaire contre la langue à règles disons…dans tout ça, t'as cité Dante et Giordano Bruno. Ça, c'est le premier truc…Deuxième truc, c'est que t'as dit ….la deuxième chose, c'est de relier le romantique et la notion d'infini, encore une fois avec Giordano Bruno, à l'opposé du classicisme comme le classicisme étant le domaine de la mesure….la notion de romantique est la notion de démesure…

Ricardo Porro : Non, attention, attention, attention…

Patrice Goulet : Pas démesure…

Ricardo Porro : Un certaine démesure, c'est-à-dire la notion d'infini. Dans le classicisme en général, tu peux avoir la sensation que c'est gigantesque et le romantisme peut être une chose très petite mais il y a toujours chez les romantiques un certain sens de l'infinitude, écoute…

Patrice Goulet : Ce que j'ai pas bien compris, enfin ce qui était pas très clair, c'est ce que t'as dit, c'est-à-dire qu'il veut toujours vivre dans la mort et mourir dans l'immortalité. ..

Ricardo Porro : Ça, c'est Lezama Lima… cubain. Qui peut-être est pour moi, je ne suis pas pro-cubain tu le sais très bien, je m'en fiche pas mal de rien du tout mais ça…c'était un grand poète… et Lezama Lima, c'est un nom composé, il s'appelait José Lezama Lima. José Lezama Lima disait : « Celui qui mesure l'air peut vivre dans la mort et mourir dans l'immortalité ».

Patrice Goulet : Qu'est-ce que ça veut dire?

Ricardo Porro : Ça veut dire, celui qui arrive presqu'à l'impossible, à mesurer l'incommensurable, qui est l'attitude du romantique…

Patrice Goulet : Oui mais d'accord, mais qu'est-ce que ça veut dire « vivre dans la mort »?

Ricardo Porro : D'essayer de mesurer l'incommensurable… vivre, ça veut dire que tu touches dans le sens des opposés, le point, l'abîme, le gouffre … le point extrême de la chute, ce qui peut être la mort carrément… ce qui peut être un monde de mort, le point le plus bas de la gravité et en même temps mourir dans l'immortalité, c'est le poète…le poète, il vit…

Patrice Goulet : Mais je veux dire, c'est un jeu assez clair de relier les impossibles mais on voit pas très bien comment … Qu'est-ce que ça veut dire mourir? mourir dans l'immortalité?

Ricardo Porro : Dans l'immortalité… ça veut dire que…ce qui m'avait impressionné beaucoup …un des peu de penseurs qu'a produit l'Espagne , en général, l'Espagne est un pays de poètes mystiques, Unamuno. Il disait que les seuls qui peuvent se permettre le luxe …d'abord, il ne pouvait pas être athée parce qu'il ne pouvait pas

concevoir son néant. Pour être athée, il fallait concevoir son néant, chose qui pour lui était impossible et le fait d'être néant, zéro, de mourir, de disparaître c'était inconcevable pour lui. Il disait que quand même il y avait le seul qui pouvait se permettre le luxe que je ne crois pas, d'être athée, c'était l'artiste parce qu'il pouvait perpétuer sa vie dans ce qu'il faisait m^me s'il était plus là, il était vivant. C'est justement le sens de la deuxième partie de ça, c'est de perpétuité et que peut avoir pour moi le poète romantique c'est-à-dire cette espèce de sortie de lui-même, de sensation d'infini. J'étais entrain de dire hier soir justement parce que je lis toujours un petit poème avant de dormir, c'est le seul moment où j'ai la paix absolue pour lire un poème. J'étais en train de lire un poème et justement je pensais à toi parce que c'est un poème qui te donne cette espèce de relation, cet espèce de contact que tu vas très à ta mort mais que tu sais que si tu es mort, c'est faux. Tu continues à vivre, il y a une espèce de consistance. C'est ça, celui qui mesure l'air qui est capable d'avoir cette dualité. Celui qui mesure l'air ce n'est pas celui qui est en train de, comment te dire, de faire de l'ordinateur! C'est sur que non. Ce n'est pas celui qui a tous les repères que peut lui donner un ordinateur. C'est celui qui prend le *kutch* et qui va dans cet espace. Rilke parlait d'un espace qui était…Il disait que l'espace que nous pouvons apercevoir qui n'est pas l'espace des anges qui est un espace de relations d'un objet avec l'autre et que toujours, nous avons tendance à l « 'objectivisation » ou l'objectivation, je ne sais pas comment dire ce mot-là et que par contre il y a un espace qui peut sentir la plante qui est un espace qui traverse et qui se perd dans un néant qui va plus loins que ça. Il y a une chose qu'il décrit dans ses écrits, je ne me rappelle plus le nom en ce moment, je devrais le chercher, où il est à Triestre et il dit qu'il s'appuie, il était toujours plus ou moins entretenu par ses maitresses qui étaient toujours des princesses, duchesses, très riches et il s'appuie dans le jardin dans un arbre et tout d'un coup, il a la sensation de perdre absolument toute la notion de l' « objectivisation » et il rentre dans l'autre notion qui était l'espace qui lui donnait ou qui aurait été sentie par l'arbre et alors à ce moment-là, ça a été une affaire pour lui presqu'une quantité de temps énorme et tout d'un coup, il y a eu un courant d'air et l'arbre a tremblé et la sensation s'est arrêtée. C'est cet espace-là je crois dont parle Lezama dans son livre et que c'est l'espace justement de l'âme, c'est l'espace de l'ange dont parlait Rilke dans *Les élégies de Duino* c'est cet espace-là. Si tu veux, pour moi les implications de Lezama, c'est que celui qui mesure l'air c'est celui qui est capable de jouer avec cette dimension de cet autre espace qui n'est pas absolument quotidien, objectivé et je crois que l'espace du romantique m^me si le romantique quand il fait l'architecture, il transmet cet espace-là tridimensionnel, qu'il mesure, qu'il met exactement le kitsch et qu'il mesure mais la sensation que tu as, c'est justement cette autre dimension. Tu trouves bien ça?

Patrice Goulet : C'est pas très clair…

Ricardo Porro : C'est pas très clair…je ne sais pas si je peux chercher parce que c'est très court, très court, très court…

Patrice Goulet : Non mais c'est pas grave, on verra ça une prochaine fois (rires)….

Ricardo Porro : Le romantique si tu veux c'est l'homme des incommensurables, l'homme qui essaie, qui va au plus profond du gouffre, qui touche le fond ou qui va au point le plus haut mais dans les deux attitudes. Il y a un jeu entre vie et mort. Par exemple qui je trouve, même si tous les classiques le placent dans le contexte classique, qui je trouve romantique, Leonardo! Pas tellement dans la Mona Lisa, dans la notion de dire c'est la vieille dame qui est placée-là, la vieille dame ou la grosse dame non….c'est dans la notion qui précède qui est la notion de la *natura naturans* qui est si tu veux … Le paysage de Leonardo, c'est une façon de sentir le monde comme s'il y avait un monde gazeux qui peut se transformer en liquide, en solide, qui est si tu veux cette façon qu'ont parfois les panthéistes de voir le Dieu caché dans la nature mais Dieu en tant qu'une force constante de transformation de la nature elle-même en tant que force, en tant que Dieu, qui se transforme elle-même et cette façon de concevoir le paysage avec cet espèce de magma, de monde en transformation, de monde en évolution, c'est justement une attitude romantique et justement me vient à la tête le tableau de Friedrich. Je ne dis pas que c'est la même qualité que Leonardo, loin de là mais il y a quand même dans ses paysages cette sensation de nature.

Patrice Goulet : La réflexion que j'avais, on en a parlé un peu l'autre fois mais…ce qui m »tonne un peu si tu veux, c'est le… ce qu'il faudrait élucider, comme tu l'as dit l'autre fois que le romantique, son rôle c'était de mettre je ne sais pas quoi, cinq pour cent de métaphysique ou alors qu'on peut voir dans le romantisme par rapport au classicisme ou par rapport à d'autres choses tout de même une certaine recherche, une certaine compréhension, une certaine forme de spiritualité en tous cas. Ce qui est un peu étrange c'est que la spiritualité en fait pour nous c'est beaucoup plus liaisonné à une décantation, à une épuration de la réalité pour se sortir du corps justement, pour se sortir de tout ce qui est matériel pour aller à l'âme qui est par définition pas matérielle donc plutôt aller vers une pureté, vers l'épuré, vers le…justement à ce qui est plus chargé d'imaginaire dans la mesure où tout est disparu, tout est propre à recevoir ce qu'on va imaginer. Or, à chaque fois que… par rapport

à ce que tu fais, on a l'impression d'une attitude beaucoup plus sensuelle et beaucoup plus…tu vois? enfin…

Ricardo Porro : Ce n'est pas enfin ….je ne suis pas en train de parler quand je parle du romantisme d'une attitude un peu hindoue, c'est-à-dire qui est celle d'un espèce de Maya, qui en réalité n'est qu'un Maya, c'est-à-dire que la réalité n'est pas elle, c'est la tromperie, c'est-à-dire que nous…

Patrice Goulet : C'est qu'une apparence…

Ricardo Porro : C'est qu'une apparence… Je ne crois pas. Je crois que le romantique s'appuie sur la réalité et il applique la phrase de Novalis que je définissais l'autre jour…

Patrice Goulet : Oui d'accord j'ai bien compris mais on peut décanter, on peut s'appuyer sur la réalité et la décanter et non pas l'exacerber. Dans le monde fantastique, une exacerbation de la réalité est pas une décantation de la réalité.

Ricardo Porro : Écoute, je ne sais pas si j'ai employé le terme décantation…

Patrice Goulet : Non c'est moi qui le dit…..parce que quand tu dis la qualité de l'inconnu….connu….c'est tout de même…finalement, dans toute la philosophie qu'on a pu avoir en Occident en tous cas, c'est tout de même très clair que la transmutation c'est se sortir de la réalité pour aller à quelque chose comme les alchimistes ou les trucs comme ça …on pourrait dire que les alchimistes sont des romantiques à ce moment-là…c'est transmettre la matière la plus vile en la matière la plus riche…mais cette matière la plus riche c'est bien à chaque fois cette idée d'épuration et de décantation, c'est-à-dire qu'elle est beaucoup plus réduite, légère, enfin, elle et beaucoup plus volatile, beaucoup plus spirituelle, elle est beaucoup plus de l'âme, beaucoup plus d'autre chose donc on pourrait imaginer que les classiques, que Mies Van der Rohe est plus romantique dans la mesure où il essaie de changer la matière la plus vulgaire, le métal, le verre en quelque chose de complètement abstrait. On pourrait dire…

Ricardo Porro : Oui mais je ne suis pas d'accord avec cette espèce de transmutation de la matière en quelque chose d'abstrait parce que ça c'est la position réaliste. Toi tu es en train de dire la position d'un personnage qui s'appelle Haguenau qui va arriver dans le troisième chapitre dans *Les Somnambules* de Broch, tu as trois personnages, le romantique, l'anarchiste comme je te disais, et le réaliste et l'attitude réaliste actuellement dans l'art c'est la négation de tout effet pour essayer d' arriver justement à l'abstraction pure, à la matière pour la matière, avec le minimum.

Patrice Goulet : Non, c'est-à-dire que la matière étant condensée à son minimum elle devient spirituelle…

Ricardo Porro : Non je ne crois pas…très souvent on dit des choses mais je ne crois pas qu'il existe le même degré de spiritualisation par exemple chez Mies Van der Rohe que chez Rudolf Steiner qui va plus loin dans la spiritualité. Il y a beaucoup plus de matière….

Patrice Goulet : Mais pourquoi va-t-il plus loin? parce que je crois que c'est ça l'essentiel là….

Ricardo Porro : parce que Rudolf Steiner a une façon de jouer avec une métaphysique qui n'est pas nécessairement une élévation de la matière à catégorie platonicienne mais faire redescendre la catégorie platonicienne et la matérialiser dans la matière. Mies Van der Rohe, c'est la matière en elle-m^me et la technique de construction devient une catégorie platonicienne. Rudolf Steiner…

Patrice Goulet : Enfin disons que c'est transfiguré…

Ricardo Porro : Non elle n'est pas transfigurée en tant que telle…de la même façon qu'un tableau abstrait et les rapports de formes et de couleurs disparait absolument toute transcendance pour arriver à l'essence même de ce qui une autre fois pourrait transcender et là, le peintre abstrait va exactement au rapport formes et couleurs tu vois? comme Mondrian, arriver à mettre la matière (inaudible), c'est l'attitude pour moi plus proche du positivisme…l'attitude de la foi dans la technique, la foi dans la science, tu vois? tandis que la foi, c'est une affaire différente. L'artiste romantique si on parle de la foi, c'est le chevalier de la foi de Kirkegaard. Tu vois?

Patrice Goulet : Non…

Ricardo Porro : Comment t'expliquer? Il y a dans un des livres de Kirkegaard trente tremblements. Tous (inaudible) du sacrifice d'Isaac …qu'est-ce que Isaac aurait pensé? Comment son père qui reçoit l'ordre du bon Dieu de sacrifier son fils, comment il fait? Est-ce qu'il se justifie? S'il se justifie plus ou moins, son fils connait la vérité, son fils ne croira pas en Dieu. Donc, est-ce que dans ce cas, il dit que « tu as cru dans un Dieu qui est méchant ou il dira à son fils « tu as cru dans un Dieu qui est méchant » ou c'est moi qui ne veut pas et tu ne dois pas croire pour que son fils en ce moment-là le blâme de toute l'histoire et s'appuie sur Dieu et croit en Dieu. Et alors, il y a toutes les possibilités qu'il donne. C'est évident que le sacrifice ne va pas avoir lieu et que cette montée dans la montagne où le sacrifice doit avoir lieu, Dieu envoie son ange et quand le sacrifice doit avoir lieu, il l'arrête. Si tu veux, le père, Isaac, il est le chevalier de la foi. Il est l'homme qui croit, qui a une foi profonde même en ce qu'il ne touche pas à tel point qu'il va faire le sacrifice. Si tu veux, je trouve que ça c'est l'attitude romantique. C'est chevaleresque. C'est le chevalier de la foi. Je reviens en ce moment aux deux attitudes, attitude (inaudible) et attitude Mies Van der Rohe. Mies Van der Rohe croit que la façon de traiter techniquement la matière, c'est le maximum. Il n'y pas de degré de perfection plus élevé et plus sublime que la matière traitée en accord avec les techniques de construction du vingtième siècle. Il va m^me faire descendre un symbolisme, le symbolisme du 4, 4 poutres avec quatre piliers qui prennent 6 fenêtres très bien proportionnées et c'est l'équilibre des opposés dans un monde régi par la technique. Le 4, les quatre poutres qui est les six fenêtres avec des proportions exquises parce que c'est vrai, je ne peux pas dire le contraire, Mies Van der Rohe proportionnait très bien.

Patrice Goulet : C'est cinq fenêtres…

Ricardo Porro : Six fenêtres… c'est six…si tu veux le voir… Je te dis parce que j'ai travaillé ça… je l'ai en bas la diapositive… et alors il fait ses six fenêtres comme une façon de prouver que le monde de la technologie peut arriver à l'équilibre des opposés qui est l'harmonie…qu'est-ce que c'est l'harmonie? *Harmonia est discordia concors.* C'est sûr! Il arrive à ce point là par l'harmonie des opposés obtenue par la technologie c'est-à-dire l'élément technique du monde, il prend l'acier, le verre et tout ça et il l'élève à une catégorie platonicienne. Rudolf Steiner prend plutôt l'attitude cosmique sur une colline qui est l'attitude de la feuille de palmier qui s'ouvre qui est pour lui une implication solaire et donne à cet élément là la notion de l'homme qui a la tête chauve comme la mienne qui monte les bras dans ce geste là et qui s'ouvre vers le soleil vers le cosmos plutôt vers cet espace d'en haut qui se perd, c'est un espace tout à fait dans l'esprit des poètes romantiques allemands. C'est pour ça que je viens au romantisme mais il fait si tu veux, il transmet toute cette métaphysique, toute cette spiritualité d'en haut dans une chose qui est extrêmement matérielle.

Patrice Goulet : Il aboutit tout de même à une chose qui est très dense…une architecture très lourde…

Ricardo Porro : Par exemple quelle est la signification de Michel-Ange? dans ses esclaves? la signification véritable, c'est une signification néoplatonicienne. C'est dans le sens de cet espèce de..ce qu'appelait *Marsiio Ficino, circuilio …circuit amatoire*[817]*, je ne sais pas si on peut employer ce terme là,* circuit d'amour, ça veut dire cet espèce de mouvement d'en haut vers le bas et d'en bas vers le haut et qui est si tu veux à travers les quatre éléments essentiels le rapport de *Intellectus divinus*, intellect divin, angélique. L'autre contexte, qui est le contexte si tu veux, (inaudible)Mondana qui est le cosmos, si tu veux le monde des planètes pour arriver à l'union de matière et forme qui est l'homme et qui est le monde et aller au point le plus bas qui est la matière sans forme. Il dit qu'il y a un circuit qui vient de Dieu vers le bas et qui remonte de l'homme vers Dieu en traversant tous ces éléments. Dans la sculpture de Michel-Ange, il n'y a rien de plus de vol que ça…n'est-ce pas? Une sculpture de Michel-Ange, c'est…

Patrice Goulet : De plus quoi?

Ricardo Porro : De vol dans le sens de la montée…

Patrice Goulet : Ah, d'envol…

Ricardo Porro : D'envol si tu veux… de vol, aussi, de voler…c'est pas voler l'argent c'est voler comme un oiseau…tu sais on peut dire le vol d'une avion…envol si tu veux… une sculpture de Michel-Ange, c'est justement parce qu'il était néo-platonicien, c'est que le corps, l'homme est un esclave de sa matière et qu'il (inaudible) par ce qu'il ne peut pas sortir de cette matière et aller vers le monde supérieur…tu vois?

---

[817] Voir à ce sujet Marsile Ficin, *Commentaire sur le* Banquet *de Platon*, Les Belles Lettres, 2002 (coll. Les Classiques de l'Humanisme), texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens.

Patrice Goulet : Ça veut dire quoi? qu'il n'est pas romantique?

Ricardo Porro : Non… seulement qu'il y a la spiritualité dans la matière même, la plus haute spiritualité dans la matière et je crois que…

Patrice Goulet : Oui mais elle est enfermée, il faut donc essayer de la faire sortir de cette matière…

Ricardo Porro : Quand tu vois les esclaves de Michel-Ange, ce sont des choses qu'on touche…et j'avoue moi personnellement que je n'aimerais pas être à côté de la sculpture au Louvre sans la toucher… Je touche quelque chose, quelque chose d'aussi parfait, si beau, quand le gardien ne me regarde pas trop…tu vois? et ce n'est apps le problème qu'il existe de la matière, c'est quelle implication tu donnes à cette matière. La Vénus de Titien, la Vénus couchée de Titien, c'est une des deux formes, la Vénus terrestre ou l'autre la Vénus Célestiale. Là, c'est une chose assez curieuse parce que tu fais deux nombres d'or et le point de ces deux nombres d'or l'un à côté de l'autre touche justement, la croix des deux nombres d'or se touche justement où elle met sa petite main dans le sexe. C'est une femme couchée avec une sensualité extraordinaire mais derrière elle, il y a… qui est en train de sortir un manteau bleu de ces boites où on gardait les vêtements à l'époque et au fond si tu lis bien le tableau tu te rends compte de la Vénus d'en bas et la Vénus d'en haut mais c'est fait avec une sensualité et avec un érotisme qui est absolu. Je suis en train de te dire que les poètes, les romantiques dépassent le contexte même de la matière même si la matière c'est une chose qu'on touche pour passer à la spiritualité, que le rôle social de l'architecte c'était de donner 100 grammes de métaphysique avec des tas de tonnes de matières avec lesquelles on jouait. C'est ça…les romantiques…

Patrice Goulet : Oui mais tu pourrais dire…ce que je ne vois pas très bien dans ton explication, ce qui ne me parait pas évident, c'est à ce moment-là, la métaphysique, je pense pour beaucoup de gens, c'est justement cette abstraction…

Ricardo Porro : Je ne crois pas. L'abstraction peut toucher la métaphysique mais je crois…

Patrice Goulet : L'abstraction peut toucher la métaphysique parce que justement c'est au dessus de la physique… donc que ça n'a pas ce caractère tactile.

Ricardo Porro : Non, je crois que quand tu vois un tableau abstrait en général, il n'y a que ce qu'il y a là…

Patrice Goulet : Non mais c'est parce qu'il y a abstrait et abstrait…Tu peux dire bon, finalement y a du mauvais abstrait…je ne te parle de l'abstraction en peinture…

Ricardo Porro : Je parle en général de l'abstraction, je crois qu'il y a une attitude…en architecture, par exemple…

Patrice Goulet : Je préfère parler à ce moment-là de religion….

Ricardo Porro : Pourquoi ne parlons-nous pas par exemple d'un contexte architecture?

Patrice Goulet : Oui ben alors continuons avec Steiner….parce que je comprends pas comment on peut dire … Steiner, c'est comme si effectivement il y avait une pétrification d'une métaphysique, comme si elle était représentée. Bon mais la représentation, c'est pas…c'est une dégradation! c'est comme si tu parlais de…on pourrait dire…prendre le Minotaure et puis l'autre là …comment il s'appelle celui-là?

Ricardo Porro : Thésée?

Patrice Goulet : T'as celui qui a la tête du Minotaure et puis un corps d'homme et puis il y a l'autre…celui qui a le corps de cheval et la tête d'homme… Entre les deux, il y en a un qui a une signification assez proche entre les deux…y en a un qui a une domination de la matière sur…

Ricardo Porro : Non je crois qu'il y a une chose dans tous les deux… encore… où tu as le problème de l'animalité de l'homme et il y a un problème d'une décantation d'une étape primitive qui est tuée par le Thésée où il y a une espèce de (inaudible) et la différence de l'homme et du reste du monde n'est pas assez marquée, c'est-à-dire que tu sens encore très souvent dans la mythologie égyptienne, les animaux et tout ça et c'est un aspect d'une culture plus primitive où la notion de participation, je me rappelle qu'il y a fait un élève du

Cameroun qui me disait que son oncle était roi d'une tribu et qu'il avait je ne sais pas si c'était un tigre mais ce tigre-là pendant qu'il vivait il fallait le conserver parce que c'était lui-m^me et il pouvait lui arriver la mort si quelque chose lui arrivait à ce tigre-là mais par contre s'il mourrait, il fallait le tuer immédiatement parce que ce tigre pouvait devenir très maléfique. Il y avait un sens d'une participation qui est un sens d'une culture un peu plus proche de la culture magique où hommes et bêtes sont très identifiés et très mélangés et le Minotaure par exemple, pour moi la véritable signification culturelle du Minotaure, c'est à quel point Thésée qui est l'intelligence est capable de tuer cet aspect homme/bête, tu vois? Et c'est un aspect du Minotaure qui me passionne!

Patrice Goulet : C'est un peu en dehors…mais si tu veux ce qui est amusant c'est que le Centaure on peut l'imaginer comme le passage de l'animal qui est en train de se laisser dominer par la tête, qui est plus spirituel.

Ricardo Porro : C'est possible…

Patrice Goulet : Alors que le Minotaure, c'est le contraire… c'est l'homme qui est en train de se faire dominer par la bête donc y a d'un côté une évolution vers la spiritualité et l'autre une évolution, une dégradation vers le naturel…

Ricardo Porro : Y a la lutte des hommes et des (inaudible) qui est aussi une lutte contre cette dualité et le triomphe de l'homme mais enfin, je ne crois pas que ce soit spécifique dans le thème mais je crois qu'il y a une chose c'est, justement quand on parlait d'abstraction, c'est à quel point ces mythes ont une double signification et ont une autre symbolique beaucoup plus profonde allant de l'homme…

Patrice Goulet : Oui, bien sûr…

Ricardo Porro : Le romantique, c'est un mystificateur. Aussi l'artiste romantique, c'est un homme qui va au mythe et s'il ne va pas à un mythe créé, il va créer le mythe. Comme tout poète, il a un pouvoir de mythifier.

Patrice Goulet : Je vais te lire un truc que j'ai trouvé cet après-midi… c'est ça…c'est Van de Velde qui dit vraiment…

Ricardo Porro : Qui?

Patrice Goulet : Henri Van de Velde… je sais pas ce qu'il est…qu'est-ce que t'en penses?

Ricardo Porro : Mais je crois qu'il est décorateur, designer surtout…c'est l'un des plus grands designers de l'époque, je ne crois pas qu'il soit un grand architecte mais comme designer c'est sublime même le plus beau que j'ai vu…

Patrice Goulet : Voilà ce qu'il dit : « à un moment donné, Ruskin et Morris se sont complètement trompés parce qu'ils tendaient à remuer le coeur de l'art contemporain alors qu'il fallait en appeler au bon sens et à la raison ».

Ricardo Porro : Mais avec le bon sens et la raison, quand il faisait un bureau de tabac[818], il faisait une forêt. Tu vois?

Patrice Goulet : C'est ça la raison?

Ricardo Porro : C'est ça la raison pour lui… Si c'est la raison, appelons ça par un autre nom parce que…je cherche dans le dictionnaire le mot raison…et je suis cent pour cent d'accord que tout artiste a un contexte rationnel mais cette phrase est très ambigüe…parce qu'elle peut se prêter à une justification simple de quelqu'un comme un Le Corbusier ou un Mies Van der Rohe. le Corbusier était convaincu qu'en appliquant des principes rationnels pour faire de l'architecture, il donnait un tel degré de sureté à l'être humain qu'il empêchait absolument tout changement social, tout changement de n'importe quoi avec l'application de ce principe même esthétique et justement, c'est l'ambiguïté de cette phrase. Cette phrase sert à justifier toute la théorie de la Charte d'Athènes et par contre Van de Velde, par exemple dans ces petites décorations d'intérieur, dans une petite chambre, quelle sensation d'infini il était capable d'obtenir! Comment il mythifiait la fonction de bureau de tabac? Quelle fonction autre que de vendre des cigares? Tu te rappelles en ce moment l'espace dont je te parle?

---

[818] Le magasin de tabac « Continental Havana Company », au 11-12 de la Mohrenstrasse à Berlin, est, à la fin du XIX e siècle, l'une des vitrines de l'art nouveau les plus emblématiques de la capitale allemande.

Patrice Goulet : Oui, oui, à peu près…

Ricardo Porro : Je crois que parfois certaines phrases sont en train de pontifier et justifier leur contraire…

Patrice Goulet : Oui je pense que là, il s'opposait, comme *l'Art and Kraft* avait beaucoup d'importance, il luttait contre une moralité…Je crois qu'à un moment donné, Ruskin disait que c'était pas possible de dessiner une bourse parce que c'est là où il y a l'argent et donc on peut pas faire de l'architecture avec ça.

Ricardo Porro : Oui. Contre le moralisme si tu veux …mais justement je t'ai donné cette phrase dont je te parlais, le moralisme est essentiel dans le rôle social de l'architecte. C'est un moralisme tout à fait anglais si tu veux, très victorien…

Patrice Goulet : mais est-ce que eux…qui étaient les romantiques? Est-ce que Morris…qui était le grand romantique en fait?

Ricardo Porro : Je crois qu'ils étaient les romantiques…les préraphaélites?

Patrice Goulet : C'était surtout Blake ou c'était?

Ricardo Porro : Blake était un romantique… de son moment tandis que le mouvement préraphaélite pour moi c'est une continuation de ce romantisme.

Patrice Goulet : Oui mais c'était pas un moment romantique…

Ricardo Porro : Déjà, le refus…enfin c'était après les préraphaélites…les préraphaélites, ça doit être 1860, 1870 par là…

Patrice Goulet : Est-ce que les préraphaélites étaient un mouvement romantique?

Ricardo Porro : C'est un mouvement romantique, les préraphaélites est absolument romantique… Comme les *Arts and Krafts.*

Patrice Goulet : Mais est-ce que ce retour sur le passé, c'est une…

Ricardo Porro : Ce retour du passé…

Patrice Goulet : Il ya le retour gothique comme ça…

Ricardo Porro : Oui, c'est un retour au passé qui est très bien expliqué par Bruno Zévi parce que c'est un retour au passé qui n'était pas un retour au passé…C'était une façon de voir l'architecture comme une croissance de vie, comme un élément qui se développe dans une vie, tu vois? et au fond ce n'était pas tellement un néo-gothique ce qu'ils ont fait, c'était pas tellement du néo-gothique, non…c'était une chose fraîche assez romantique plutôt…si tu veux, c'est un peu un retour à la vie naturelle…

Patrice Goulet : oui ce n'est pas une architecture du passé du tout…

Ricardo Porro : Non, c'est un refus…

(coupure)

Patrice Goulet : Pour terminer, quels sont les grands architectes romantiques finalement?

Ricardo Porro : Oh! il y en a tellement…

Patrice Goulet : Retrouver les romantiques dan l'Histoire de l'Art…

Ricardo Porro : Tu reviendras un jour pour parler de ça parce que là faudra le préparer, tu me poses une question qui est compliquée! Tu lmc laisses un jour et la prochaine fois je pense…sinon je peux te parler mais je vais oublier la moitié ou je vais me tromper peut-être…

Patrice Goulet : : Si on prend l'époque moderne, c'est pas facile?

Ricardo Porro : Époque moderne…romantique pour moi avec une certaine vision influencée par Shopenhauer, influencée par une mystique, Gaudi… Tu sais tout ce que je pense de Gaudi donc je ne dois pas t'expliquer exactement pourquoi Gaudi mais romantique pour moi, ça peut être Rudolf Steiner, ça peut-être le crématoire de Asplund.

Patrice Goulet : Pourtant c'est une architecture totalement dépouillée…

Ricardo Porro : Ah attention! quand tu es là, tu sens un panthéisme et tu sens une descente vers la morte et une sortie du trou vers un haut-delà, c'est ça qui est la signification d'un tel espace et jamais je n'ai vu un bâtiment si intégré à la nature…

Patrice Goulet : Mais pourquoi il fait très abstrait justement, c'est ça qui me dérange…

Ricardo Porro : C'est tout ce qu'il y a de moins abstrait de la terre!

Patrice Goulet : Pourtant quand on le voit en photo, on a l'impression d'un truc classqiue, tout à fait classique, enfin …

Ricardo Porro : Non, tout à fait romantique… et sinon, regarde même le petit tombeau qu'il y a dans le jardin …non pas le tombeau, c'est une chapelle qu'il y a dans le jardin, tu as le livre? une chapelle qui est une pyramide tout ça au milieu d'une forêt…

Patrice Goulet : Tout ça, ce n'est pas néo-platonicien?

Ricardo Porro : Je crois que ça va beaucoup plus aux mythes essentiels de l'homme, c'est pas néo-platonicien, il n'est pas néo-)platonicien…si tu veux, il a tout le panthéisme des scandinaves. Le scandinave est un amoureux de la nature mais il voit toujours le Dieu caché dans la nature.

Patrice Goulet : C'est pour ça que tu dis qu'Aalto ne l'est pas…

Ricardo Porro : Je trouve moins…Aalto n'a pas ce grand vol métaphysique, Asplund l'a, Aalto ça va beaucoup plus à se mettre sur la terre, très agréable, très sympathique, très humanisé, la psychologie tandis que le peu de choses d'Asplund et Lewerentz qui était son associé, l'un ou l'autre, Lewerentz a un contexte très métaphysique, son crématoire de Malmö…

Patrice Goulet : Je veux dire, à ce moment-là quand tu dis métaphysique, on dit bon, c'est comme Kiriko, c'est des choses extrêmement dépuoillées…

Ricardo Porro : Kiriko, c'est très dépouillé…

Patrice Goulet : c'est des choses extrêmement dépouillées…mais justement, ça va pas du tout, pour moi, c'est presque l'inverse de Steiner…

Ricardo Porro : Écoute, romantique, ça ne veut pas dire que ce ne soit pas très bien composé et que ça ne soit pas très juste…je crois que tu es en train de mélanger des choses… l'oeuvre d'art est si compacte que que tu es classique ou romantique, tu ne peux rien bouger que ce soit un cm plus près ou un cm plus loin, que les choses ont l'endroit et la justesse c'est une caractéristique de l'oeuvre d'art, c'est le point juste où la vibration est absolue et justement il a ça. Kiriko, il a ça aussi.

Patrice Goulet : Ce que j'ai vu de…ce qu'on peut imaginer de Kiriko ou des gens comme ça, c'est qu'ils correspondent bien à ce que je disais tout à l'heure, c'est-à-dire que l'élévation va de paire avec l'épuration, avec cette espèce de…je veux dire c'est cette abstinence volontaire… je vais te relire le truc un peu…

Ricardo Porro : Oui… mais je vais te dire un autre côté… attends…

Patrice Goulet : Je veux dire, c'est tout à fait contraire à ce que …je veux dire la première chose de Steiner c'est cette espèce de matérialisation, je veux dire, c'est quelque chose de très comme ça, présent…

Ricardo Porro : Attention! il y a deux bâtiments, l'attitude du Lotus qui est le bâtiment qui se ferme et qui était sa propre maison en face du *Gotheanum* et il y a le *Goetheanum* qui a l'attitude de l'ouverture mais je vois où tu vas…je crois que l'attitude, le cheminement dont je parle, c'est le cheminement qui va d'en bas de *San't Yvo* à la *Sapienza* jusqu'au sommet avec une structure métallique où la matière devient zéro, devient infinie, où la spirale débouche sur une espèce de structure immatérielle en fer, et de toute cette matière qui est en bas, il ya comme un *crescendo* ou un *decrescendo* pour aboutir à la notion d'infini, plutôt un *decrescendo*. Tu voudrais pas une petit liqueur que m'a apportée Krummenacker? C'est un *descrescendo*… Quand tu parles de ça, c'est cette attitude qui est l'attitude romantique d'infini, cette espèce de soif d'infini qu'a l'artiste romantique aussi.

Patrice Goulet : Oui mais en fait, le problème c'est que…ce qui est absolument pas clair…c'est que à mon avis ceux que t'appelles classiques ont exactement le même attrait pour l'infini… surtout quand tu passes ta vie à essayer de donner au temple la proportion la plus pure pour qu'elle soit plus proche du Dieu, t'as bien une sensation d'infini aussi…

Ricardo Porro: Attention, attention…il y a une façon d'arriver à la notion de mesure classique, l'aboutissement c'est la mesure, l'aboutissement c'est l'exactitude exprimée tandis que l'attitude du romantique est une inexactitude exprimée même si la façon de le faire est d'une exactitude absolue, tu ne la sens pas. Comprends moi… l'aboutissement du classique, c'est d'arriver au mesurable, par quelle méthode? ça n'a aucune importance mais c'est le mesurable. C'est la matière mesurée, c'est l'espace mesuré, où les choses peuvent…voilà là rentre très bien la théorie de Wölfflin, le contour est précis, la surface est évaluée, les espaces sont conçus par addition, la composition est fermée et la fin c'est que la clarté est absolue, ça c'est la notion classique, wölfflinienne. Je te parle en ce moment de l'autre aspect et justement le romantique rentre beaucoup plus dans cette notion là. C'est le contour est imprécis, je rentre dans le formel. Ce n'est pas la valorisation de la surface mais celle de la profondeur, ce n'est pas l'espace par addition mais par intégration! C'est la valorisation de ce qui est obscur…

Patrice Goulet : De l'obscurité…

Ricardo Porro : De l'obscurité, tu vois…. et la composition est ouverte… ça peut pousser comme un arbre.

Patrice Goulet : La fluidité de l'apparaître au lieu de la plénitude de l'être…

Ricardo Porro : Oui… très bien, voilà. je te dis tout ça dans le sens…revenons aux artistes contemporains… Wright c'est le romantique par excellence…

Patrice Goulet : À ce moment-là, on se pose tout de suite la question, c'est de savoir en fait est-ce que … on est dans une période et dans une époque… parce qu'on peut dire assez finalement, c'est un peu ce que disait Wright sur le logement, que finalement ce qu'on pouvait lire de notre époque, ce qu'on découvrait de notre époque, c'était justement tous les caractères (inaudible), c'était effectivement l'énergie plutôt que la matière, le mouvement plutôt que l'immobilité, tous ces genres de choses donc effectivement on pouvait justifier ou défendre, on pourrait faire une défense du romantisme, en fait c'est ça qu'il faut faire…sur quoi s'appuie la défense du romantisme, c'est parce que le romantisme aujourd'hui … on est dans une époque qui est beaucoup plus…

Ricardo Porro : Attends une minute…comprenons un tout petit peu le problème de notre époque…je crois que depuis le XVIII^{e} siècle nous sommes devant une décadence de l'absolu. De plus en plus, nous vivons dans une époque si contradictoire et avec tellement de choses dans l'air qu'il peut exister tellement l'attitude du positiviste comme il peut exister l'attitude du romantique et toutes les deux sont deux attitudes possibles dans notre époque incertaine. Je constate l'attitude de révolte du monde actuel, la quantité de pays romantiques si tu veux ce n'est pas que je sois d'accord avec eux du monde mais des attitudes folles qui se font, ce sont des attitudes parfaitement … cet espèce de vol, de justification du Quichotte…

Patrice Goulet : C'est parfaitement désagréable…comment pourrait-on encourager…

Ricardo Porro : Non, je ne l'encourage pas, je la constate…

Patrice Goulet : Parce qu'il y a des cas, on pourrait dire surtout pas le romantisme, ne développons pas le romantisme…

Ricardo Porro : Comment veux-tu… Si tu veux, la notion de l'Apocalypse, c'est une vision romantique… et jamais on a senti l'Apocalypse selon Saint Jean aussi active que ce qu'on sent actuellement au monde…

Patrice Goulet : Le problème c'est de savoir si on se laisse aller dans ce mouvement ou si on …

Ricardo Porro : Mais là tu es en train de prendre des considérations tout à fait victorienne…et je crois que la piste n'est pas ….comment t'expliquer? Comment s'appelait cette féministe anglaise de l'époque de *Queen Victoria?* Une infirmière anglaise qui était très féministe… *Florence Nightingale*, j'imagine *Florence Nightingale* avec tous ses principes moralistes mais c'est pas ça… Je crois que le problème actuel, et le problème toujours de l'artiste, c'est à quel point il regarde le monde et il constate les problèmes fondamentaux de l'homme, les plus profonds de l'homme, comment ils se développent dans le monde où il est en train de vivre, il les compare tous les deux et il essaie de les donner à son oeuvre. Grand artiste! L'artiste, il ne fait que constater, jamais un grand artiste a changé le monde. Il constate simplement. Peut-être il précède…Peut-être il donne, si tu veux…Je n'ai jamais vu quelqu'un qui a précédé la révolution française à part Ledoux. Ledoux précède la révolution française dans son procès, il le sentait dan l'air, il le sentait dans les Salines de Chaux. Tu vois? L'artiste, c'est ça, c'est l'homme qui constate. Penser que l'artiste va changer le monde, ils sont des incapables. C'est *l'Albatros* de Baudelaire[819] qui vole et quand il est en vol, il est d'une beauté sublime et quand il tombe dans un bateau il ne peut plus voler, les marins crèvent tous derrière parce qu'ils pataugent, parce qu'il marche si mal quand il est par terre, il est idiot, il est crétin, il est stupide sauf quand il est en vol.

Patrice Goulet : C'est dans quoi ça?

Ricardo Porro : L'Albatros de Baudelaire? Aïe…*L'Albatros* de Baudelaire il est dans quel recueil de poèmes?

Un étudiant : Oeuvres complètes de Baudelaire…

Ricardo Porro :(rires) Je ne me souviens plus… dans quel chapitre il est?

Un étudiant : Dans *Les fleurs du Mal* non?

Ricardo Porro : Ah je ne m'en souviens plus… Albatros, ça s'appelle comme ça le poème… Tu vois? et l'artiste, c'est l'Albatros mon cher…

Patrice Goulet : Oui d'accord…mais quand tu dis tout, que c'est si divers que l'on on peut être de l'un ou de l'autre…

Ricardo Porro : Les grands artistes, oui…

Patrice Goulet : On peut être classique aujourd'hui ou romantique, ça n'a pas d'importance…

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Ça n'a pas d'importance?

Ricardo Porro : Non, ce n'est pas ça…c'est que le problème de l'art, c'est quel aspect du monde on voit, peut-être il ya des aspects avec un classicisme ou des aspects du monde qu'on peut exprimer avec un romantisme….

Patrice Goulet : Oui mais ça c'est ta (rires)… il y a plus de jugement alors…

Ricardo Porro : Mais mon Dieu tous les chemins… il y a beaucoup de chemins qui mènent à l'oeuvre d'art. Le problème c'est de trouver un chemin…tu vois? c'est très difficile, il y en a très peu qui le trouvent… Il y a des artistes qui parviennent à faire des oeuvres d'art sublimes, Brunelleschi! Rien n'est aussi beau ni aussi parfait…

Patrice Goulet : Est-ce que c'est pas parce que ça correspond à une époque qui est justement en train de construire cette vision…

Ricardo Porro : Brunelleschi, naturellement!

Patrice Goulet : Mais alors ça…

---

[819] *L'Albatros* est le deuxième poème de la deuxième édition (1861) du recueil *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire.

Ricardo Porro : Oui mais attends, en même temps que Brunelleschi est entrain de faire ses petites choses très classiques, va voir ce qui se passe en France.

Patrice Goulet : Oui mais là tout de même le temps n'est pas le même…

Ricardo Porro : Va voir en Allemagne…attention! si! c'est le même moment… en Allemagne, tu as le mystique, tu as…

Patrice Goulet : C'est pas le même temps…

Ricardo Porro : Tu as je ne sais pas *Meister Eckart,* tout le monde, en train de lancer ses théories et toutes les théories des mystiques…

Patrice Goulet : Oui justement, c'est des univers différents…

Ricardo Porro : (demandant à ses étudiants) en quelle année écrit-il son livre, Jakob Böhme[820]?

Patrice Goulet : Alors Messieurs?

Ricardo Porro : 1500 déjà…

Les étudiants : 1500 par là….c'est le commencement du 1500…

Ricardo Porro : Il est un mystique qui correspond beaucoup plus à une mystique intérieure et Brunelleschi avait déjà fait son classicisme et ça continue en Allemagne…

Patrice Goulet : C'est des univers peut-être différents…

Ricardo Porro : Et riches! Ce que nous voyons aujourd'hui c'est la Renaissance comme un absolu mais la Renaissance c'est relatif, il y avait beaucoup d'autres choses qui se passaient en même temps… et ces gens-là ils voyageaient, ils se voyaient et se tutoyaient…

Patrice Goulet : C'est vrai mais pourquoi on n'en retient qu'un…on n'écrit l'histoire d'une façon très…

Ricardo Porro : Et bien parce qu'on écrit l'histoire …

Patrice Goulet : Chronologique…

Ricardo Porro : Chronologique non…parce qu'on fait pas la comparaison des courants différents qui se passaient en même temps au monde…

Patrice Goulet : Je veux dire quand il y en a un qui gagne, donc on fait tout en fonction de celui qui gagne…

Ricardo Porro : En quelle année il a peint le retable?

Un étudiant : C'était à la même époque…

Ricardo Porro : Non c'était avant… 1400 et quelques… alors va voir le retable de Liesenheim[821] et va voir la peinture de (inaudible), le retable de Liesenheim c'est une des oeuvres d'art les plus absolues de l'humanité… et ça s'est passé quand en Italie, il y avait le plus haut…et c'étaient tous les deux, deux courants qu'il y avait dans le

---

[820] Jakob Böhme*, Aurora: Die Morgenröte im Aufgang,* 1612. « Hérétique pour les uns, visionnaire pour les autres, Jacob Böhme a provoqué la stupeur et l'admiration. Son influence s'est exercée sur de grandes figures occidentales, comme Milton, Newton, Goethe, Novalis, Schelling, William Blake, Hegel, Jung ou encore Cormac McCarthy », David König, Éditions du Cerf, 2016.

[821] C'est l'œuvre de deux grands maîtres allemands du gothique tardif : le peintre Matthias Grünewald, dont il constitue le chef-d'œuvre, pour les panneaux peints (1512-1516) et Nicolas de Haguenau pour la partie sculptée antérieure (autour de 1490).

monde.

Patrice Goulet : C'est évident qu'il faudrait commencer tous les textes en disant que l'histoire tels qu'on en rencontre entre les temps anciens et les temps modernes surtout, qu'il n'y a pas une telle hiérarchie du gothique, de la Renaissance, du baroque, du machin…

Ricardo Porro : Ah mais oui! très bien! …

Patrice Goulet : Qu'en fait, tout ça s'entremêle et que tout …

Ricardo Porro : mais très bien! je suis cent pour cent d'accord avec toi!…

Un étudiant : 1512-1516 le retable…

Patrice Goulet : Parce que regarde…je lisais une introduction de *Pevsner* sur un bouquin, il disait « Le bref intermède de l'expressionnisme est capable de séduire même Gropius et Mies », oui a même réussi à écarter Gropius et Mies de leur étroite route mais « les feux d'artifice de l'expressionnisme se consument vers eux-mêmes, encore plus rapidement que ceux de l'Art Nouveau et le millénaire s'éleva sur ce que les Américains appelèrent l'Architecture Internationale »… Tu vois comment on fait une ligne droite, en fait toute l'Histoire qu'on apprend en Architecture, tous les livres d'Architecture font une ligne droite dans laquelle, comme ils disent, il y a un feu d'artifice…

Ricardo Porro : Oui mais c'est faux! parce que les choses s'enchevêtrent les unes avec les autres d'une façon beaucoup plus (inaudible)…il faudrait le dire…c'est-à-dire que les choses sont parallèles très souvent…et ce n'est pas que ce soit l'expressionnisme, c'est qu'après l'expressionnisme, il y en a d'autres qui sortent de là et qui continuent… et de nouvelles choses qui commencent un jour. Je ne crois pas qu'en Histoire de l'Architecture, on peut dire que les mouvements c'est de telle époque à telle époque, les choses s'enchaînent…

Patrice Goulet : Mais est-ce que t'es d'accord avec mon explication alors? plutôt comme un grand fleuve qui fait le mélange et ses méandres à côté qui font le mélange et qui…

Ricardo Porro : Et comment! je suis cent pour cent d'accord avec toi… C'est ça l'Histoire de l'Architecture…

Patrice Goulet : Si on écrit ça, il y a tout de même des fleuves, des courants qu'on peut lire, qui se mélangent mais ils existent tout de même…

Ricardo Porro : Oui…ils existent…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que de temps en temps on peut dire qu'effectivement il y a une grande parenté entre Gaudi et Wright et il y a donc un courant..ce qu'il faudrait savoir c'est comment ce courant, parce que ce courant est tout de même très riche aujourd'hui, dans la mesure où c'est de lui, il compte beaucoup finalement, il est très riche de possibilités aujourd'hui en tous cas, peut-être plus qu'avant…

Ricardo Porro : Je vais te dire une chose… Si tu veux l'Histoire de l'Art au dix-neuvième et vingtième siècle, c'est ce dont tu parles, des courants…mais des courants comme s'ils étaient des tiges qui forment une espèce… comment ça s'appelle? des scoubidous… ce sont des tiges, parfois l'une passe sur l'autre, l'autre passe sur l'autre, l'autre passe sur l'autre qui forment ces espèces de choses qui s'entremêlent…

Patrice Goulet : J'aime mieux mon histoire de fleuve qui peut fermer la dilatation d'un des courants tandis que là tu fais passer par dessus tandis que le fleuve il peut aussi se dilater.

Ricardo Porro : Dans le fleuve, il y a une chose qui est très curieuse, c'est que le courant très souvent se superpose et il y a un courant qui passe dessous et l'autre qui passe dessus et qui sort vers…mais ils vont tous dans une direction… par exemple quel élément commun tu peux tracer dans tout le vingtième siècle entre l'un et l'autre courant? C'est un relativisme et dans ce relativisme une notion de fleuve, de dynamique, de passage que tu peux voir chez Gaudi, chez Le Corbusier, chez Wright, chez Mies Van der Rohe, chez Porro…

Patrice Goulet : Oui c'est ça qui me…c'est là dessus où je suis moins… où c'est moins évident…parce que je vois pas comment on peut dire ça de le Corbusier dans la mesure où il essaie de statuer…d'arrêter…

Ricardo Porro : Ah attends une minute… Le Corbusier essaie d'arrêter dans un certain sens et dan l'autre non, c'est-à-dire que Le Corbusier essaie de voir le modèle de la même façon qu'un peintre cubiste regarde le modèle, c'est-à-dire qu'il laisse le modèle calme et il bouge autour et il le regarde suivant différents points de vue, il superpose les différents points de vue. Le Corbusier, ça c'est une chose qu'il dite et c'est la seule chose qui est intelligente d'ailleurs, il prend la maison comme un prisme où il n'y a plus la notion d'un absolu de façade mais d'une mobilité autour de façon de voir la maison de tous les points de vue, de la voir d'en bas, de la voir d'en haut par le toit jardin, de la voir par la fenêtre en longueur et tu a déjà une façon de voir la maison comme le peintre cubiste regardait une femme, comme Picasso regardait une femme. Picasso la décomposait. La femme perdait la notion d'individualité, la notion de visage pour devenir un principe de mouvement et un principe dynamique, tu vois? bon. Ce principe dynamique, tu le trouves d'une façon différente…

Patrice Goulet : Mais ce qui est très …oui mais chez Picasso, c'est un principe cubiste qui est arrêté… c'est àa la différence…

Ricardo Porro : C'est mesurable..

Patrice Goulet : Non mais surtout bloqué…

Ricardo Porro : Bloqué… c'est sûr…

Patrice Goulet : Quand Wright …

Ricardo Porro : Ah Wright est un malade d'infini…

Patrice Goulet : C'est une question d'apparence, je veux dire…là, il y a une question d'apparence, tu donnes l'apparence d'une chose qui est multiple… mais c'est tout. Tu ne donnes pas l'apparence du mouvement. Clac.Clac.Clac.Clac.Clac. C'est pas ça du tout qui l'intéresse… il tourne…

Ricardo Porro : Attention, c'est une vision de l'objet où il y a une implication de dynamisme. Il ya une façon que tu dois pour le comprendre bouger autour. Attention, Wright, dans la *Robbie House,* j'arrive devant la façade la plus importante, il y a des lignes de composition d'une fluidité absolue, je commence à essayer de trouver par où je rentre et il y a un jeu de lignes de composition pour tourner autour de la façade et tout d'un coup, je parcours la partie longue, je passe à travers et je rentre par derrière et je trouve un petit truc très bas et je rentre dedans et là immédiatement, on me ramène à (inaudible) architectural, à l'intérieur de Wright. Évidemment, si tu me poses la question, qui est plus dynamique? Wright! Je te dirais que le dynamisme de Le Corbusier, c'est un dynamisme de cerveau, le dynamisme de Wright, c'est un dynamisme où il y a le cerveau mais où il y a l'intestin. Lequel je préfère? Lequel penses-tu que je préfère?

Patrice Goulet : J'ai une citation pour toi. C'est une phrase qui dit : « L'Histoire est riche de ses renoncements par lequel un architecte symboliste ou expressionniste ou en tous cas un architecte travaillé de l'inquiétude de la forme et de sa surabondance qui intensifie son travail en le réduisant à l'essentiel et c'est cette réduction qui n'est pas un dépouillement mais un acte dynamique – c'est-à-dire que ce n'est pas un dénuement mais c'est un acte dynamique, une tension – et c'est sur ce terreau que l'on pourra devenir mystique ».

Ricardo Porro : Oui, je crois que j'aime beaucoup ça… de qui ça?

Patrice Goulet : C'est un texte pour justifier les modernistes…

Ricardo Porro : Mais de qui?

Patrice Goulet : C'est les gens qui écrivent dans *AMC* pour défendre des trucs *de Koolhass*…

Ricardo Porro *:* De qui?

Patrice Goulet : Cet architecte qui fait des trucs extrêmement dépouillés… Il parle de *Loos* en fait…

Ricardo Porro : Oui mais je crois qu'il y a deux choses différentes. Qu'est-ce qu'on peut appeler dépouillement dans une oeuvre d'art et essentiel dans une oeuvre d'art? Je crois que essentiel dans une oeuvre d'art, tout ce qui est organique dans une oeuvre d'art, c'est-à-dire que « la partie est au tout comme le tout est à la partie », ça c'est

organique, celui qui l'a dit d'abord, c'était *Schopenhauer* mais c'était cité par Wright. Je crois que dépouillement, c'est quand tu vas à l'essentiel dans une oeuvre d'art mais une oeuvre d'art peut être le temple de *khajurahô* où il n'y a pas un centimètre carré qui ne soit pas décoré et tout est essentiel et c'est *Khajurahô ! c'est-à-dire que si ce texte là,* je ne sais pas qui l'a écrit, si c'est la Revue *AMC,* c'est la pire revue d'architecture qu'il y a au monde donc…Si c'est cette revue-là, ils n'ont pas compris les implications, c'est-à-dire que peut-être c'était pour justifier une chose crétine comme ils justifient toujours mais là ce texte n'est pas bête…

Patrice Goulet : Justifier « L'ornement est un crime » en fait…

Ricardo Porro: L'allemande?

Patrice Goulet : Justifier Loos en tous cas, Loos et Mies Van der Rohe… C'est ça qu'il veut dire…

Ricardo Porro : Oui mais ce n'est pas ça…ça justifie aussi le *Khajurahô*…

Patrice Goulet *:* oui mais ça pour eux non…

Ricardo Porro : Ils n'ont pas compris les implications …

Patrice Goulet : Il disait dans ce même texte : C'est affreux et il y a au moins une lutte contre cet aspect anthropomorphique, humide …des brutalistes modernes…

Ricardo Porro : D'abord les brutalistes modernes ne sont ni anthropomorphiques ni humides…

Patrice Goulet : Il parlait de Bakema en fait…

Ricardo Porro : Bakema, c'est un crétin…ils n'ont rien compris…tu vois parfois quand on dit une phrase sans comprendre vraiment les implications parce que la phrase que tu m'as dite…

Patrice Goulet : Non, elle est intelligente parce que …

Ricardo Porro : C'est une phrase intelligente parce que…je crois qu'ils l'ont copié de quelque part… et ils ont oublié de citer de qui ils l'ont copiée parce qu'il n'y a pas de phrase si intelligente que ça, soyons clairs…et quand ils parlent d'humides et d'anthropomorphique…

Patrice Goulet : Je me suis demandé d'où ils sortaient tout ça…

Ricardo Porro : et qu'ils parlent du brutalisme qui était le brutalisme de Le Corbusier, du Couvent de la Tourette, ça n'a rien d'anthropomorphique ni d'humide, c'est sec…et je t'assure que le pauvre Loos n'avait pas une goutte d'eau!

Patrice Goulet : Rires…

Les étudiants: Rires…

Ricardo Porro : Et la Revue *AMC* non plus… Tu voudrais encore un petit? De Klerk est un romantique…

Patrice Goulet : Il y a un petit bouquin machiavélique de Pevsner qu'il a appelé *Les Anti-Rationalists*[822]…. Tu l'as lu?

Ricardo Porro : Très mauvais…

Patrice Goulet : Non, non, il fait juste la préface dans un article qui est passé dans *Architectural Review* où il a aggloméré un certain nombre de gens dont, je te dis les noms, Guimard, pour l'Italie il a mis Ernesto Basile, Raimondo D'aranco, Giuseppe Sommaruga, tu vois? c'est celui qui a construit à Istanbul, Sommaruga …

Ricardo Porro : Oui…

---

[822] Nikolaus Pevsner, James Maude Richards, *The Anti-Rationalists*, *Architectural Press,* London, 1973.

Patrice Goulet : Et puis il a pris les espagnols moins connus comme Beranger et puis Domenech….

Ricardo Porro : Domenech, il est pas mal, hein!

Patrice Goulet : Et comme Macintosh…et Poelzig, il y a un article sur Poelzig de Pevsner qui est assez rigolo…

Ricardo Porro : Bien…

Patrice Goulet : L'article sur Poelzig de Posener est assez extraordinaire parce qu'il explique comment Poelzig est un excellent professeur, comment lui il déteste …Poelzig est un professeur extraordinaire et puis petit à petit …à force d'écrire sur Poelzig, je crois que j'ai pris la…

Ricardo Porro : Écoute, c'était Poelzig…attends, je te pose une question…je ne me souviens plus…ce centre culturel à Istanbul qui est extraordinaire…C'est Poelzig?

Patrice Goulet : Le projet? le projet en gradins? ah oui le projet en gradins super qui est derrière les mosquées, enfin….oui, oui c'est Poelzig, 1900, c'est un des plus beaux projets, j'aime beaucoup mais j'aime beaucoup aussi son projet pour Strasbourg qui était assez beau …

Ricardo Porro : Ah oui, oui…

Patrice Goulet : Ce grand mouvement qui monte…c'est que des beaux projets…

Ricardo Porro : Oui, très beau mais j'ai eu un doute si c'était Poelzig ou pas, celui d'Istanbul…mais moi j'admirais ce projet. Maintenant que je connais Istanbul…

Patrice Goulet : Ça aurait été…

Ricardo Porro : c'est un projet qui pouvait convenir à Istanbul.

Patrice Goulet : C'est-à-dire c'est assez curieux, il le reconnait comme grand professeur, il dit que vraiment il savait voir l'architecture d'une façon incroyable, etc… il en arrive m^me à dire…à lui donner raison à la fin. c'est qu'à un moment donné à la fin, il dit : « nous avons donné… », il dit exactement ça : « nous avons suivi la route de la sature et de la structure des ouvertures , enfin des trucs…jusqu'à ce que nous atteignâmes le bout de l'impasse et depuis quinze ans maintenant nous essayons de retrouver, de diversifier, d'animer nos bâtiments schématiques. Poelzig n'a jamais perdu cette liberté, c'est sa vraie nature, c'est pourquoi il n'a jamais suivi une doctrine, il n'a jamais été fonctionnaliste, classique ou expressionniste comme le fût Behrens par exemple, c'est pourquoi il était aussi un enseignant, pourquoi il n'a jamais créé une école de Poelzig et que personne après trente cinq ans d'enseignement n'a eu l'opportunité de le faire ». Tu vois, en fait, il fini, en fait, il lui donne raison mais sans remettre en cause du tout sa pensée.

Ricardo Porro : Tu sais, je vais te dire une chose effective…Effectivement, ce que tu dis là, je ne savais même pas que Poelzig était un enseignant…

Patrice Goulet : Il parait qu'il a enseigné dans le monde entier… qu'il avait des élèves du monde entier…

Ricardo Porro : Je peux te dire qu'il était un très bon architecte, Poelzig, très bon architecte et puis je dirais que les livres en général de Pevsner m'ennuient..;

Patrice Goulet : Non mais ça c'est Posener,[823] c'est pas Pevsner…ça c'était pas un texte de pevsner, c'était un texte d'un type qui s'appelle Julius Posener…

Ricardo Porro : Ah non, je ne le connais pas…

Patrice Goulet : Qui était un élève de Poelzig mais qui est très rigoureux, qui a dit beaucoup de mal de Gropius etc…

[823] Julius Posener (1904-1996) Historien de l'art, historien de l'architecture, architecte

Ricardo Porro : Behrens, il a un bâtiment qui est très beau…à l'intérieur…qui est en briques…je n'aime pas Behrens tellement …Behrens est quelqu'un qui m'ennuie énormément. Tous ces néoclassicismes et le mélange entre le néoclassicisme et l'industrie, ça ne va pas et c'est faux…mais il a un bâtiment, je ne sais pas si tu souviens de cet espace interne…

Patrice Goulet : Dis-moi….

Ricardo Porro : Écoute, je te le cherche en cinq minutes, c'est simplement qu'il faut que je monte ces escaliers et que je les descende… tu l'admets?

Patrice Goulet : Oui, tu as déjà vu la collection de (inaudible) qui s'appelle *The Studio*. Tu verras, les numéros sont plein de bijoux comme ça… c'est absolument superbe, il faut que je te montre un jour, c'est absolument magnifique…

Ricardo Porro : Tu sais pourquoi j'ai acheté cette petite table Art Nouveau qui est là, que j'ai payée 200 francs? parce qu'elle avait quelque chose un peu de Van de Velde. Regarde où est Jean-François[824] en ce moment, sur cette table-là… c'est une table très jolie et c'est parce qu'il y a un petit contexte comme ça Van de Velde… et c'était quelque'un qui était capable…Regarde ça mon Dieu, c'est de la folie! et par contre en architecture, pas un des bâtiments sauf quand il dessine le pied de l'escalier ou ça!

Patrice Goulet : C'est vrai que c'est un peu lourdingue…

Ricardo Porro : C'est la folie, cet intérieur…

Patrice Goulet : J'ai un très beau texte, faudrait que je te le montre, qui est sur … qui s'appelle *La ligne* où il parle de la ligne, comment elle enveloppe les choses, comment ça se déplie, comment ça rejoint…

Ricardo Porro : De qui?

Patrice Goulet : Van de Velde…

Ricardo Porro : Van de Velde, je crois que ça doit être ici, j'ai mis des tas de choses ici…

Patrice Goulet : Très beau texte…

(interruption)

Ricardo Porro : C'est l'attitude et l'esprit…

Patrice Goulet : Ben oui, mais si tu mets tout le monde dans le même sac (rires)…

Ricardo Porro : Non mais écoute, tu vas me dire le romantisme c'est carrément un mouvement qui est…et là ça s'arrête…

Patrice Goulet : non mais d'accord c'est une période mais tout à l'heure, je suis tombé en ouvrant un bouquin sur une citation de de Focillon où il dit qu'il y a trois mouvements esthétiques , l'hégélien, le symbolisme et le classicisme. Si tu mets le symbolisme et le romantisme ensemble…

Ricardo Porro : Écoute, très souvent oui…ça dépend comment tu fais les…parce que symbolisme…attends une minute…

Patrice Goulet : Rires…

Ricardo Porro : Il y a le mouvement symboliste du dix-neuvième siècle et il ya le symbolisme qui est éternel…

Patrice Goulet : Ça c'est comme tous les mouvements…

---

[824] Il s'agit du jeune architecte Jean-François Dechoux, ancien étudiant de Ricardo Porro à Strasbourg.

Ricardo Porro : Oui mais le problème, je crois que symbolisme c'est une façon de figurer, d'arriver à la figuration, c'est substituer une chose pour une autre, qui a un fil rationnel entre les deux, les choses que tu ne veux pas figurer en elles-m^mes ou bien que tu ne peux pas figurer. Comment tu figures le ciel complet? par une coupole! Tu ne peux pas figurer le ciel complet avec ses étoiles! et tu fais la substitution, c'est la coupole….ou bien, il y a une chose cachée que tu ne veux pas dire et tu la changes par son symbole parce que c'est sacré (inaudible) tu vois et tu la changes par son symbole, ou bien c'est de l'esprit où les choses ne doivent pas être dites directement et tu les changes par une autre…

Patrice Goulet : Oui mais enfin, toi t'en dis une histoire de devoir ou de cacher, ça peut être aussi une façon de parler de choses dont on ne peut pas parler…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : C'est pas qu'on ne doit pas, c'est qu'on ne peut pas… parce que les symboles en théorie ils rassemblent plus de choses qu'un mot…

Ricardo Porro : Il y a deux choses : il y a la substitution d'une chose pour une autre, qu'on ne peut pas dire…

Patrice Goulet : Ça c'est la version réaliste …

Ricardo Porro : Qu'on ne peut pas dire parce qu'il n'ya pas le moyen de la figurer ou que l'on ne doit pas dire…

Patrice Goulet : C'est possible…

Ricardo Porro : Comment tu figures la notion du principe? Le principe divin….par un point….l'émanation du principe divin, c'est une église…à partir d'un point, la sensation d'explosion que ça produit dans l'église…C'est-à-dire qu'il y a une substitution d'une chose pour une autre…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Mais symbolisme ça peut être (inaudible) comme ça peut être chez Borromini comme ça peut être chez n'importe qui…

Un étudiant : Mais quelles sont les choses que l'on ne peut pas dire, que l'on ne doit pas dire?

Patrice Goulet : Que l'on ne peut pas rassembler dans un mot…

Un étudiant : non mais il y a une idée d'interdit, c'est sacré, donc on ne peut pas…

Ricardo Porro : Vénus, le temple de Vénus, Rome avait un deuxième nom pour les initiés, qui était Amor, Rome à l'envers, qui était pour les initiés, connu par les initiés et alors quand Adrien conçoit son temple de Vénus, c'est un temple qui sont deux opposés qui se touchent par derrière…

(Interruption)

Ricardo Porro : Tu étais en train de me parler des gens qui avaient fait un romantisme… Je t'en cite encore un autre, Asplund. Ragnar Östberg, l'architecte de l'hôtel de ville de Stockholm, Lars Sonck qui est fabuleux à Helsinki …

Patrice Goulet : Parce qu'en plus si tu prends pas les architectes les plus…ceux que tu trouves pas très intéressants parce que ils sont petits mais la force d'Aalto, c'est son romantisme, s'il avait pas son romantisme, il serait rien du tout.

Ricardo Porro : Aalto…Si, il est romantique Aalto…

Patrice Goulet : Si tu veux, il a le romantisme de son pays, c'est ça qui n'est pas le même…

Ricardo Porro : Si mais par exemple il y a le romantisme de Saarinen, du père, pas celle du fils qui va aux États-Unis, il est fabuleux… il a beaucoup plus de vol mais Aalto aussi il a son hôtel de ville à Säynätsalo ou bien

l'université pédagogique à Jyväskylä…

Patrice Goulet : C'est extraordinaire…parce que tout ce qu'il y a de bien à Amsterdam, c'est touché par le romantisme, c'est pas autrement…C'est pas parce que quand ils commencent à faire des choses ….

Ricardo Porro : Il ya aussi des choses qui sont pas mal comme Duiker qui n'est pas romantique…

Patrice Goulet : Moi je dirais tout de même qu'il l'est parce que si tu veux par rapport à…quand tu prends l'architecture blanche, l'architecture des années 1920, blanche, il est dans ce cadre-là, il est bien là…

Ricardo Porro : C'est pas un problème de blanche ou…

Patrice Goulet : Non, non, mais il est bien là… C'est le seul et l'unique …des transparences telles….que c'est pas des transparences… c'est pas du vide, c'est pas des jeux…chez Duiker, moi ce que j'ai vu, c'est pas des jeux…il ya quelque chose d'autre qui se passe…

Ricardo Porro : C'est la qualité…

Patrice Goulet : C'est plus dynamique quand même…

Ricardo Porro : L'école de Duiker, j'estime que c'est un des meilleurs projets rationalistes…

Patrice Goulet : Il ya quelque chose tout de même…

Ricardo Porro : Un des meilleurs projets rationalistes que je considère, c'est l'architecte de l'usine Van Nelle[825], c'est un travail excellent… mais ça tombe plutôt dans le contexte, par la façon d'agir…

Patrice Goulet : Parce que vraiment tout ça, c'est très clair…Hier je regardais un livre assez quelconque, qui s'appelle L'école de la Prairie, où il y a des trucs de gens dont on parle jamais comme des trucs de Emslie, qu'est-ce que c'est beau!

Ricardo Porro : Ah j'ai vu un truc…

Patrice Goulet : Et l'autre qu'on a tellement méprisé, tellement, qui s'appelait Griffin, Burley Griffin[826], tu vois? qui est partie à Canberra parce qu'il s'était marié avec la meilleure dessinatrice de Wright qui s'appelait Marion Mahony, il sont partis tous les deux en Australie, personne ne parle jamais de ce qu'ils ont fait et de temps en temps moi je tombe sur une photo de ces trucs et c'est d'une beauté! C'est beau, c'est incroyable! Personne n'a jamais parlé de ces gens…

Ricardo Porro : Mon expérience, quand j'ai visité Oak Park, il y en beaucoup! Il ya des chefs d'oeuvre si tu veux de tout un mouvement de Wright!

Patrice Goulet : Je ne sais pas, ils ont divergé je veux dire. Griffin, il est parti en Australie, il avait d'autres choses qui ne ressemblent pas à du Wright, qui sont des architectures peut-être beaucoup plus pittoresques. Il y en a avec des gros blocs, c'est très très beau, hein…

Ricardo Porro : Je vais aller voir un peu ce qu'il a fait… j'ai un bouquin moi, c'est très étonnant…

Ricardo Porro : Le problème, c'est que l'histoire de l'architecture moderne est à refaire, l'histoire de l'architecture moderne est très mal faite…

Patrice Goulet : Elle est faite par des incapables, c'est pour ça…

Ricardo Porro : par des incapables! qui ont très mal vu les choses, qui ont très mal compris ce qu'il y avait de qualité au vingtième siècle et on a fixé des archétypes du vingtième siècle…le premier de tous qui a fait pour moi

---

[825] L'usine Van Nelle est conçue par les architectes Leendert van der Vlugt et Johannes Brinkman à Rotterdam entre 1925 et 1931.

[826] Il s'agit de Walter Burelé Griffin, architecte influencé par la *Prairie School.*

l'un des pires, c'est Giedion et à partir de Giedion, tout le monde a tendance à s'appuyer là dessus…

Patrice Goulet : Ce qu'il y a, c'est que…si tu veux, ce qui est curieux, c'est que ça ne ressemble pas à l'histoire de l'architecture, ça ressemble à des histoires comme un historien l'écrirait en 1989. En fait, c'est l'histoire idéologique qui est faite pour défendre une chose… qui existe et tout! mais qui n'est pas vraiment …bon.

Ricardo Porro : qui existe et tout! mais ce n'est pas une véritable histoire…

Patrice Goulet : Il y a un petit texte de Spengler là, je te lis juste ça, il dit : « au lieu de cette histoire monotone d'une histoire universelle observée qu'en fermant les yeux sur la masse écrasante des faits, je vois le théâtre d'une variété de cultures grandioses qui se croisent avec une puissance cosmique. Je vois dans l'histoire universelle l'image d'une éternelle formation et transformation d'un devenir miraculeux de forme organique mais les historiens d'atelier ne voient que par la forme d'un ténia préparant sans cesse les autres époques »…

Ricardo Porro : Très beau…

Patrice Goulet : C'est bien hein…

Ricardo Porro : Spengler il est un… sans aucun doute…

Patrice Goulet : Quand il parle de Goethe, il dit « Revivre par le sentiment, l'intuition, la comparaison, la satisfaction immédiate, l'imagination exacte et sensible …(inaudible) ses méthodes pour serrer de près les phénomènes en mouvement…. »…C'est un peu ça, c'est-à-dire que c'est les historiens de l'immobilité.

Ricardo Porro : Je vais te dire une chose, quel contexte m'intéresse de Wright? C'est un peu un contexte Faustien justement, parce que le Faust, c'est l'homme que, pour essayer de comprendre ce qui est caché dans la nature est capable de vendre son âme au diable. Parce qu'il arrive à un âge où il n'a rien compris…

Patrice Goulet : Mais ça, c'est exactement le contraire du purisme…

Ricardo Porro : Et l'attitude, dans son architecture, c'est une attitude faustienne….

Patrice Goulet : Oui, c'est vrai…

Ricardo Porro : Moi ça me passionne, je ne peux pas te dire le contraire…

Patrice Goulet : Maintenant, je crois qu'il est temps de dire tout de même…si l'histoire est un grand fleuve, en ce moment le courant qui a créé, qui avance, qui fait pousser le grand fleuve, c'est le romantisme, c'est pas les autres…

Ricardo Porro : Je continue le geste gratuit, les voyages dans la lune…tu veux une chose plus gratuite et plus grandiose et plus démesurée…un homme à la lune et que tu le vois, tout le monde l'a vu, le monde entier à la télévision, comment cet homme descendait de l'appareil, comment cet homme essayait de tâtonner la terre de la lune, je Asia spa comment ça peut se dire, le sol de la lune, tu vois? jusqu'à ce qu'il se soit rendu compte qu'il ne se plongeait pas dedans. En ce moment, il a sauté, il a sauté, tu vois? ça c'est un geste romantique…

Patrice Goulet : Oui je crois qu'on a déjà dit beaucoup de choses… il ya juste un truc sur lequel il faudrait qu'on revienne mais je sais pas si c'est aujourd'hui ou pas…Finalement, en fait, mon problème numéro un, sur le problème du romantisme, je crois que ça commence à bien se construire, maintenant le problème numéro un, c'est qu'en fait, l'origine de ce numéro, c'était tout de même un numéro sur le fantastique donc il va falloir faire une descente du fantastique au romantisme…

Ricardo Porro : Je crois qu'il vaut mieux que fantastique…

Patrice Goulet : C'est pour ça qu'on a appelé le numéro…on a commencé par le numéro fantastique parce que moi j'ai mis fantastique/romantique, je pense en fait j'ai plus envie de faire un numéro romantique que sur le fantastique mais il va falloir tout de m^me à un moment donné approché de ce problème…

Ricardo Porro : Il faut dire que le romantisme essaie d'aboutir au fantastique… le fantastique, c'est un des

problèmes essentiels de l'artiste romantique, d'arriver à ça… fantastique, le fantasme, ça a des implications de fantômes, ça a des implications d'autres mondes et je crois que c'est justement dans ces implications que tu peux employer le mot fantastique là dessus.

Patrice Goulet : Le seul problème, c'est que beaucoup de gens utilisent le fantastique que dans une…comme une source de rejet etc parce qu'on peut mettre tout là dedans et finalement la seule possibilité de parler du fantastique c'est justement en rapport avec le romantique qui exalte, qui permet…qu'est-ce que ça veut dire fantastique si c'est une gesticulation…?

Ricardo Porro : Inutile…

Patrice Goulet : Donc, toute la difficulté c'est ça c'est que d'habitude tout ce qui est gesticulation tout ce qui est…

Ricardo Porro : Bizarre…

Patrice Goulet : Tout ce qui est bizarre…Alors évidemment dedans on met Gaudi mais on met des choses complètement sans aucun intérêt enfin qui sont de simples mouvements… Souvent peut-être que dans ces mouvements il y a l'envie d'être romantiques…

Ricardo Porro : Pourquoi dans ton numéro tu ne fais pas un peu d'emphase? Tu connais cette maison de marin qu'il y a à Amsterdam?

Patrice Goulet : Non, tu m'en as parlé, c'est un truc de qui? un truc de De Klerc?

Ricardo Porro : Non. C'est sublime…

Patrice Goulet : Mais comment est-elle? il y a une maison très fantastique qui est d'un type qui s'appellait Fritz Höger c'est pas ça? …c'est une maison avec des tourelles…

Ricardo Porro : Non, non, c'est une maison très vibrante… une façade très curieuse, dans le centre d'Amsterdam…

Patrice Goulet : Parce que le centre d'Amsterdam, c'est plein de trucs fantastiques…

Ricardo Porro : Je crois qu'on peut suivre un peu ce qu'il y a, tu connais mieux que moi, parce que je …enfin, on a défini des…mais il y a des jeunes romantiques qui n'ont pas le grand vol! qui ne sont ni Gaudi, ni qui que ce soit mais qui sont romantiques… même je ne crois pas que ce soit la chose la plus exaltante de la terre, mais intéressante, ton ami Kroll…

Patrice Goulet : Non mais les gens les plus intéressants,Erskine, des gens comme ça, c'est leur côté romantique…

Ricardo Porro : Ce côté romantique d'Erskine, ils des logements qui sont très jolis…

Patrice Goulet : Qui sont très beaux!

Ricardo Porro : Le projet un peu misérabiliste de ton ami qui n'a rien à voir avec ce qu'il dit …De Kroll, tout son baratin qu'il invente, sur la participation…

Patrice Goulet : Sa station de métro, c'est très romantique!

Ricardo Porro : Mais oui, mais justement, là, il y a un contexte romantique…la synagogue, non la mosquée de Portoghesi… Un contexte romantique! je ne dis pas l'extérieur, l'extérieur est atroce…

Patrice Goulet : Un peu frais tout de même…

Ricardo Porro : L'extérieur est atroce…

Patrice Goulet : Même l'intérieur de temps en temps c'est froid…

Ricardo Porro : Mais il y a un mélange entre mosquée et Art Nouveau… Borromini…assez curieux…je te dis lui comme je peux te dire par exemple il y a des petits détails dans un cimetière qu' a fait (inaudible)…

Patrice Goulet : En Saint-Denis, oui…

Ricardo Porro : Qui a quelque chose de romantique…

Patrice Goulet : Oui, c'est sûr…

Ricardo Porro : Anselmi…il ya des américains que tu as publié parfois… je ne me souviens même pas de leurs noms, qui sont des choses très jolies et tu commences à chercher et tu trouves pas mal de gens…

Patrice Goulet : Oui, oui…mais c'est leur qualité, c'est ça qui m'a toujours frappé, c'est que leur qualité, c'est ça, c'est d'être romantiques. C'est leur qualité, à leur dose! mais c'est c'est ça tout de même parce que c'est tout de même le goût d'inventer, le goût d'avoir…bon, ça va pas forcément très loin…

Ricardo Porro : Je te dis, il y a là, je crois, une voie qui n'est pas mal…

Patrice Goulet : Les japonais là, que je publie, le groupe que je t'ai pas montré …qui font ces meubles assez étonnants entre Gaudi et Macintosh.là…

Ricardo Porro : J'aimerais les voir…

Patrice Goulet : Ils ont un …Tu verras, faut que je te les projette un jour… Il y en a un qui s'appelle Yosisaka, c'est très étonnant, c'est sûrement un grand romantique… c'est vraiment le Le Corbusier, c'est drôle parce que c'est très étonnant.…très très curieux…

Ricardo Porro : Mais si on cherche, on trouve…écoute, il y a même un bâtiment, le pavillon soviétique à l'Exposition Internationale de New York..

Patrice Goulet : C'est pas Melnikov?

Ricardo Porro : Non, c"est pas Melnikov, c'est l'autre… avec un ouvrier un homme et une homme qui unissent la faucille et le marteau… C'est un bâtiment qui est toute une …

Patrice Goulet : Ah tout en montée-là…même pas Melnikov mais l'autre-là…

Ricardo Porro : Tatlin?

Patrice Goulet : Non, l'autre qui faisait …Tatlin, je sais pas, oui Tatlin…enfin, y a peut-être quelque chose oui… non, il y en un qui est extraordinaire…pas Melnikov mais…

Ricardo Porro : Eiffel, le romantisme de la Tour Eiffel…

Patrice Goulet : Ah zut…comment il s'appelle ce type? C'est fini! on arrête parce qu'il est tard…

(Interruption)

Ricardo Porro : J'ai trouvé une page et demi…Est-ce que ça pourrait aller ou non? parce que c'est intéressant… C'est son livre *La mort de Virgile* et ils parlent de la signification de son livre[827]. Il donne la signification suivante : « Ce livre dépeint les dix-huit dernières heures de Virgile en proie à la mort. Il commence avec son arrivée dans le port de *Brindisium* à l'après-midi du lendemain dans le palais d'Auguste. Bien qu'il soit présenté à la troisième personne, c'est un monologue intérieur du poète. C'est donc avant tout un débat avec sa propre vie, avec la justesse ou la fausseté morale de cette vie, avec la non justification du travail poétique auquel cette vie a été

[827] Charrière Marianne, « Pour une lecture contrapuntique de La Mort de Virgile par Hermann Broch », *Cahiers d'Études Germaniques*, numéro 2, 1978. Utopie (actes du 13e congrès de l'AGES 1980) pp. 137-149.

consacrée. (Virgile voulait que son oeuvre entière fut anéantie) mais comme toute vie est enveloppée dans le propre de son existence, (inaudible) englobe la totalité des coupes et fréquemment mystique dont les pulsations traversaient l'Empire romain dans ce dernier siècle pré-chrétien et qui ont fait de Virgile un annonciateur qui pressent le christianisme. Outre que Virgile, conscient de son trépas et donc poussé à s'exprimer avec le phénomène de la mort et que toute l'attitude mystique d l'époque dont il prend conscience fortifié par la lucidité que donne la fièvre malade parvient ainsi à s'exprimer autre que Virgile voit sa propre poésie légitimée comme connaissance de la mort. L'oeuvre y mène aussi comme telle. Il n'y a pas beaucoup d'oeuvres de la littérature mondiale qui ont osé avec des moyens purement poétiques bien entendu se poster à l'affût du phénomène de la mort aussi prêt que le fait celle-ci. Le livre de Broch (inaudible) peut-être considéré comme une oeuvre lyrique, cela correspond d'ailleurs au dessein de l'auteur. Le lyrisme appréhende la réalités psychiques les plus profondes. Celles-ci comprennent des sphères irrationnelles du sentiment et rationnelles de l'entendement le plus clair et l'une des réalisations particulières est de dévoiler l'alternance incessante du rationnel et de l'irrationnel à chaque instant, c'est-à-dire à chaque instant de vie du héros et dans chaque phrase du livre. Il s'agit donc de l'unité de la rationalité et de l'irrationalité dont l'antinomie apparente se résout précisément dans la réalité psychique la plus profonde » …. qui est le cas du romantique… « C'est l'unité à laquelle toute vie humaine est déterminée. Celui qui contemple las vie dans son ensemble la voit comme une unité sans faille en dépit de tous les antagonismes irrésolus dont elle était remplie. Le lyrisme est lui seul capable de contraires antinomiques ».… et le romantisme est lyrique par excellence! C'est pour atteindre ce but que l'oeuvre de Broch a voulu devenir poème. Quand l'unité de la vie dont il s'agit ici est la même que l'unité du poème qui en vertu de sa voix la plus intérieure est contenu dans un tout même le plus contradictoire . Dans tout poème authentique, il y a quelque chose d'exprimé et d'inexprimable, la tension entre les mots et lignes, bref une expression « l'espace intermédiaire ». C'est en lui que se réalise l'unité proprement dite. C'est en lui que se résolvent les antinomies en apparence insolubles. C'est en lui que le poème (inaudible) essence . Le monologue de Broch ne saurait se comparer à celui de Joyce car celui-ci place les contraires côte à côte à la manière pointilliste mais il n'a non plus rien de commun avec la méthode mémorative de Proust et encore moins avec les tentatives de Mann. Non. Ici, on tente une chose absolument nouvelle, une chose que l'on pourrait appeler un auto-commentaire lyrique. En partant du plan de réalité le plus extérieur, on descend couches par couches ». Romantique à 100 pour cent ! « Chaque couche traite le contenu de la couche précédente en matières premières, matières premières lyriques et la refaçonne pour son compte selon son lyrisme propre ». C'est bien ça. Écoute, je m'excuse! « En partant du plan de réalité le plus extérieur, on descend couche par couche. Dans cette opération, chaque couche traite le contenu de la couche en matières premières, matières premières lyriques et les refaçonne pour son compte selon son lyrisme propre ».

Patrice Goulet : Incroyable…

Ricardo Porro : « On pourrait encore qualifier de la manière des plus approchantes cette méthode musicale. Dans la littérature épique, celle à pénétrer jusqu'à présent le moins musical de tous les auxiliaires musicaux , le leitmotiv. En revanche, le lyrisme est en vertu de sa nature depuis toujours un des premiers éléments musicaux. C'est précisément cela qui forme la (inaudible), si l'on considère ce livre de 550 pages, comme un seul poème, on voit qu'il est composé d'un bout à l'autre comme une oeuvre musicale, que la méthode du commentaire lyrique n'est précisément rien d'autre que celle de la variation musicale d'un motif qui a la foret de parvenir à une possibilité d'expression de plus en plus profonde. On finira par trouver que tout le livre est absolument construit… ». Il me manque pas beaucoup…. « selon le principe d'une phase de quatuor ou peut-être encore plus exactement selon celle du sextuor mais la division en quatre parties, divisions entièrement naturelles en elle-même en faveur de cette thèse. Grâce à cette musicalité, un des problèmes les plus difficiles de la littérature épique, celui de la simultanéité … »…c'est une chose très importante! « …celui de la simultanéité semble s'être approché d'une solution nouvelle. Toute représentation épique nouvelle doit se débattre avec la question de la simultanéité, c'est-à-dire qu'elle doit représenter les situations d'un instant unique en une succession temporelle sans laisser échapper l'impression de l'instant »… Qui cela te rappelle? Wright! « Toute représentation épique du réel doit se débattre la question de la simultanéité, c'est-à-dire qu'elle doit représenter les situations d'un instant unique en une succession temporelle sans laisser échapper l'impression de l'instant ». La musique elle aussi a à faire avec cette manière, avec ce problème, bien plus, c'est même l'un de ses problèmes principaux car même la symphonie la plus longue doit donner à l'auditeur un sentiment intime d'unité. Pour rendre ce sentiment intime d'unité, pour cette véridique annulation du temps, Broch en développant les conséquences de ces principes a trouvé une voie nouvelle conduisant au problème de la simultanéité et dans sa totalité, y compris le passé et même l'avenir, dans un seul point du présent ». C'est là où je veux arriver… L'unité de la vie dans sa totalité y compris le passé et même dans un seul point du présent… « L'unité de la mémoire et de la prophétie s'il est permis de l'appeler ainsi n'ont sans doute encore jamais été montrés aussi clairement que dans ce livre »… et là, je termine. Il dit : « Le style extérieur de la méthode de représentation » ….Mais par exemple, cette méthode de simultanéité que le pauvre Giedion a voulu voir chez Le Corbusier et il a fait tout un tour de force…mais, s'il

vous plia! ne rigolons pas! La simultanéité telle qu'elle est définit là dedans, c'est chez Wright! Wright ou c'est chez Parc Güell! Tu aimes ça, non?

Patrice Goulet : Oui je commence à beaucoup aimer…

Ricardo Porro : Sur les essais esthétiques…

Patrice Goulet : *La mort de Virgile,* c'est très dur…

Ricardo Porro : Là il écrit un essai sur tout ce qu'il a voulu dire dans *La Mort de Virgile*… Je t'assure que c'est le meilleur essai….Si tu lis d'abord *Les somnambules,* tu liras après l'autre très facilement… Laisse l'autre pour après parce qu'en plus l'autre, tu vas avoir besoin d'une vacance à la campagne ou à la plage ou tu n'as rien à faire que lire…

Patrice Goulet : ben, je vais l'emmener avec moi…

Ricardo Porro : Ça prend longtemps…

Patrice Goulet : Bien, c'est fini là alors.

(interruption)

Patrice Goulet : Ah oui, ce que je voulais juste dire c'est qu'il y a tout de m^me quelque chose d'étrange finalement…C'est que dans l'esprit des gens, ce qui est très frappant, c'est que le classicisme, enfin les gens classiques ou les gens réalistes comme Le Corbusier, c'est le fruit d'un travail, tu vois, d'une exigence, d'une abstinence, d'une folie de travail… alors que pour eux, les Romantiques, ça leur est donné, tu vois? Gaudi, il fait ça, parce qu'il est créatif, c'est un type sensible, il peut pas faire autrement que faire du Gaudi et Wright, c'est pareil…Wright, c'est un type…il est tellement fort, c'est tellement naturel, tu vois, il y a pas de travail chez Wright… voilà. C'est comme ça qu'on explique les…donc tout le monde est très admirateur devant le travail, on a l'impression que chez Le Corbusier, chez Gropius, c'est le fruit d'une telle…tu vois, c'est tellement une épuration, une exigence, un travail vraiment astreignant de tous les jours etc et c'est exactement le contraire…ça, c'est incroyable à quel point dans l'esprit des gens tous les gens fantastiques c'est des gens qui se laissent aller à leurs instincts… c'est vraiment …

Ricardo Porro : Et je vais te dire une chose, ce que dit Broch, c'est l'union de la rationalité et de l'irrationalité la plus totale!

Patrice Goulet : Oui non mais c'est ça qui est vraiment, je crois que c'est vraiment très important à montrer, c'est pour ça que c'était bien mais c'est vrai aussi que par rapport au Parthénon, qui, pour tout le monde, est le fruit d'une épuration, d'un travail tu vois de plus en plus simple, etc…À *Hagia Sophia*, c'est le truc des barbares… pour beaucoup de gens, c'est des pierres, des machins, c'est lourd…mais c'est incroyable, chaque fois, c'est la même chose…

Ricardo Porro : Il y a à Hagia Sophia une structure…

Patrice Goulet : ben voilà…mais c'est tout de même inouï que cette idée-là continue à perdurer sans arrêt… en fait, c'est vrai, c'est du fantasme et des rêves et les rêves on ne souffre pas quand on rêve parce que ça vient comme ça naturel…alors les romantiques, ils se laissent aller à leurs sentiments…

Ricardo Porro : Je constate à ce moment un aspect qui est important. Le romantique, c'est celui qui prend la totalité. L'autre c'est celui qui prend un aspect. La notion de totalité, c'est les romantiques…

Patrice Goulet : Moi mon sentiment a toujours été que les dits réalistes étaient des gens hypnotisés. C'est pour ça que je te parlais de ça. C'est vraiment de l'hypnotisme, c'est-à-dire qu'on fonce dans une voie et tout ce qui est autour on le voit flou alors on dit que c'est pas vrai…

Ricardo Porro : Les romantiques contrairement à ce qu'on pense c'est la non-aliénation et l'autre c'est l'aliénation et c'est l'aliénation massive…

Patrice Goulet : Et ça on ne le dit jamais assez, je veux dire, c'est pareil, on en fait des tempéraments tumultueux et…ils sont tumultueux, c'est vrai!

Ricardo Porro : Tu sais que c'est très interessant cette fin de discussion parce qu'il ya tout un dialogue qui s'établit …

Patrice Goulet : Qui n'est pas vrai…c'est vrai, c'est faux…c'est incroyable qu'on ait fait de ces gens, je veux dire quand on pense à ce que fait même des gens aussi simples que Macintosh, que Horta, mais qui d'autre en France que Guimard a autant travaillé que Guimard?! qui est devenu fou, enfin vraiment, à travailler comme un dingue! Qu'est-ce que c'était les autres à côté qui faisaient quoi à côté? rien du tout et c'est sans arrêt comme ça et Wright, on dit…oh, c'est facile…comme si sa vie était facile…quand on voit la vie qu'il mène, quelle difficulté, quel drame, quelle complication…quelle….

Ricardo Porro : Et la quantité de fois que Wright était sans argent…

Patrice Goulet : Mais oui…quelle folie…

Ricardo Porro : Ruiné, qui n'avait plus un sou…

Patrice Goulet : Quelle folie!

Ricardo Porro : Wright n'était pas milliardaire…

Patrice Goulet : C'est pareil avec Gaudi aussi, c'est comme si…je veux dire, c'est incroyable, c'est comme si par la simple intuition il trouvait ses forces comme ça, comme si sans expérimentation, sans connaissance…on voit quand il dessine, quand il fait ses maquettes, machin…quand il fait ses sculptures, dont il faut qu'il trouve le titre, c'est incroyable de folie, d'exigence…enfin, c'est des fous, beaucoup plus rationnels que tous les autres… dans la mesure où ils veulent tout savoir! Le problème, c'est qu'ils ont déjà bien compris le premier niveau… C'est un peu ce que je voulais te dire tout à l'heure c'est que … je me disais est-ce qu'ils sont conscients ou pas? Je veux dire Gaudi faisant sa colonne…on peut dire Gaudi faisant sa colonne, est-ce qu'on peut imaginer une fois, c'est ça qui m'a troublé une fois quand tu m'en as parlé parce que…je me suis dit mais est-ce qu'on peut imaginer une seconde qu'il n'est pas conscient de ce qu'il est en train de faire? c'est un peu la même chose quand tu parles de (inaudible) …est-ce qu'à un moment donne, est-ce qu'il est pas conscient de ce qu'il fait? Je veux dire, le fait de mesurer en conscience ou pas?

Ricardo Porro : Ecoute, je n'ai pas…tout ce que je peux faire, c'est la lecture de ce qu'il a fait. L'artiste, c'est l'inconscient d'une époque…

Patrice Goulet : Quand on voit ce que tu as ingurgité, ce que tu as mangé de culture, dont tu as envie, et que tu manges sans arrêt tout de même…bon, d'accord…il y a un rapport entre la création et la culture mais la culture, elle est là…est-ce qu'on peut imaginer une seconde que ces grands romantiques comme Gaudi et Wright etc sont des gens incultes, naïfs?

Ricardo Porro : Non, ils ne le sont pas…Wright est un homme d'une culture gigantesque et encore, je vais te dire une chose, j'ai connu quelqu'un qui était professeur à l'Université à côté de Frank Lloyd Wright …Il me racontait qu'il y avait des (coupure) et Frank Lloyd Wright a demandé qu'est-ce que vous savez de la Divine Comédie? Qu'est-ce que vous savez de l'aspect de la vie de tel poète?Il disait : « Écoutez… Vous allez à l'Université à côté, vous passez une année à apprendre ces choses-là et revenez me voir ». Il y a eu beaucoup de gens qui ont travaillé chez Wright qu'il a envoyé prendre des cours d'humanisme à l'Université à côté pour pouvoir s'intégrer dans sa communauté. Parce que Wright n'est pas autre chose que la culture…

Patrice Goulet : Parce que si tu veux, c'est tout de même ça qui est frappant quand tu lis des textes, les textes que tu peux lire de ces…Gropius, Le Corbusier et autres… C'est tout de même très triste , très bête, c'est tout de même très très bête… Quand il traverse les pays etc, et qu'on voit ce qu'il sort! c'est très…c'est vraiment hallucinant, enfin ce…

Ricardo Porro : C'est très constipé…

Patrice Goulet : C'est très naïf…

Ricardo Porro : Je me souviens de quelqu'un, je ne me souviens plus qui, qui a dit « la philosophie de Le Corbusier est une philosophie de Club méditerranée ». Le soleil! L'espace! La mer ! La montagne! Tu prends tout ça et tu te dis que tout ça doit être très profond et tu commences à lire et à lire , je ne sais pas, *Vers une architecture* ou les livres de Le Corbusier qui sont plein de photos disparates au point de vue rationnel que j'ai vu depuis très longtemps…

Patrice Goulet : Non mais c'est tout à fait … c'est pour ça que je dis c'est de la même famille… C'est tout à fait la même chose que..Je veux dire que Le Corbusier c'est pas mieux que Jenks, c'est pareil…c'est l'art de nommer les…De dire des mots, c'est l'art du montage. Non, mais ça, on le dira jamais assez, cette espèce d'exigence de … Il y a pas un rationaliste finalement à qui on doive une grande invention…

Ricardo Porro : Je me rappelle Le Corbusier quand j'étais étudiant à l'école des CIAM à Venise qui s'appelait À propos de Venise. Il a commencé à dire devant les élèves. Il avait de grands papiers : « mais Venise ah ah les colombes! et il dessinait les colombes…il arrachait le papier qu'il avait placé…les gondoles! il dessinait une gondole…bon, bon, bon, tout ça c'est très intéressant mais je voulais plutôt vous parler de ce que je viens de faire aux Indes. Les quatre fonctions Habiter, Circuler, travailler et loisirs… » mais ou est-ce que ça va? Et là, la main ouverte… et à la fin de la conférence, tu te dis c'est un tas de choses gratuites et d'une banalité qui ne signifient rien et à la fin, il n'avait rien dit. Tout ce qu'il a dit que dans la ville devait se placer l'Unité d'Habitation et l'idéal c'était de placer à la *Giudecca* des unités d'habitations genre Le Corbusier les unes derrière les autres comme ça…Imagine toi…

(Interruption)

Ricardo Porro : Pas la mesure, dans le déséquilibre pas l'équilibre… Gaudi n'est jamais équilibré, il est absolument déséquilibré…essaie de faire les lignes de mouvements par exemple de la crypte Güell…ce sont des petites flèches qui vont dans toutes les directions, c'est impossible, c'est la folie exactement! il n'y a pas de verticales et d'horizontales, il n'y a rien, il n'y a pas d'ordre, il n'y a pas d'équilibre… et quand m^me c'est la magie absolue. un des plus grands architectes de toutes les époques…dans ce désordre, dans ce déséquilibre, quelle grandeur! et quelle inspiration…quelle architecture intestinale… C'est vraiment les intestins qui sont là. Ce sont les intentions d l'être humain qui se montrent dan l'architecture de Gaudi.

Patrice Goulet : Entre le parc Güell qui effectivement montre la rupture de l'équilibre, enfin du moins l'acuité de l'équilibre, et puis la colònia Gûell où il y a un nouvel équilibre tout de même …

Ricardo Porro : Y a des déséquilibres les plus absolus…

Patrice Goulet : la reconnaissance d'une espèce d'équilibre, de tensions…

Ricardo Porro : La colonie Güell, Il n'y a que des tensions dans toutes les directions…

Patrice Goulet : Oui, c'est vrai mais est-ce que c'est pas comme une tente?

Ricardo Porro : C'est une tente mais où tu as des tensions à droite et à gauche. Je sais qu'il y a une structure d'une logique incroyable mais tu vois cette logique quand tu la vois, tu la vois nulle part… en dehors de Gaudi. Il était capable d'une logique structurelle inouïe.

Patrice Goulet : Dans le parc Güell, t'as la sensation que cet équilibre vertical qui est une chose complètement vaine et débordée et quand tu vois la Colònia Güell, t'as tout de même la sensation d'un équilibre qui est fait par un adossement d'une force sur une autre quoi, c'est une espèce de chose qui se pousse…Je pense à ça parce que pour moi c'est très semblable au discours de Wright. Je veux dire que Wright quil déteste tout ce qu'il dit, l'entassement, entasser les choses c'est atroce…alors que l'attente, les équilibres, comme ça où le mur est comme il disait libre tant qu'il y a pas les bouquins, cet espèce d'équilibre qui fait que tout est homogène, enfin il faut que tout soit là pour que ça tienne…

Ricardo Porro : c'est ça aussi, c'est que la structure, comment dire ça? devient un tout avec l'espace et avec les significations…

Patrice Goulet : Et puis on peut pas en toucher un bout, tout s'effondre…

Ricardo Porro : Non. Je parlais justement avec le directeur du Palais Güell, il me disait « c'est une chose épouvantable parce que on est en train de restaurer le Palais Güell et on a essayé de voir les fondations et il n'y a pas de fondations ». Il n'y a pas de fondations! Le seul problème, c'est de réparer des petites détails mais surtout ne pas toucher…Quand les ingénieurs sont entrés là dedans, ils sont venus, ils ont dit : « il n'y a pas de fondations! ». C'est ce que m'a dit le directeur du musée hein. Ils ne savaient pas, ils ne comprenaient pas. Cette technicité, quand tu es là, quand tu rentres, tu as tellement d'autres implications qu'elle se perd dans les implications et tu as un magma, ce n'est pas un Mies Van der Rohe. Mies Van der Rohe aurait fait montrer qu'il n'y a pas de fondations. Surtout, il n'aurait pas fait un bâtiment sans fondations, il aurait montrer quelque chose, c'était la technique en elle-même. Comme un absolu…Ici il est comme une chose qui est une…comme une déduction logique…du drame qui est en train de se passer. Je n'ai jamais été dans un bâtiment où l'apparence, l'apparence hein, je ne dis pas ce que nous sommes en train de parler, nous savons à quel point Gaudi avait une connaissance approfondie de la structure et à quel point il a inventé la structure mais la sensation quand tu rentres la dedans, c'est d'une débâcle absolue, une débâcle merveilleuse mais une débâcle où il y a des tensions à droite et à gauche, en haut, en bas, dans tous les domaines… et tu ne sais plus où tu es. Une angoisse absolue. Je dirais que c'est une architecture d'agonie. Agonie, ça vient d'Agon, Agon, c'est lutte en grec. Agonie, c'est lutte interne et l'architecture de Gaudi, c'est une lutte interne mais c'est aussi une exaltation au plus haut degré. C'est une exaltation du Moi dans sa lutte interne, du Moi dans sa pureté, comme disait Hermann Broch, mais aussi du Moi dans sa lutte interne qui est un aspect essentiel du Moi, c'est sa lutte, qui est la matérialisation par exemple de la Colonia Güell.

Patrice Goulet : Pourquoi tu citais Broch là? Parce qu'il disait, je l'avais cité hier : « tout art touche deux domaines, il s'apparente, il va dans le même domaine que l'Éros, il va dans le même domaine que (inaudible) qui se touche tous les trois mais que tout art, et ça en suivant le principe, il partait de la notion kantienne, de la chose en soi, interprétée par Shopenhauer, la chose en soi comme volonté et de là il dérivait toute une théorie de l'exaltation, il disait que l'art était éminemment passion mais que c'est si tu veux l'avénement, c'est un mot que j'aurais employé moi-même, ce n'est pas la définition exacte de Broch, l'avénement du Moi en sa pureté. Du moi dans sa pureté ça c'est Broch. Il dit plutôt l'expression ou l'étalement, je ne me rappelle plus exactement la phrase, ça doit être par ici quelque part, je ne sais pas où est-ce que j'ai mis le livre de Broch. C'est dans *La grandeur inconnue*[828] où il définit ça, pas *La grandeur inconnue*, le roman mais les essais esthétiques[829], tu vis? Et là, il disait ça…tu vois? c'est un des essais les plus (inaudible) que j'ai pu lire de ma vie…bon. Je ne sais pas si ce n'est pas là à côté de toi?

Patrice Goulet : Non mais ça ne fait rien… J elle retrouverai, je l'ai…

Ricardo Porro : Bon, c'est l'exaltation d'une lutte interne et la pureté du Moi comme lutte, comme agonie, je crois que ça, c'est Gaudi. Tu vois ? et c'est ça qui m'intéresse dans la colònia Güell. Je trouve que c'est un de ses plus grands moments mais j'avais pris comme exemple plutôt le parc Güell parce que là c'est justement cette démesure, ce sadisme, cette présence de la mort qui est essentiel dans l'art romantique. Bon? Qui d'autre? Wright…qu'une maison soit montagne au milieu de Chicago et la Maison Robbie House, c'est montagne. C'est des axes du monde. Au milieu d'une ville, c'est les deux axes du monde. Cette façon des deux toits de créer une croix, c'est une croix…

Patrice Goulet : On a toujours dit que c'était un bateau.

Ricardo Porro : C'est pas un bateau! c'est une façon de venir de la montagne primordiale tu vois? et tout ça dans une villa de rien du tout, enfin si on peut dire, qui est la Robbie House au milieu de Chicago. Quelle grandeur! Quand il fait un paysage, j'étais en train de voir le dernier numéro de *Time*, une femme qui a pris un terrain à new York et qui a planté du blé. Au milieu de Manhattan, elle est absolument folle! et quand tu vois ce blé dans un terrain vierge, je ne sais pas ce qu'il y avait dans ce terrain et tout d'un coup, du blé au milieu de Manhattan… Bon c'est ça que Wright a fait, c'est la démesure où carrément il s'en fiche éperdument de tous ces gratte-ciels, il fait une montagne au milieu de ça! et en plus, dans une partie qui est absolument plate. Quelle ardiesse! Quel culot! c'est de Wright! pfff c'est fou! Mon vieux, ça c'est un romantique. En plus ces montagnes à (inaudible) du Concorde…parce que ce n'est pas la pyramide qui est statique, c'est que cette montagne se dématérialise, elle devient pure vibration, elle devient pure énergie et on commence à bouger autour et à entrer dedans et à bouger en haut et en bas et ce sont des espaces d'un dynamisme qui n'est pas le dynamisme « cervelotique » de Le

---

828 *La Grandeur inconnue* (*Die unbekannte Grösse* ; 1961) traduit en français en 1968.

829 Il s'agit sans doute de l'ouvrage *Création littéraire et Connaissance* (*Dichten und Erkennen* ; 1955), recueil d'essais édité par Hannah Arendt.

Corbusier, de la villa Savoye mais c'est un dynamisme qui fait comme Selinunte qui va au centre de la terre mais un dynamisme au vingtième siècle! Alors, quelle contradiction…quelle contradiction! de ce vieux Wright ou de ce jeune Wright, je dirais plutôt de ce jeune Wright, c'est beaucoup dire, pour moi, je suis jeune…n'est-ce pas? Wright…Je crois que comme exemple romantique, toute son oeuvre est romantique mais je choisis la Robbie House parce que c'est l'oeuvre d'un homme de quelques trente et quelques années peut-être, je ne me rappelle plus et c'est l'oeuvre (inaudible)! et qu'un jeune soit capable d'avoir cette quantité de spermatozoïdes pour se mettre contre toute la société de Chicago et en m^me temps être plus dynamique que tous les gens qui avaient fait les gratte-ciels! Être encore plus relativiste, plus einsteinien… ah ça c'est très curieux …Quelle façon de jouer avec la simultanéité qui'il ya chez Wright! enfin…alors Wright, et à partir de Wright, je pourrais dire qu'il y a Steiner. Cette étrange ville mystique où tout devient la matérialisation de toute une spiritualité, de toute une mystique …C'est une matière qui se spiritualise, tout ce bâtiment-là. Et tout devient sombre et tout devient noir et tout devient des sonorités…lumineuses parfois…et parfois de mort (inaudible) tu vois? C'est un bâtiment gestuel, c'est le bâtiment d'un homme qui s'ouvre vers le soleil, c'est le geste d'un homme qui lève le bras et qui montre sa tête au soleil, tu vois? ça c'est le Gotheanum. La chaufferie qui est arbre, qui est sexe et qui est chaufferie en même temps et qui a un élan vers le haut invraisemblable, qui est arbre de vie, ça c'est l'architecture de Steiner ou la maison d'en face qui est comme un lotus qui se ferme, contraire au Goetheanum qui est un élément qui s'ouvre au cosmos. C'est une façon de rattraper le cosmos complet dans un bâtiment ou de recréer un lien avec le cosmos. C'est une attitude romantique ça.

Patrice Goulet : Pourtant on peut voir le *Goetheanum* pas comme une chose ouverte mais comme une chose qui s'accroche…presque comme un coléoptère, enfin comme un insecte, ça a quelque chose d'un peu comme ça, de…

Ricardo Porro : Justement…et n'oublions pas la célèbre phrase de Whitman : « *The greatest poet is not he who has done the best; it is he who suggests the most, who in his works most stimulates the reader's imagination and reflection, who excites him the most himself to poetize. The greatest poet is not he who has done the best; it is he who suggests the most; he, not all of whose meaning is at first obvious and who leaves you much to desire, to explain, to study, much to complete in your turn* [830]*».*

Patrice Goulet : T'as plus qu'à le dire en français…

Ricardo Porro : Oui! Le plus grand poète, c'est pas celui qui a fait le mieux, c'est celui qui suggère le plus, celui pour lequel toutes les significations à première vue sont compréhensibles, celui qui laisse aussi beaucoup à terminer, beaucoup à compléter, du côté de celui qui le lit. J'essaie de me rappeler, ce n'est pas celui qu'il a fait le mieux…

Patrice Goulet : C'est dans quoi ça?

Ricardo Porro : Je ne me souviens plus, c'est une de ces phrases que j'ai lu quelque part…

Patrice Goulet : C'est pas très ouvert, c'est des choses très lourdes, enfin …

Ricardo Porro*:* Ça n'a rien à voir, c'est l'attitude du *Goetheanum* qui est romantique… C'est l'attitude de s'ouvrir ou d'essayer de se mettre la chose d'en bas en contact avec (inaudible) gestuelle mnt…mais c'est aussi en m^me temps comme si la vision tordue, comme si quelqu'un regardait le monde . Tu sais, tu prends plusieurs personnes à regarder un arbre, un militaire…

Patrice Goulet : Tu me l'as déjà dit…

Ricardo Porro : Je te l'ai déjà dit? Tu vois? Et c'est l'attitude romantique… C'est à quel point il distorsionne un bâtiment naturel parce qu'il projette dans ce bâtiment une exaltation intérieure et toute son angoisse intérieure et c'est comme si le bâtiment normal , comme un amphithéâtre normal, commençait à se tordre, du fait d' une sensibilité un peu excessive, un peu maladive, névrosée, et je ne dis pas névrosé dans le mauvais sens et d'ailleurs tout artiste est un névrosé , je le dis dans le meilleur sens et d'ailleurs tout artiste est un névrosé. Qui n'a pas eu de problèmes avec Maman et Papa? Ça, c'est sur, hein…

Patrice Goulet : Je crois tout de même, par rapport à cette nature très riche et ténébreuse qui nous entoure, en fait on peut avoir effectivement envie de lumière et de clarté et de simplicité et de ….

---

[830] il ne s'agit pas d"une citation de Walt Whitman mais d'un texte de Ste Beuve sur Whitman.

Ricardo Porro : Elle est classique…

Patrice Goulet : De naturel…plutôt que ce renforcement de cet humus…

Ricardo Porro : Ah bien sûr…bien sûr que si…je suis cent pour cent d'accord avec toi et tu as Brunelleschi et tu as l'architecte du Parthenon et c'est de l'autre côté…deux définitions…

Patrice Goulet : Mais celle-là t'intéresse pas beaucoup…

Ricardo Porro : Si!…. Si ça m'intéresse beaucoup, le problème c'est que nous sommes en train d'entrer dans le romantisme… Je suis rangé du côté romantique moi…sinon je ne le trouve pas un grand architecte romantique, Brunelleschi, je m'exalte en train de regarder ses oeuvres, tu vois? …mais ce n'est pas mon côté….mais il y a deux formes de beauté…. *Splendor Divinas Bonitatis* et il y a la splendeur des forces noires du monde… qui sont les définitions de la beauté qui sont opposées clair et net.

Patrice Goulet : Mais j'identifie très peu Wright et la force divine….

Ricardo Porro : Mon vieux…quand tu fais une montagne et en m^me temps tu rentres dans le centre de la terre, quand tu es à l'intérieur au bord du feu, je regrette tu es en train de mystifier….et de jouer à ça et le problème, c'est que quand je dis ça, ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de proportions sublimes, qu'il n'y a pas une vibration extraordinaire., que ça n'est pas exactement placé dans l'endroit où il doit être placé…. Wright arrive à ça.

Patrice Goulet : Oui ce que je veux dire un peu…autant Steiner il y a cette espèce de force tellurique comme ça, autant dans Gaudi y a la sensation de la terreur enfin qu'on a, autant Wright pas du tout….Wright ce sont les elfes, c'est le Dieu de la fôret, c'est pas le Dieu des forêts…

Ricardo Porro : C'est la force…c'est le centre de la terre…

Patrice Goulet : C'est pas le Dieu des ombres et des grottes…c'est pas les trolls…

Ricardo Porro : Oui mais c'est une façon de mettre l'homme et la terre en contact avec un haut de là. C'est-à-dire c'est combiner le contexte avec un infini…

Patrice Goulet : Mais avec un côté tellement rayonnant!…

Ricardo Porro: Je sais mais c'est aussi rayonnant que *Hagia Sofia.*

Patrice Goulet : Non, *Hagia Sofia* a un côté très inquiétant, tout de même…c'est peuplé de démons plus que de Dieux.

Ricardo Porro : Mais c'est une espèce de démesure, c'est-à-dire c'est une façon d'arriver à un point touchable avec le doigt mais qui est comme un infini, tout ça fait parfois dans des villas qui sont minimes!

Patrice Goulet : Oui mais il ya une différence entre magie noire et magie blanche….tout de m^me…il y a quelque chose de très différent…

Ricardo Porro : Mais il y a beaucoup de romantisme…

Patrice Goulet : non mais je suis d'accord…ils sont sur la même voie mais chez Wright, à aucun moment il n'y a la moindre inquiétude…

Ricardo Porro : Est-ce que tu te rappelles de ce projet où il ya comme des espèces de…comme une montagne et comme des coquilles….des espèces de soucoupes…écoute, il ya des projets qui sont très curieux et très mystérieux… et je vais te dire une chose, s'il y a quelque chose de mystérieux, c'est la Maison sur la cascade…

Patrice Goulet : Ça c'est plus inquiétant je suis d'accord….

Ricardo Porro : Parce que ce n'est pas une maison flottante, c'est un problème de deux opposés, l'eau qui

descend d'un côté et la cheminée de l'autre, c'est une montagne…

Patrice Goulet : Oui mais c'est pas ça qui compte….

Ricardo Porro : Oui mais il y a comme un déséquilibre entre les deux, comme une violence…

Patrice Goulet : Ça c'est pour renforcer le flottant…(rires) prends pas d'excuses…

Ricardo Porro : C'est plus complexe que ça je pense…

Patrice Goulet : Oui non mais je suis d'accord…. Non mais peut-être qu'il ya des moments où le romantique est beaucoup plus tellurique, beaucoup plus inquiétant comme effectivement Gaudi et Steiner…

Ricardo Porro : Je te dis qu'il y a beaucoup de voies… et justement c'est ce que disait Giordano Bruno « Il ya tant de règles qu'il y a de poètes »… et ça c'est une des règles du romantisme, cette liberté…cette sensation de liberté de création et d'exaltation … c'est tout ce que j'ai mentionné là. Ce sont des individualités d'une force invraisemblable… Ce sont des individus en face du monde…. qui conservent leur individualité…

Patrice Goulet : Et Brunelleschi l'a perdue?

Ricardo Porro : Brunelleschi, c'est autre chose…Brunelleschi, c'est si tu veux un retour au classicisme….et ce n'est pas une individualité… Si tu prends Brunelleschi et Michelozzo, il y a beaucoup de points de contact entre les deux, ce sont les mêmes détails formels; l'élimination d'éléments du langage, une façon de dire « Moire is less », le principe de Mies Van der Rohe..tu vois? mais c'est justement la mesure, c'est un autre contexte, tu vois… Si je fais la défense du romantisme, c'est parce que je suis inséré dans le romantisme moi… et dans cette liste-là, un des derniers que je mets dans la liste, c'est moi-même…enfin, je n'ai pas mis non plus d'autres architectes qui m'intéressent énormément comme Poelzig, je ne ferme pas cette liste, Poelzig qui est passionnant et qui est un romantique, De Klerc qui me passionne et qui est romantique et je termine ça avec le pauvre Porro! et en plus, je termine avec beaucoup de mes élèves qui commencent à s'élancer dans ce contexte-là et à voler dans ce contexte-là, que ça soit Dreysse, Dechoux, les jeunes de « L'école de Lille », tous ces gens-là sont en train de se lancer comme des fous, déjà, quelques-uns sont en train de donner des échantillons construits qui ne vont pas changer…Bon, je ne peux pas garantir l'avenir mais les échantillons sont très bons… Les jeunes de L'école de Lille, ils s'élancent dans ce contexte-là aussi, beaucoup d'entre eux. Qu'est-ce qu'ils vont donner quand ils auront trente-cinq ans, il faut se demander…J'ai beaucoup d'espoir…dans ce qu'ils peuvent faire…

Patrice Goulet : Il y a un truc là que je voulais, c'est une question pas importante, c'est des trucs que je me disais hier, que la question serait tout de même s'il y a pas un destin pour chaque époque, pour chaque filiation parce qu'au point où elle en est, on conclut que cette inconnue est à découvrir. En cela, un artiste ne peut aujourd'hui qu'appartenir à la civilisation que l'on dirait faustienne donc à ce moment-là à une civilisation qui ressemble tout de même étrangement à ce que tu appelles romantisme, à ce moment-là si tu regardes, tu ne peux pas dire qu'on est dans le classicisme, personne ne…par exemple ton peux dire il ya la mesure mais la mesure elle ne vaut plus rien, on a atteint le bout de cette mesure…

Ricardo Porro : Je crois que c'est une époque qui est très contradictoire, surtout l y a deux lignes qui courent parallèles depuis très longtemps. Il y a un contexte si tu veux rationnaliste, techniciste, qui part au commencement du dix-neuvième siècle et qui se développe parallèlement avec un contexte romantique. Je crois que les deux persistent encore. Il ya l'attitude positiviste actuellement. Je vais parler en ce moment de la deuxième moitié du vingtième siècle. Il ya l'attitude encore de foi dans la technique, de foi dans la science, dans les choses qui se mesurent, ce qui compte c'est l'argent, ce qui compte c'est l'économie, l'efficacité qui est une attitude malheureusement. C'est une attitude qui effectivement vient de loin. Elle a eu le point le plus exaltant et le plus durable chez un homme comme Loos et après chez Le Corbusier…et il y a des suiveurs de ça qui continuent actuellement et qui changent ça par des détails, des colonnes doriques qu'ils stylisent ou qui reviendront d'ici à très peu de temps…à valoriser de nouveau et l'architecture des promoteurs. Tu le vois par exemple dans l'architecture de l'école de Strasbourg où on commence par là de nouveau, très volontairement, bon…Ce contexte romantique commence à se voir. Tu as la deuxième moitié du siècle, quelles seraient les constantes les plus accablantes, les plus terribles, c'est une époque de terribilisme.… premièrement. C'est une époque où depuis que la guerre est terminée, l'humanité passe d'une crise à l'autre, d'une crise qui représente les cinq minutes avant le cataclysme, avant l'hécatombe, cataclysme, je ne dis pas hécatombe, parce que hécatombe, c'est un sacrifice odieux en Grèce…et on a pensé qu'hécatombe, c'était la fin du monde, c'est pas ça. Bon. C'est une

époque absolument apocalyptique, tout ce qui se passe est d'une gravité atroce, une guerre qui n'en finit pas…ça fait depuis 1939 qu'on est dans une guerre mondiale! et qu'elle devient de plus en plus épouvantable. Les armements sont d'un tel degré que s'il y a vraiment (inaudible) l'humanité peut périr, l'humanité où il y a le plus primaire avec des mutations atroces, qui recommence l'animalité presque. C'est une conscience. Nous sommes en 1982, une conscience qu'on a depuis la dernière guerre mondiale. Si on pense que ça termine, Iran, Israël, Les Palestiniens, c'est une conscience qui ne termine pas. Tu as à côté de ça la bande de gens comme…qui te font des grandes déclarations qu'il faut revenir aux ordres grecs, au classicisme et au fond tu as les autres, leur seule entrée, c'est la mesure de l'économie, qui sont les positivistes et qui font des déclaration esthétiques pour appuyer ce matérialisme banal et pour ça, ils sont dans un espèce de classicisme, de fonctionnalisme, de toutes les conclusions du style fonctionnaliste qui a été une débâcle. J'avais une fois écrit un article pour la Revue de Beaubourg qu'il n'a pas voulu publier, qui s'appelait *Le fonctionnalisme, hélas! C'était François Barré qui me l'avait demandé* et cette femme idiote, elle a fait le numéro et elle l'a censuré. elle a censuré mon article.

Patrice Goulet : Ça répond pas à ma question qui est de savoir que tout ce que tu me dis là va toujours dans le même sens c'est-à-dire que tu peux constater que la réalité, qu' il y a un courant positiviste, etc, ce qui a apporté quelque chose et ce qui est capable d'apporter quelque chose et là tu as l'air de dire tout de même que c'est proche du romantisme…c'est pas la réalité le romantisme, bon d'accord c'est le terrorisme mais à la fois la réalité…

Ricardo Porro : Attends une minute…Je viens tout de suite à ça. Je te dis qu'il y a une époque où il y a d'un côté ça et de l'autre côté l'explosion émotionnelle la plus intense qui existe. Ça veut dire que l'époque en elle-même qui a beaucoup de contextes romantiques, pour pousser un romantique.Est-ce qu'ils sont exprimés? Il y a une crise en ce moment énorme, une crise de création. Il y a peu de créateurs. L'époque est si accablante et si terrible que depuis un certain temps en architecture, il y a un appauvrissement mais il y a un appauvrissement justement, de médiocrité, de s jambes, de s'élancer et de faire le grand saut mortel. Tu vois? et de Jouer avec ce contexte de l'époque comme aurait jouer Gaudi.

Patrice Goulet : Qui, lui fait ce saut mortel…Est-ce que les classiques font ce saut mortel?

Ricardo Porro : Non.

Patrice Goulet : Non, alors…

Ricardo Porro : Et les classiques ne font aucun saut parce qu'actuellement ils reçoivent ce qu'ils ont reçu de la première moitié du vingtième siècle et ils le répètent mal, tu vois? le bâtiment de…

Patrice Goulet : Ce que je veux te faire dire en fait, c'est que c'est pas égal le classique et le romantique…c'est pas égal, aujourd'hui, c'est pas égal… il y a peut-être à un certain moment, les classiques ont eu un rôle à jouer.

Ricardo Porro : Mais, mettons-nous à voir les choses… quand je parle de création, il ya très peu de gens, il y a des gens que tu peux compter avec les doigts de la main…C'est la banalité, comme c'est la banalité actuellement…mais au milieu de la banalité, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, il y a quand même des gens qui sont passionnants et je vois sortir une nouvelle génération qui donnera quelque chose de bien. Je constate qu'en m^me temps qu'il y a cette débâcle, tu as de l'autre côté des gestes gratuits qui sont absolument romantiques, par exemple geste, la mise en valeur de tout un pays qui s'appelle Israël dans une notion de désert qui ne vaut rien, deux, les palestiniens qui n'ont jamais eu un pays, qui décident qu'ils veulent une patrie, et qui luttent pour un pays inexistant, trois la Bande à Badère qui fait des gestes de suicide collectif après avoir fait les tueries les plus incroyables, tout, au nom d'une lutte des classes, d'une société supérieure qu'on ne connait pas et que sûrement ils auraient été les plus terribles tyrans de la terre, par idéalisme, une brigade rouge qui fait exactement pareil en Italie, dans un pays minime, appauvri d'une façon épouvantable, un demi-million d'habitants qui devient la coqueluche et l'horreur d'un monstre à côté comme Regan avec sa puissance militaire et tout ça , il ne peut rien contre un petit crétin qui est en face de lui qui pourrait l'écraser avec son talon. Il ne peut rien et ce David et ce Goliath commencent à avoir une force irrationnelle complètement et ça c'est le monde que nous vivons. Malheureusement, il y a une crise de créativité, une grave crise de créativité… mais une grave crise de créativité, ça ne veut pas dire que les rationalistes soient en train de faire mieux….ils sont en train de faire de pire en pire…massivement… et la seule chose qu'il y aura monde, c'est le peu de romantiques.

Patrice Goulet : Oui, ce à quoi je voudrais revenir, c'est comme on dit il y a des creux…ce qui m'étonne un peu, c'est que finalement quand je lis des histoires du vingtième siècle que tu détestes mais que je déteste aussi, et puis

quand je commence à regarder d'autres images, d'autres gens que je ne trouve pas si minables, Wright c'est très bien très bien mais même le fils de Wright, Lloyd Wright, qu'est-ce qu'il y a comme belles choses…

Ricardo Porro : Ah mais il est pas mal…

Patrice Goulet : Cette église là qui est transparente… Quelle merveille à côté de toutes les oeuvres de Le Corbusier! Quelle merveille!

Ricardo Porro : Mais même Le Corbusier Ronchamp, c'est beau…

Patrice Goulet : Mais en fin…oui mais on lui reconnait son oeuvre mais Wright on reconnait pas son oeuvre…il n'y a personne…finalement, il est jamais cité dans l'histoire de … après il y a Richardson …moi qu'est-ce que j'aime certaines choses de Richardson, quelles merveilles…des fois, ses maisons, quelques-unes que j'ai vues, quelle beauté! …

Ricardo Porro : Oui, oui…

Patrice Goulet : Et des choses aussi très simples, des trucs de Green and Green, des petites maisons très simples, quelles merveilles aussi, alors je prends ça…on disait tout à l'heure Dudok, il y avait Berlage aussi certaines fois, pas toujours…des fois, qu'est-ce que c'était beau! et puis il y avait De Klerk et Poelzig d'accord… mais il y en d'autres, il y a…

Ricardo Porro : Et comment s'appelle…

Patrice Goulet : Il y a Gaudi, Mackintosh, Guimard et Horta…ça en fait en fait, des romantiques au vingtième siècle, ils sont très nombreux; beaucoup plus présents, beaucoup plus forts….

Ricardo Porro : Je crois que tu as raison…

Patrice Goulet : En fait, quand on dit, mais qui a… on abandonne très souvent aussi l'invention technique aux autres mais c'est pas vrai! L'invention technique, elle est à eux, c'est Horta qui met le métal en forme, c'est Gaudi qui comprend comment se font les nouvelles formes…en fait, la vraie invention, elle est pas là, on raconte des histoires…Le fer, les grands vitrages, c'est pas les rationalistes etc …la vraie histoire, c'est ceux-là!

Ricardo Porro : Tu as raison, tu as absolument raison…

Patrice Goulet : Quand tu disais Olbrich, le père Saarinen et puis…

Ricardo Porro : Le père Saarinen, Lars Sonck…

Patrice Goulet : Et puis en Italie, il y avait D'aronco qui était très bien…

Ricardo Porro : D'Aronco…il y a pas mal de gens…

Patrice Goulet : Alors tout Barcelone, on oublie! tous les gens qui étaient là…

Ricardo Porro : En plus, je vais te dire…il y a même une attitude romantique dans l'architecture fasciste italienne, c'est-à-dire par exemple dans la tour qui est en entrant à Bergame ou à Rome, il y a des choses excellentes…malheureusement en ce moment on essaie de les copier, c'est minable…ce sont des choses banales, superficielles…mais là, ça vibre!

Patrice Goulet : C'est pour ça, c'est pas si petit, en fait c'est eux qui sont pas nombreux, c'est pas les autres… parce qu'en plus les bons, souvent quand ils sont presque comme les autres, je veux dire quand on aime beaucoup des gens comme…comment il s'appelle là…?

Ricardo Porro : Ne mentionne pas la chose de l'Italie fasciste parce que ça, ça prête à…

Patrice Goulet : Non, non…

Ricardo Porro : À des doubles interprétations…qu'il ne puisse pas exister le moindre doute que je sois pour les…

Patrice Goulet : Non mais si tu veux, c'est un peu frappant parce que même un type de rien du tout, personne considère comme un Fritz Höger, tu vois? quelqu'un qui a fait la *Chillehouse,* là, la grande …

Ricardo Porro : Ouuuuu! C'est beau….! Quels sont les autres bâtiments qui….

Patrice Goulet : c'est très beau…Quand on regarde les grands bâtiments allemands, c'est les trucs de Poelzig, c'est eux qui inventent les choses…

Ricardo Porro : C'est eux qui inventent les choses… Justement, le Bauhaus, c'est la castration…

Patrice Goulet : Oui parce que…Non, c'est rien…quand on prend en fait chaque chose, quand on prend l'Art and Kraft anglais, quand on voit ce que ces types arrive à faire, qui sont des petits architectes souvent, Philipp Web, Charles Voysey, c'est pas un grand type tout de même mais quelle qualité, quelle émotion quand on voit leurs choses…

Ricardo Porro : Mais je te préviens que la liste que je fais là, c'est une liste prototypique, c'est-à-dire, c'est pas des…

Patrice Goulet : Pour en revenir à la question, c'est vrai que le Faust est le prototype en fait premier de l'époque qu'on vit maintenant et ça veut dire que tout de même ça c'est pas le classicisme aujourd'hui. Aujourd'hui'hui, le destin, c'est d'être romantique, c'est pas d'être classique…

Ricardo Porro : Je crois…

Patrice Goulet : C'est ça que je veux dire…c'est qu'il faut pas dire que tout est très bien…

Ricardo Porro : Non,non…

Patrice Goulet : C'est très bien quand on est dans le temps qu'il faut…

Ricardo Porro : Je te disais justement qu'il y a une superposition de deux choses, ça veut dire qu'il y a deux courants qui sont parallèles…

Patrice Goulet : Non mais un romantique, il l'a ce courant, je veux dire, il peut pas se débarrasser de sa volonté de plénitude. C'est une envie évidemment…

Ricardo Porro : Les plus grandes invention sont du côté romantique.

Patrice Goulet : Oui même techniques…

Ricardo Porro : Oui, oui.

Patrice Goulet : Il suffit de penser à l'usage du verre par exemple.Qui a inventé le verre? Qui a travaillé le verre? C'est en tous cas pas les autres! Moi je pense que même un type comme Paxton, le Chrystal Palace etc c'est …

Ricardo Porro : Tu veux quelqu'un de romantique…Le grand Palis à Paris!

Patrice Goulet : Ben oui, c'est pas du tout…

Ricardo Porro : Le romantisme, c'est la démesure la plus absolue…

Patrice Goulet : Je veux dire, tous les gens qui font des serres finalement, c'est pas du tout des gens du classicisme, c'est …

Ricardo Porro : Non, non, c'est pas le classicisme, c'est carrément la démesure…

Patrice Goulet : Donc c'est pour ça, il y a tout de même un destin, c'est ça qu'il faut tout de m^me dire, c'est qu'il y a tout de même un destin à être romantique, que le romantique soit le créateur aujourd'hui. Bon peut-être demain ce sera autre chose mais aujourd'hui …ça n'a jamais autant le destin aujourd'hui parce que tout dans la mobilité des formes, dans l'inquiétude, dans le règne de la terreur…

Ricardo Porro : Tout à fait d'accord avec toi… cent pour cent d'accord avec toi, tu as raison, tu as raison…

Patrice Goulet : C'est pas aussi…

(Interruption)

Ricardo Porro : « Je les avais tous en face de moi, ils étaient seize…si j'ai très bonne mémoire en rangs de quatre…Chaque fois, deux en rangs de gauche, parfois rencontrer le regard de l'un ou de l'autre mais le plus souvent ils n'avaient dans leurs yeux aucune expression, ils étaient ouverts sur le vide ou bien l'on eut dit le point intérieur chaud de ces hommes qui étendaient leurs corps de métal et qui étaient à découverts? Quelquefois, levant les yeux, on surprenait pourtant l'un de ces regards pensivement appuyés sur vous comme si ils représentaient des situations qui eussent pu résoudre des étrangers travestis mais à peine découverts, ils perdaient presque aussitôt cette expression sondeuse et appliquée, vacillant un instant en un désordre sentiment, se concentraient aussi vite que possible en un vigilant regard d'animal (inaudible) et sa niaise attitude s'est décomposée et s'est avilie à volonté en signe de remerciement mais cet avilissement que les voyageurs portent depuis longtemps sur la conscience s'accompagne de la revanche correspondante car l'homme manquait rarement d'élever par dessus l'étranger un mauvais regard de haine donc en appelait à quelques complicités voisines. Plusieurs fois déjà, j'avais observé que les vieux qui étaient accroupis à la (inaudible), ses amis et ses pieds s'étaient rejointes en une intimité et entre eux allaient et venaient et dirigeaient maintenue la barre du gouvernail qui vient sa tache particulière. Le corps dans ses vêtements sales et déchirés ne valait pas que l'on s'y arrête. Les visages sous les (inaudible) dont les morceaux étaient emboîtés les uns dans les autres comme les parties d'une longue vue étaient si plats que les yeux semblaient en découler. Dieu sait ce qu'il y avait en lui. Il savait se transformer en quelque chose de répugnant. Je l'eus volontiers observé plus attentivement mais lorsque je me retournais, je le sentais aussi proche de moi que ma propre oreille et il était malaisé de l'observer de si prêt. De plus, le spectacle du fleuve qui venait largement et devenait finalement un espace, en quelque sorte un avenir ininterrompu où nous nous insérions, était si digne d'une intention continue et si bienfaisante que je délaissais les vieux et je me mets à observer avec d'autant plus de plaisir les nouveaux qui malgré toute la violence de l'effort n'en perdait pas de vue la régularité. Leurs efforts étaient en ce moment si grand que ces garçons se levaient chaque fois de leurs sièges à l'extrémité des barres solides, en les tirant à eux, et quand de la banquette avant, ils se mettaient violemment en arrière tandis que (inaudible) se frayaient un passage à travers le courant. En même temps, ils énonçaient une sorte de nombre pour rester en mesure mais leur effort était chaque fois expiré. Quelquefois, il fallait tout simplement surmonter cette pause mais il arrivait d'autre fois qu'une intrusion imprévisible que nous éprouvions tous très particulièrement vint non seulement *rythmiquement* à leur aide ainsi qu'on pouvait le remarquer rebroussa en quelque sorte les forces qui étaient à eux de telle sorte que soulagés, ils entamaient des réserves encore intact. Ainsi un enfant qui s'est attaqué avec un verre à une pomme se remet à manger en découvrant qu'une moitié de la pomme qu'il tient est encore intacte jusqu'à la pelure. Je ne pus à présent passer plus longtemps sous le silence l'homme qui était assis sur le bord droit à l'avant de notre barque. Je crus finalement pressentit (inaudible) mais il est possible que je me sois trompé. Il élevait tout à coup la voix à intervalles forts irréguliers et nullement lorsque l'épuisement gagnait ses compagnons, au contraire, il arrivait plus d'une fois que son chant le trouva tous vaillants mais il n'en était pas moins sans son droit. Il arrivait à point nommé. Je ne sais pas dans quelle mesure le sentiment de notre équipage lui parvenait. L'ensemble était derrière lui. (inaudible) sans conséquence appréciable. ce qui me semblait exercer sur lui une influence était le pur mouvement qui se rencontrait dans son sentiment avec le lointain ou vert auquel il s'était livré mi-résolument mi-mélancoliquement et l'élan de l'autre embarcation et la force de ce qui venait à notre rencontre, ce qui livrait sans cesse. Parfois, il y avait un excédent. Alors, la barque surmontait la résistance mais lui, le magicien, il transmutait l'insurmontable en une suite de longues notes flottantes qui n'étaint ni d'ici ni d'ailleurs et que chacun accueillait tandis qu'il essaie de s'en prendre à l'immédiat et au palpable et à le surmonter, sa voix entretenait le rapport avec ce qu'il y avait de plus lointain et nous y accrochait jusqu'à ce que nous fussions entrainés. Je ne sais comment cela se fit. L'image me fit comprendre la situation du poète, sa place et son efficacité dans le temps. Je sus que l'on pouvait tranquillement lui disputer toutes les positions, or c'est là qu'il fallait qu'on le tolérât ».

Patrice Goulet : T'aurais du me dire les pages… « Proses »…

Ricardo Porro : « Sur le jeune poète », page 346.

Patrice Goulet : C'est quel tome de …?

Ricardo Porro : C'est dans le tome « Proses [831]» de Rilke. Tu vois? C'est ça…

Patrice Goulet : De toute façon, c'est une justification qui ne rassure que les poètes…

Ricardo Porro : non…il y a un problème insurmontable qui est l'attitude plutôt du poète romantique . C'est cet espèce de dépassement, cet espèce de dialogue avec des forces qui sont parfois cachées que tu ne comprends pas, qui sont là et qui sont dans l'oeuvre qui est cet espèce de chant apparemment irrégulier, irrationnel, tu vois? mais qui touche l'insurmontable ou qui dépasse l'insurmontable. Ça, c'est l'attitude romantique. Il est en train de parler de l'attitude romantique.

Patrice Goulet : Mais enfin, oui…il est tout esprit, c'est ça qu'il est, tout de même…

Ricardo Porro : Il est tout esprit et il peut être tout matière…

Patrice Goulet : Oui mais son…

Ricardo Porro : Toute oeuvre romantique est très esprit, même s'il y a des sexes de vingt-cinq centimètres de longueur…

Patrice Goulet : Oui c'est ce qui paraît impossible…

Ricardo Porro : Et insurmontable…

Patrice Goulet : Le problème d'un réaliste, il donne une leçon à apprendre parce qu'en plus il définit des règles donc ça solutionne les problèmes de ces petits…

Ricardo Porro : La solution de?

Patrice Goulet : Il donne des règles donc il facilite la solution…

Ricardo Porro : Qui? Rilke?!

Patrice Goulet : Non! les réalistes…

Ricardo Porro : Attends on va voir les réalistes…Tu veux dire les réalistes dans le sens de Broch…

Patrice Goulet : Ou les classiques si tu veux…

Ricardo Porro : Les réalistes dans le sens de Broch…

Patrice Goulet : Tout l'effort disons …tout l'effort de l'architecture moderne a été de définir des règles, disons une généralisation…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Une généralisation de la bonne architecture….

Ricardo Porro : Euh…Si tu prends les règles de Wright….

Patrice Goulet : Non…Je ne parle pas de Wright puisqu'il n'est pas réaliste justement…

Ricardo Porro : Si tu veux, le réaliste comme le définit Broch, c'est Le Corbusier!

Patrice Goulet : Donc il facilite la vie à tout le monde comme tous les architectes ne sont pas bien, comme ça, ça permet à tout le niveau général de s'élever…

---

[831] Rainer Maria Rilke, *Œuvres I, Prose*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris, éd. du Seuil, 1966.

Ricardo Porro : Ils ne les élève pas, hein! il les descend tous!

Patrice Goulet : Comment tu veux sortir de ça parce que si t'as pas à le découvrir…

Ricardo Porro : Écoute si tu penses que …

Patrice Goulet : Si tu l'as pas… C'est un don alors…

Ricardo Porro : Je parle pas de constructions…

Patrice Goulet : Non mais le romantique…

Ricardo Porro : Je parle de poésie …

Patrice Goulet : Ce qui est clair, c'est que le romantique, c'est un homme qui a eu un don… qui bénéficie d'un don…

Ricardo Porro : ah, oui, oui, c'est sûr…

Patrice Goulet : Donc c'est normal qu'on en fasse un marginal finalement, il n'a aucune utilité sinon de chanter sur le bord de la barque, c'est pas lui qui fait avancer la barque même…

Ricardo Porro : Ah oui, oui aucune….non.

Patrice Goulet : Il chante…

Ricardo Porro : Il chante…il établit le dialogue avec le vide…

Patrice Goulet : Oui mais c'est son dialogue à lui et puis pour le poète qui est par hasard sur le bateau…

Ricardo Porro : Mais c'est curieux, c'est incantatoire…et le rameur, quand il sent un excédent, il chante…

Patrice Goulet : C'est Rilke qui croit ça….

Ricardo Porro : Ah c'est …Écoute, les seuls qu'on peut croire sont les poètes… ce sont les seuls qui disent la vérité, les seuls qui fondent le monde, comme dit Heidegger[832], qui vont au fondement du monde…

Patrice Goulet : Mais il n'y a que les poètes entre eux qui disent ça…

Ricardo Porro : C'est Hölderlin aussi qui l'a dit…

Patrice Goulet : Oui mais c'est ça, c'est une affaire de poètes, c'est une affaire de corporation…

Ricardo Porro : Non parce que je ne peux pas dire la même chose des architectes, je suis architecte…Il faudrait un bon fusil sanitaire pour tuer les architectes…Les architectes…Je veux dire les constructeurs….

Patrice Goulet : La terreur de tout le monde en fait, c'est de se dire que si jamais on arrivait à finir par croire à des poètes romantiques tout court, tout le monde se prendrait pour des romantiques…et comme ils n'auraient pas la faculté des romantiques, on retomberait dans une gestualité et une artificialité totale donc il faut surtout empêcher que des gens soient romantiques…

Ricardo Porro : Et est-ce que les classiques, est-ce qu'ils arrivent à la beauté classique?

Patrice Goulet : Il n'est pas question d'aller à la beauté mais puisqu'ils sont …

---

832 Selon Labatut, Heidegger considère que la poésie « apporte la réponse à la "question de l'être", laquelle a toujours été la question fondamentale de la philosophie ». L'expression « L'homme habite en poète » parle de l'habitation de l'homme en un sens qui est symbolique. Le terme « poésie » et ses dérivés viennent du grec ancien ποίησις, et s'écrivait *poësie et* de ποιεῖν (*poiein*) signifiant « faire, créer » : le poète est donc un créateur, un inventeur de formes expressives.

Ricardo Porro : Est-ce qu'ils arrivent à la vibration?

Patrice Goulet : Puisqu'ils sont très calmes…Ils sont très calmes, ils sont pas très ennuyeux…

Ricardo Porro : Mais est-ce que tu crois qu'il y a beaucoup de gens qui sont capables de faire un bon bâtiment classique?

Patrice Goulet : Il est pas question de classique, c'est de faire un bâtiment anonyme…

Ricardo Porro : Ah il est là…non, ça ne m'intéresse pas… non là, c'est un autre langage, ça c'est autre chose… la massification, je t'assure, ça n'a rien à voir avec … l'art est…

Patrice Goulet : Non mais imagine que les architectes se prennent pour des romantiques…

Ricardo Porro : Oui c'est la même chose quand tous se prennent pour des classiques…

Patrice Goulet : Mais à ce moment-là, tout le monde se mettra à fantasmer…

Ricardo Porro : Mais de l'autre côté, tout le monde pensera qu'en mettant le nombre d'or, ils arrivent à faire quelque chose de très beau…

Patrice Goulet : Tout est relatif…il faut mieux que ça soit Georges Mathieu qui fasse une usine[833] ou un anonyme? Qu'est-ce qui est le mieux?

Ricardo Porro : Mais ça dépend de comment on le fait mais je t'assure la plupart des usines c'est (inaudible)…

Patrice Goulet : Oui mais si c'est pire que la médiocrité…

Ricardo Porro : C'est banal…

Patrice Goulet : L'usine Mathieu c'est pire que la médiocrité…

Ricardo Porro : C'est banal… La seule usine qui n'est pas une usine parce que c'est (inaudible), c'est celle de Wright à la Johnson Wax, ça c'est exaltant!

Patrice Goulet : Ça n'a malheureusement rien d'une usine.

Ricardo Porro : Ça c'est exaltant!

Patrice Goulet : C'est absolument pas une usine de toute façon. C'est assez rigolo de dire que…il ya tellement de gens qui disent que c'est une usine, ça a rien d'une usine, on ne fabrique pas des trucs…

Ricardo Porro : Ce sont des cires de souliers…

Patrice Goulet : Mais c'est pas une usine…c'est la comptabilité!

Ricardo Porro : Je sais que c'est la comptabilité …

Patrice Goulet : C'est le siège social mais ils ne fabriquent rien à cet endroit-là!

Ricardo Porro : Mais c'est à côté de l'usine si tu veux…

Patrice Goulet : Pas du tout!

Ricardo Porro : C'est pas à côté de l'usine? L'industrie qui est à côté, ce n'est pas une usine?

Patrice Goulet : Il y en a une petite partie …

---

833 Le peintre Georges Mathieu, père de l'abstraction lyrique, a fait les plans de l'usine Mathieu de Fontenay-Le-Comte.

Ricardo Porro : Ah, bon!…

Patrice Goulet : Mais là c'est les bureaux…

Ricardo Porro : Oui c'est les bureaux mais il ya le laboratoire aussi…

Patrice Goulet : Mais oui, ça n'a rien à voir avec une usine…

Ricardo Porro : Mais c'est le laboratoire de l'usine!

Patrice Goulet : Il y a pas des grosses machines qui fabriquent…

Ricardo Porro : Mais non…mais c'est le laboratoire, c'est la recherche…

Patrice Goulet : Mais pas du tout, le laboratoire, ils font de la recherche, ça a toujours été les bâtiments les plus sophistiqués du monde…donc ça n'a rien à voir, il n'a pas solutionné le problème de l'usine…

Ricardo Porro : Non….je ne dis pas ça…

Patrice Goulet : Il a solutionné un problème de siège social…

Ricardo Porro : Mais c'est …le siège social…mais ce sont toutes les…comment dire…les femmes qui tapent à la machine les unes à côté des autres…

Patrice Goulet : Oui, c'est un bureau normal…

Ricardo Porro : Dans une espèce d'*assembly line*….

Patrice Goulet : Il n'y pas d'*assembly line*!

Ricardo Porro : Je t'assure que…bon, c'est les bureaux de l'usine! c'est la *Johnson Wax Factory*!

Patrice Goulet : Rires…

Ricardo Porro : c'est elle!

Patrice Goulet : Comme tu disais le…. C'est la maison du directeur! Si c'est comme Ledoux, tu dis alors : « t'as la Johnson Factory, toute l'usine tout autour et puis t'as la maison du directeur avec les secrétaires du directeur »….

Ricardo Porro : C'est la tête de l'usine…

Patrice Goulet : Si tu veux, c'est la tête de l'usine…on met des colonnes dans la maison du directeur, c'est normal…

Ricardo Porro : Si tu veux, c'est un des espaces les plus exaltants que j'ai vu au vingtième siècle.

Patrice Goulet : Ainsi s'achève la soirée du 21 août 1982.

(Interruption)

Patrice Goulet : Deux jours après on recommence, on est le 23 août 1982.

Ricardo Porro : Je vais te parler des différentes acceptions de *Romanticus , roman, romano, romain*….qu'on a donné surtout au seizième siècle ou…non, au dix-septième siècle. On a commencé à parler de ça. La première acception qu'ils ont donnée, c'est parce que pour définir une chose qui était faite en langage vulgaire, surtout en italien mais c'est pas ça, que ce n'était pas un langage vulgaire, que ce n'était pas aux règles du latin…

Patrice Goulet : Oui ça tu l'avais bien dit…

Ricardo Porro : Bon parce que la dernière fois, on est revenu là dessus…

Patrice Goulet : Mais tu crois vraiment qu'on a dit romantique à partir du roman, romain…

Ricardo Porro : Attends…je crois qu'on a des romantiques plus loin que ça. Pour moi, c'est Dieu. C'est le premier architecte romantique…Il n'y a pas quelqu'un qui a conçu l'Univers comme un infini avec tellement d'amour et tellement de contradictions, capable lui-même de créer son antipode, le mal, capable lui-même de lever à des catégories gigantesques à l'extrême, c'était le prince de ce monde…En m^me temps, qu'est-ce qui est le monde, qu'est-ce qui est la nature et qu'est-ce qui est l'homme? Ti vois? C'est cette créature si difficile à définir, si difficile à saisir qui change tellement…et cette nature aussi qui est quelque chose d'aussi riche. Voilà. Si je commence à définir qui sont les architectes comme une boutade, je dois dire que le premier architecte romantique, c'est Dieu, le premier qui fait le monde à l'image de son Moi et qui fait l'homme à l'image de son Moi. J'imagine le bon Dieu en train de sculpter Adam dans un fleuve quand il venait de faire la nature quand il était en train de se regarder lui-même dans l'eau et de faire Adam et à la fin il a vu et il était d'une telle beauté qu'il d'entrouvert sa bouche et Adam a commencé à marcher. Ça c'est déjà le plus grand architecte romantique qui puisse exister et que son oeuvre soit si contradictoire soit en même temps la chose la plus (inaudible) et la plus méchante et la plus difficile à contrôler, il a donné la liberté à l'homme. Tu vois?

Patrice Goulet : Oui parce que c'est pas lui qui l'a faite méchante…c'est la liberté…

Ricardo Porro : C'est la liberté mais il a créé le mal lui-même et c'est lui qui l'a créé. c'est lui qui l'a créé le serpent…et en même temps il y a tout, tu vois? Il y a le bien, il y a le mal, c'est la contradiction, la contradiction…Même lui, il a créé le temps qui est si important pour le romantique…tu vois? Bon. Le premier que je dirais si tu veux c'est Dieu.

Patrice Goulet : Et c'est ça qui te perd définitivement….

Ricardo Porro : Écoute, je crois que tout artiste…au moins romantique…je ne dis pas les autres…romantique , c'est un fanatique de Dieu. Le contexte mystique, c'est une chose des romantiques toujours, Byron, Gaudi, tu vois? ils ont tous une petite passion pour Dieu, passion très louche, très souvent mais une passion…bon. Voilà. Je le mets comme le premier romantique. Voilà. Bon le deuxième. Je fais par ordre du temps. Je ne vais pas dire tous les architectes parce qu'il y en tellement que je prends simplement quelques exemples. Le deuxième c'est Sénènmout, 1500 avant Jésus. Sénenmout construit le temple de Hachepsout à Deir-El-Bahari. Rires…Alors qu'est-ce qu'il a fait dans ce temple? il y a des mauvaises langues qui disent qu'il était l'amant d'une pharaonesse parce que c'était une femme qui a usurpé le rôle de pharaon à son fils et elle s'est même fait une barbe artificielle comme celle qu'employait les pharaons pour pouvoir apparaître comme (inaudible) et Senenmout qui était son amant a fait un temple pour elle où il a absolument rompu avec tous les modèles du temple égyptien, les deux pilons, salle hypostyle, de nouveau un portique, peut-être une deuxième salle hypostyle, peut-être une cour et à la fin le sacré dans un sens télécopié. Le pilon, c'était une image de la nature mais ici il fait une inversion de ça. Il prend la montagne et il décide simplement de poser la montagne comme architecture en en dosant certaines plateformes, certaines colonnades et dans le centre de la montagne , donner la même impression que la pyramide mais ce qui est étonnant, c'est qu'il emploie la montagne d'une façon telle que la montagne elle-même devient architecture et toute la magie de cet espèce de centre, du centre du monde, de descente au centre de la terre est donnée par une espèce d'entrée, d'antre où on pouvait trouver le sacré du temple. Curieusement, Hathor, c'est la déesse de l'amour., déesse qui a des oreilles de vache, c'est l'amour mais c'est la déesse de l'amour qui peut être aussi une déesse extrêmement vindicative et extrêmement sanguinaire, à l'extrême qu'à un moment donné, Hathor veut punir l'homme, le Dieu supérieur, et elle qui est la déesse de l'amour commence à détruire et à boire le sang, à détruire l'homme et il a peur. Il fait une flaque et il invente la bière. Elle voit la flaque en pensant que c'était du sang et commence à boire et à boire et à boire et comme ça, le dieu a réussi à saouler Hathor et elle ne continue pas à tuer les hommes, à exterminer les hommes, tu vois, ce temple est dédié à Hathor, il y a des colonnes *hathoriques* mais ce qui est important c'est le grand geste, de faire que toute la nature soit l'architecture. Cette notion d'infini du romantisme est là, cette notion d'amour est là, cette notion de mort aussi parce que c'est un temple dédié à la mort, un temple pour enterrer quelqu'un, c'est-à-dire qu'il y a la double chose dans le temple de Deir-Al-Bahari.

Patrice Goulet : Moi je l'ai pas vu mais quelle est la différence alors? Il y a pas les portiques, il y a pas les salles hypostyles? comment…Qu'est-ce que c'est une colonne *Hathorique*?

Ricardo Porro : C'est une colonne qui a une tête de la déesse Hathor, qui a des oreilles de vache, une femme

avec des oreilles de vache dans les chapiteaux. Ça doit être là quelque part…

Patrice Goulet : C'est un temple qui est gravé dans la montagne?

Ricardo Porro : Regarde le…Y a seulement une petite partie qui rentre à l'intérieur de la montagne et tout est extérieur…. Tout est une seule chose similaire aux autres temples sauf que ce sont des plateformes qui rentrent avec la notion de (inaudible) habituelle…

Patrice Goulet : Deux plates formes qui montent…

Ricardo Porro : Voilà… qui est une des choses des plus exaltantes que tu puisses imaginer quand tu es là…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que c'est l'inverse, il y a plus de portique, un temple typique c'est deux portiques et une enceinte…

Ricardo Porro : C'est deux portiques…

Patrice Goulet : Là, il n'y a pas d'enceinte…là c'est deux rampes…

Ricardo Porro : Là, c'est deux rampes, deux arcades et qui rentrent un petit peu à l'intérieur de la montagne… et une salle hypostyle qui est en haut, tu vois?

Patrice Goulet : Le temple d'Edfou, c'est pas comme ça aussi….

Ricardo Porro : Attends, je ne sais pas si c'est ça, si c'est ça…si, c'est ça…regarde le temple d'Edfou, tu rentres et tu as une première cour et tu as une deuxième cour et c'est pas ça…ça, c'est le prototype du temple égyptien…

Patrice Goulet : Non, et bien, je me suis trompé…

Ricardo Porro : Tu vois? Et les temps égyptiens sont tous comme ça…

Patrice Goulet : Mais le changement tient à…je veux dire, c'est lui qui a choisi un lieu différent parce qu'il s'est adossé à la montagne?

Ricardo Porro : Écoute, je ne sais pas, je ne peux pas te dire à qui est du ce miracle mais sans aucun doute, c'est Sénènmout qui a fait ça… et qui a fait un miracle pour quoi il l'a fait là, ne me demande pas parce que je ne sais pas…je ne connais pas assez l'histoire égyptienne pour te dire si c'était la Reine qui était sa femme, sûrement c'était lui qui a suggéré ce grand vol d'esprit qui rompait absolument avec toute la tradition égyptienne et qu'après on retrouve à tout à fait au bout de l'Égypte, presque'à la frontière du Soudan, comment ça s'appelle, l'autre temple? Abou Simbel. On le retrouve à Abou Simbel mais c'est la deuxième édition de ça…

Patrice Goulet : Oui mais ce que je trouve rigolo c'est quand tu dis « C'est un architecte romantique » et qu'on voit les photos de ce temple, on se rend compte que ce temple est très simple….les proportions, enfin c'est des horizontales, des verticales, je trouve ça très très, je veux dire que c'est pas du tout exubérant, tarabiscoté et pittoresque…

Ricardo Porro : Pas nécessairement…attention! mais il y a autre chose, il fait un hall d'entrée au ventre de la terre…et ce qui est étonnant, le temple est un hall d'entrée au ventre de la terre. et ce qui est étonnant, c'est que tu le sens…une vue qui est là et ça qui pénètre la montagne c'est-à-dire que c'est justement agir avec la montagne te qu'après ça, la montagne commence à avoir des significations magiques, tout ce qui peut impliquer le monde souterrain, le monde stonien, le monde d'en bas.Tu vois? qu'il fait et qu'il change absolument la montagne et il l'a fait devenir quelque chose d'hallucinant, c'est-à-dire là, applique la définition de Novalis…et tu vas te rendre compte que tout à coup la montagne devient oeuvre d'art.

Patrice Goulet : D'accord…Et tu l'as vu alors?

Ricardo Porro : J'ai des milliers de diapositives!

Patrice Goulet : Et c'est plus beau que les autres temples?

Ricardo Porro : C'est pas que ce soit plus beau…c'est que c'est une nouveauté et c'est quelqu'un qui absolument déborde du jeu et ça c'est en 1500 avant Jésus.

Patrice Goulet : Est-ce que ça donne une émotion? Est-ce que c'est plus fort que les autres temples ou c'est plus ..?

Ricardo Porro : C'est différent…c'est un des plus beaux pour moi…c'est un des plus beaux, un des plus magiques, c'est une poésie débordante… C'est comme si tout d'un coup la nature commençait à avoir des vibrations magiques. Tu vois? Toute la nature devient magique. C'est une nature qui joue son rôle magique, son rôle mythique…et c'est ça qui est étonnant…et quand on pénètre dans la montagne, qu'est-ce qui reste?

Ricardo Porro : Il n'y a rien, c'est pas important, non, mais je vais te montrer quelque chose d'intéressant, là, je vais te montrer, donne-moi parce qu'il y a quelque chose ici qui est très intéressant…sur la déesse Hathor mais il ya quelque chose qui est très intéressant…c'est que l'intérieur de la montagne qui est le ventre de la terre devient ciel.

Patrice Goulet : Il y a juste (inaudible) . C'est petit…

Ricardo Porro : Oui c'est minime mais quand tu rentres dedans, l'Égypte n'est pas un pays de voûte…C'est un pays de toits plats et tout d'un coup, la seule voûte que je connais en Égypte, je ne me souviens d'une autre en ce moment, peut-être il y en a d'autres mais je ne me rappelle pas, la seule voûte, c'est ça., enfin, dans l'Égypte ancienne, je dois dire, hein et ça devient un ciel et celui qui commence avec la notion de chapiteau dorique…

Patrice Goulet : C'est extraordinaire…

Ricardo Porro : Regarde le livre là et tu verras que c'est dans ce temple là, un chapiteau si tu veux protodorique, très élémentaire.

Patrice Goulet : C'est très avant les grecs?

Ricardo Porro : 1500! les Grecs c'est 1500…

Patrice Goulet : Oui les Grecs c'est presque…

Ricardo Porro : 600! c'est mille ans avant!

Patrice Goulet : C'est fou…

Ricardo Porro : Alors c'est romantique ou c'est pas romantique? ça rentre tout à fait dans cette définition…

Patrice Goulet : Reviens une seconde en arrière parce que t'as une illustration mais quelle illustration pour le premier architecte?

Ricardo Porro : Pour Dire?

Patrice Goulet : Oui qu'est-ce qu'il faut donner comme illustration?

Ricardo Porro : La Loire…

Patrice Goulet : Quoi la Loire?

Ricardo Porro : Cherche une fille qui soit très belle, une de ces filles françaises, pas la mode actuelle des cheveux courts parce que c'est très laid, mais une fille avec des cheveux longs, blonde, très belle, pas trop mince, un peu ronde et là, tu as l'oeuvre de Dieu. Tu as l'oeuvre de Dieu…

Patrice Goulet : Non…non faut que ce soit vivant…

Ricardo Porro : Non, Une photo…une photo…ou sinon tu prends la Toscane ou tu prends le Mont *Ararat* qui est un paysage magique, qui est la limite entre la Turquie et l'iran, c'est une des paysages les plus chargés que j'ai vus.

Patrice Goulet : Bon, troisième architecte…

Ricardo Porro : Troisième architecte. Les architectes qui ont fait Delphes. À Delphes, il ne reste qu'un petit chemin qui monte une montagne, quelques morceaux, un théâtre en haut, des colonnes qui vont peut-être un peu plus haut, un petit temple très primaire, mais depuis des siècles que ça n'existe plus et tu mets un pied là dedans comme un courant électrique qui part du centre de la terre, qui passe par la petite veine que tu as entre tes jambes et qui te traverse sous le corps, et qui te traverse le cerveau et qui continue en haut et tu sens des magies absolues d'une architecture qui n'existe plus et tu sais qu'elle était là et le paysage le plus magique et une chose, quand tu construis mentalement, tu te dis c'est pas possible et actuellement tu ne vois plus rien, tu vois les morceaux des colonnes, tu vois des choses mais c'était si tu veux, l'endroit de la poésie.

Patrice Goulet : Mais si le paysage était tout seul, ce serait la même force?

Ricardo Porro : Je ne sais pas…Je te dirais que es morceaux de colonne qui sont là et les petits bouts de murs qui sont là et quand tout est (inaudible) qui est un chemin initiatique jusqu'au point où il y avait la *pitonisa* qui se mettait jusqu'au centre du monde et qui recevait les émanations. Je t'assure que l'émotion que tu as là, tu as des paysages un peu plus loin mais quand tu es là, c'est quelque chose qui te paralyse. C'est la pure magie dans une architecture où il ne reste presque rien. Tu sais quelle était la dernière phrase de l'oracle de Delphes? Tu la connais?

Patrice Goulet : Non…

Ricardo Porro : « La riche demeure est tombée et Phoebus n'a plus de foyer ni lauriers prophétiques, ni sources chantantes car l'eau a cessé de couler ». C'est l'oracle de Delphes qui n'a plus rien dit mais la magie, cette espèce de chose qui vient du plus profond de la terre, cette espèce de foret, de *Natura naturans,* de Dieu dans la nature qui te pénètre de vibrations intenses, tu ne l'as pas deux cent mètres plus loin. cinq cent mètres plus loin, il y a un village. Déjà quand tu pars de là et que tu marches vers le village, non, ça s'arrête, c'est juste quand on est là…

Patrice Goulet : On est dans une civilisation qu'on a considéré comme la plus classique… au centre de cette situation classique de la mesure, il existe son antithèse complète…

Ricardo Porro : N'oublie pas que d'abord avant tout ça, il y a Orphée. Orphée descend aux Enfers …

Patrice Goulet : Par où? par quelle porte?

Ricardo Porro : Ah écoute…Orphée descend aux enfers parce qu'il chante d'une façon si belle qu'on lui ouvre la porte…Ou se trouve la porte de l'Enfer?

Patrice Goulet : C'est pas à Delphes…ou elle est à Delphes?

Ricardo Porro : Peut-être… peut-être elle est à Delphes… parce qu'il y a le piton, la *pitonisa*, d'ailleurs… le serpent de Delphes qu (inaudible), c'est la force apollinienne mais Apollon, la contradiction il peut-être la force divinatoire magique et il peut être la lyre et au fond, il ne faut pas penser que la Grèce…n'oublions pas que la Grèce, il y a le culte dionysiaque qui est *Dyonisios* et *Dyonisios* était un dieu d'une importance capitale et il parait qu'il était enterré là parce que c'est le seul dieu qui est mort. On dit qu'il est enterré à Delphes. Bon, pour te dire que la magie d'une architecture, la magie de l'invention de l'imagination arrive tellement loin que même quand elle n'est plus, elle y est. Voilà les architectes, c'est les architectes qui ont posé les trésors dans un chemin qui grimpe une montagne jusqu'à ce qu'on arrive au temple. Là…. Troisième. Hadrien. L'empereur Hadrien. C'est un empereur romain, l'être le plus subtilement exquis et pour moi le plus grand architecte que produit l'Antiquité, seulement comparable à *Ictinos*. Pourquoi il est incomparable? Il existe une architecture à Rome qui est plus ou moins une espèce de suite de l'architecture grecque, une modification, plus ou moins discrète mais Hadrien commence à faire un trait, des aspects en architecture invraisemblables, il fait le temple de Vénus à Rome. C'était un temple qui est la grand-mère de tous les Romains, faut pas oublier l'Enéide de Virgile. Enèe, sa mère c'est Aphrodite…c'est la grand-mère de tous les Romains et il fait un temple dédié à Rome déifiée, Vénus et Rome mais le problème c'est que le nom à l'envers de Rome c'était Amor, qui était le nom pour les initiés, chose qu'il

n'avait jamais faite, deux temples qui se touchent par derrière, par l'hôtel sous une colonnade qui le signifie. Toute la tradition romaine, la notion du Janus, d'un homme avec le sens de Vénus et Rome qui est Vénus mais qui est *Roma* et qui est *Amor,* qui est Rome à l'envers. Tu prends ROMA à l'envers AMOR qui est amour qui est le nom à l'envers de Rome et cette dualité unifiée qui a les eux côtés la même chose, n'oublions pas la gémellité, c'est le pays du double, c'est le pays de Janus qui est le Dieu de la porte et le Dieu qui regarde le passé et l'avenir, une t^te qui regarde le passé et notre avenir encore, les enfants de Leda, Castor et Pollux qui sont déifiés partout, c'était les Dieux les plus populaires, ils sont aussi tous tout les deux du même (inaudible) en train d'accoucher avec Jupiter, tu vois. Tu vois, Hadrien, qui n'était pas supposer être un architecte, il est capable de concevoir un temple de la plus haute qualité artistique de la terre, le temple de Vénus de Rome dont il reste peu. Deux. Le panthéon. De quelle façon on comprend la notion d'un temple grec? comme une façade qui donne comme si ça serait un raccourci d'un temple qui donne vers une porte qui est Janus, le m^me principe que l'autre, et tout d'un coup une coupole cosmique qui est la magie pure avec seize niches tout autour, qui est la monde créé aussi de seize, mais c'était seize Dieux qu'il avait glorifiés. Tu vois? la cosmicité de l'intérieur avec le soleil au milieu, le principe au milieu, quelle folie, quelle grandeur il est capable d'obtenir et quelle nouveauté! Quand il dépasse absolument toutes les limites et il essaie de dominer l'infini ou de jouer avec ce principe aussi extraordinaire et il modifie absolument tout et toute la tradition romaine au moins par de là. Le troisième qu'il fait, c'est la Villa *Hadriana.* où il jouait avec des morceaux de choses qui l'avaient impressionné mais en plus il fait une chose, il crée le baroque qui n'était pas créé et il fait un architecture « baroque » sur le plan le plus d' architecture organique, intégrée au terrain, des choses qui s'enchainent les unes avec les autres, les unes avec les autres, des jeux d'espaces invraisemblables, des notions d'infini comme je n'ai jamais vu, la villa Adriana où il allait se reposer, l'Empereur Hadrien qu'il avait lui-même, assemblant parfois des morceaux qui lui rappelait l'*Erekteion* d'Athènes. Il mettait les cariatides comme dans l'*Erekteion,* il mettait des choses du passé, comment dire, pas d'une façon idiote, comme le font actuellement les (inaudibles) postmodernes, qui est une façon pénible de copie. Il réinventait tout, il faisait une référence qui avait des tas de références, tu vois? ça c'est une façon d'agir. Hadrien, je mets tout de suite deux noms, l'absolue et totale démesure, c'est l'*Hagia Sophia,* les architectes qui l'ont fait, Isidore de Millet et Anthème de Tralles…

(interruption)

Ricardo Porro : La notion d'immensité, la notion d'essayer de passer la lumière divine qui est la chose la plus immatérielle qui peut exister dans une architecture mais la (inaudible) qui n'est pas la lumière qui envahit le cosmos….En plus, le bâtiment devient montagne et ça s'intègre avec les sept collines d'Istanbul à merveille, à l'extrême que toute l'architecture musulmane d'Istanbul (inaudible) et il crée toute une tradition (inaudible) sublime, toute l'architecture turque qui est basée là dessus et c'est en faisant des variations que ça soit Suleymaniye[834], toute l'architecture de Sinan[835] par exemple *Hagia Sophia*, cet espèce d'enchainements, de continuité spatiale qu'il y a dans cette architecture, c'est une façon romantique de voir l'espace.

Patrice Goulet : Je voudrais t'interrompre juste une minute, c'est que un architecte qui reprend le thème, qui ne transgresse pas les règles, il est tout de même romantique?

Ricardo Porro : Si tu veux, Sinan, je crois que le sultan était plus romantique que Sinan. Le sultan qui prend Constantinople décide que ça suffisait de la tradition qui était sclérosée qui était la tradition byzantine qui se répétait à l'infini et qui s'innovait pas et il appelle Sinan et lui dit « J'aimerais quelque chose qui soit moderne dans l'esprit Renaissance ». Évidemment, il l'avait là devant les yeux, c'était *Hagia Sophia.* Il mesure son architecture, je dois dire c'est sublime, c'est d'un degré de beauté absolue mais c'est l'architecture mesurée, je ne peux pas tellement le placer dans le romantisme même si c'est un architecte qui me rend fou. Ça ne veut pas dire que des architectes ne me rendent pas fous, je parle seulement des romantiques en ce moment. Sinan me rend fou mais si tu veux c'est une façon de ramener la démesure de ce qui existait à la mesure. Évidemment, il ne peut pas. Tu te rends compte qu'il essaie de mesurer, tu as l'esprit autre de *Hagia Sophia* qui est derrière lui, qui est trop fort mais quand même il innove hein, il est un novateur et après ça, tu sais que la Turquie va suivre plus ou moins le courant de l'architecture européenne toujours en l'assimilant si bien et avec un tel degré d'invention que *Nuruosmaniye*[836] est baroque et que *Topkapi* est tout à fait rococo et il y a même au vingtième siècle si nous suivons Poelzig, son centre qu'il crée pour Istanbul, quand même, c'est turc et Poelzig doit s'adapter à une ville…enfin, évidemment qu'il faut s'adapter mais je te dirais que quand même il est dans la ligne turque. Bravo pour Poelzig.

---

[834] Cette mosquée est le plus grand temple islamique d'Istanbul.

[835] Sinan, architecte impérial (1490 -1588)

[836] Mosquée de style baroque ottoman construite en 1748.

Patrice Goulet : Les deux architectes qui ont réussi à faire des projets pour Istanbul, c'est Sommaruga qui était un grand architecte Liberty italien et Poelzig qui est un grand expressionniste…

Ricardo Porro : Oui…Le seul qui pouvait le faire, c'est Poelzig, le seul qui pouvait sentir Istanbul…Si tu me demandes si Mies Van der Rohe pouvait faire quelque chose à Istanbul, comment va-t-il faire quoique ce soit?

Patrice Goulet :Il détruit…

Ricardo Porro : Il détruit. Le Corbusier, il ne pouvait faire quelque chose à Istanbul sans détruire la magie de cette ville, la sensation d'infini qu'il y a dans cette ville. Est-ce que tu as vu dans ta vie une sensation d'infini si grande que dans le Pont Galata? Tu es au Pont Galata et tu regardes vers Istanbul du côté pas du côté (inaudible) mais du côté Istanbul, la ville en elle-même est absolument romantique et magique… Non, c'est pas Sinan, c'est beaucoup de gens, c'est une ville qui a été faite, conçue avec sept collines et la ville était là du temps des Romains, du temps de Constantin…

Patrice Goulet : Oui mais si Sinan n'avait pas mis les mosquées telle qu'il l'a fait …

R**icardo Porro** : Je sais , il y avait (inaudible) mais actuellement je ne peux pas te dire, la structure basique de la ville était conçue depuis l'époque des romains par Constantin.

Patrice Goulet : Allez, recommençons sur Hagia Sophia…

Ricardo Porro : Bon. Une architecture où la matière devient lumière qui devient autre choses…une magie de cette lumière surnaturelle et en m^me temps avec tous les jeux de filtres de lumière qui rentrent et qui mettent en valeur toute une cour pleine de bijoux. Tu vois? Ça devient une espèce de Jérusalem céleste. Bon, ça c'est la magie.

Patrice Goulet : Mais ça te gêne beaucoup que Venturi dise que c'est de celle là qu'il faut tout apprendre…

Ricardo Porro : Ah non, je ne fais qu'apprendre du passé…

Patrice Goulet : Oui mais c'est Venturi que tu dis qu'il est si bête, il dit que c'est de là qu'il faut apprendre…

Ricardo Porro : Attends, attends…oui il dit ça mais je le dis depuis très longtemps aussi…Il y en a d'autres qui l'ont dit et qui l'ont fait. Je crois que pour moi, une leçon d'architecture , d'urbanisme, c'est passer devant le pont Galata et regarder vers Istanbul. Ça, c'est un miracle, un miracle! et ça naturellement, si je veux apprendre de l'infini sans aller à Istanbul, c'est difficile. Aller à Istanbul pour savoir ce que peut-être l'infini.

Patrice Goulet : Est-ce que c'est le moutonnement des collines qui se termine par le minaret?

Ricardo Porro : Non, c'est qu'ils ont fait une ville à l'image de Rome. Ils ont choisi un terrain où il y avait sept collines comme à Rome. Ce qu'Ils ont fait, je ne sais pas si ça existait avant, le sultan, c'est de créer dans chaque colline un centre de quartier dans la partie haute contraire à ce qu'on fait habituellement, la grande circulation, les grandes voies de circulations et la partie haute, c'est le centre des quartiers avec la mosquée qui est le centre social , l'école, le cimetière, l'hôpital et tout ça était concentré dans un ensemble. À Istanbul, il y a ça et tous les quartiers qui se groupent autour et qui grimpent vers le sommet mais en plus de ça, chaque montagne par le minaret et par la forme qu'elle a devient une montagne…chaque mosquée pardon devient une montagne et une figuration du ciel et de la terre ensemble, par la forme. Ça c'est le romantisme d'Istanbul. Une ville romantique!

Patrice Goulet : Mais est-ce que ce n'est pas …le problème c'est de savoir si la civilisation arabe n'est pas une magie donc est-ce que ce n'est pas magique plutôt que romantique?…

Ricardo Porro : La civilisation arabe, c'est un aspect pour lequel il y a énormément de choses à dire parce que je peux me mettre à parler de ce que les musulmans ont produit, il y a des merveilles…mais j'ai pris des choses qui sont plus ou moins autour de la méditerranée de la façon la plus accessible.

Patrice Goulet : Oui… non mais moi, c'était simplement pour dire que il y a peut être un rapport au romantisme…

Ricardo Porro : Tout ça je peux le trouver aux Indes…mais oui, la magie rentre beaucoup dans le romantisme. Cette sensation, cette espèce de choses, que je te disais de l'article de Rilke, de l'excédent qu'on équilibre, tu vois par une voix? cette magie étrange de cette voix qui monte et qui descend la voix sans un rythme, sans un ordre apparent, c'est une magie qui est l'écoulement et le mouvement des rameurs, l'excédent qui pouvait se passer d'un côté ou de l'autre. Je crois que là il y a beaucoup de ça chez les romantiques, dans tous ces romantiques que je suis entrain d'essayer d'analyser. Il y a un peu ce jeu avec l'excédent. Tu vois? Bon.

Patrice Goulet : Allez, cinquième…

Ricardo Porro : Steinbach…. La cathédrale de Strasbourg. Parce que, la cathédrale, pour construire, c'est la pierre et rien que la pierre et cette immensité qu'est la cathédrale de Strasbourg, la matière devient si intangible et si immatérielle qu'elle n'existe plus, elle se fond dans l'air. Elle se contredit elle-même mais en plus ce qui existe se contredit tellement qu'elle devient bourgeon et elle devient nature. Parfois, une porte est un lierre qu'on est en train de couper à coup de machettes pour pouvoir pénétrer. Tu te mets devant la cathédrale, il y a une porte si tu prends du côté gauche en te mettant en face de la façade qui est comme si tu découpais, tu vois? par coups de machette tu vois? la nature…Il y a une étrange image de la nature, une étrange image de la nature où tout le surnaturel se met dedans et la sensation que tu peux avoir dans cet intérieur, dans cet extérieur est si magique, si folle et la vibration, l'atmosphère chargée parce que c'est l'ineffable. Aussi il y a une caractéristique du romantisme c'est la sensation que tu expérimentes qui est une espèce de…comme quelque chose qui te chatouille à l'intérieur de toi même. Jamais préciser une parole, tu vois? C'est une atmosphère dans l'air qui est très chargée toujours. Évidemment, quand tu entends la voix de Le Corbusier, il n'y a pas ça. Et là, c'est la mesure, c'est…il n'y a pas de charge dans ce sens là. Seulement, quand tu vas à la cathédrale de Strasbourg, le Christ qui est crucifié sur le tombeau d'Adam, par exemple le portique de la cathédrale et tout ça qui est une vision de nature et c'est la nature où le grand sacrifice va avoir lieu mais c'est le cycle accompli, c'est le jeu avec l'histoire de nouveau et c'est une histoire pleine de mysticisme, ce n'est pas la rationalité de l'Abbé Suger ou de Pierre de Montereau[837] ou de Montreuil de Notre Dame. Ici, il y a un contexte tout à fait irrationnel et mystique. dans cette cathédrale qui va plus loin que ça, c'est pour ça que je l'ai choisie, tu vois? Et j'ai choisi Steinbach parce que la cathédrale, c'est beaucoup de moments qui se superposent. Celui qui donne la force absolue à la cathédrale, c'est Steinbach. Le dernier, qui donne, le dernier touche à ça et la cathédrale devient vraiment une pure magie. C'est Steinbach, sans aucun doute. La moins proportionnée, elle n'a pas les proportions de Notre Dame, peut-être elle n'arrive pas à la beauté de Reims mais quelle magie elle peut avoir….et je crois que là c'est ce qui m'intéresse du romantisme. C'est là et en plus la sensation d'infini que tu as et une nature c'est en même temps un infini et en même temps tragique. Il y a quelque chose de mort, il y a quelque chose d'extrêmement vivant et quelque chose de très mort et tout se mélange. C'est la tradition germanique. La meilleure. La mort dans la nature. C'est une constante en Allemagne. La tradition germanique je pourrais dire que c'est la mort dans la nature qui se voit avec une discrétion absolue en appliquant un tout petit peu le prologue de l'Hérodiade de Mallarmé. Il écrit « Légende dépouillée de danse et même de la grossièreté – de la tête sur le plat – ».Tu vois? C'est cette chose très dépouillée où il y a une présence, une sonorité noire derrière et ça c'est toute la tradition germanique mais là tu le sens à Strasbourg, tu sens ça. Bon. Qu'est-ce que je peux aimer Michel-Ange, que je l'aime….quelle contradiction quand il fait ses esclaves qui sont (inaudible) que tu touches et en même temps que tu as envie de toucher, c'est l'élan de ce qui essaie d'échapper à la matière et d'aller vers le haut. C'est la matière pure mais c'est l'autre chose aussi, c'est la matière qui tient mais c'est l'élan! c'est *Circuitus amatorius,* tu vois? et ça c'est le système de contradictions de la bibliothèque laurentienne à Florence. Tu entres dans un hall d'entrée parce que c'est une décoration, ce n'est pas une architecture. Tu rentres dans un hall d'entrée où il y a une (inaudible) qui essaie d'échapper des murs très forte et des murs qui luttent avec elle, il s'établit une tension entre la structure et les murs, tension qui n'est pas résolue mais ce qui est étonnant c'est que tu dois monter dans un espace minime. Il met un escalier dans une situation qui n'est pas la situation où tu rentres indirect, mais un billet, tu dois tourner à gauche, brusquement et tout d'un coup l'escalier n'est pas un élément qui t'invite comme si d'en haut elle dégoulinait, comme si elle lançait une coulée de liquide qui au lieu de t'inviter t'empêche de monter. Quelle contradiction! quelle dualité! c'est le Janus à deux têtes à nouveau, c'est la contradiction, c'est le corps qui essaie d'échapper à… d'échapper au corps mais c'est justement la contradiction, mais la contradiction de la façon la plus forte. Il rentre dans une certaine mesure dans la Renaissance mais la mesure est là, il est en train de la rompre cette mesure. Tu vois? Il y a une espèce de contradiction entre ce qu'il fait et la mesure et justement il y a quelque chose qui m'intéresse beaucoup, c'est ce que dit dans la *Gerusalemme Liberata*, il dit comment il s'appelle? il dit « en latin) j'aurais peur de moi-même et de moi-même en train de fuir j'aimerais toujours prisonnier ». C'est l'attitude romantique par excellence et cette attitude romantique est dans toute l'architecture de Michel-Ange. Pour le *Campidoglio,* Michel-Ange disait qu'il voulait faire par cette structure très forte qui se superpose à l'enveloppe de

[837] Architecte de l'église de Saint Denis au XIII[e] siècle.

l'architecture, comme une image des os qui tiennent le corps, les tendons qui tiennent le corps, tu vois?

Patrice Goulet : : C'est lui qui dit ça?

Ricardo Porro : Dans les seuls écrits où il parle d'architecture…

Patrice Goulet : À chaque fois que je te demande cette question,

Ricardo Porro : Écoute, je vais le trouver mais c'est sûr…il le dit. Quand ces imbéciles de …je ne sais plus quelle revue…

Patrice Goulet : Tu passes sur le nom…

Ricardo Porro : Si, si, si, j'insiste sur le nom!

Patrice Goulet : *AMC*…

Ricardo Porro *: AMC,* ces imbéciles disent, à part le mal de l'anthropomorphisme, il faut être crétin, il faut parler mal de Ledoux qui est très anthropomorphique et il faut parler mal d e Michel-Ange! et du Bernin! Faut être débile… pour lancer des principes comme ça… Ils sont castrés comme Loos… bon.

Patrice Goulet : Ce qui m'amuse, attends, je voudrais dire un truc …j'ai vu hier soir un bouquin, c'est drôle parce que'il parlait de Raphaël, Léonard et Michel-Ange et il disait le bouquin : « il voulait la mesure au lieu de la relation, le dessin au lieu de l'action atmosphérique de l'époque mais cela c'était impossible pour eux car ce n'était possible qu'à Athènes. Toutes leurs formes et leurs émotions ont une tendance au lointain et à la profondeur».

Ricardo Porro : Qui a dit ça?

Patrice Goulet : C'est Spengler…

Ricardo Porro : Écoute, je ne crois pas, je ne crois pas et je te dirai pourquoi… Je ne crois pas parce que effectivement Michel-Ange jouait à la mesure…

Patrice Goulet : Lui, il parle, il y a un chapitre sur michel-Ange et il dit que michel-Ange aspire à tout prix à être comme d'autres sculpteurs…et c'est ça qui …

Ricardo Porro : Non…

Pa**trice Goulet** : Toute sa pensée allait à ça…

Ricardo Porro : Je crois que non… parce que le sculpteur du Parthénon se posait d'autres problèmes qui n'avaient rien à voir avec Michel-Ange…

Patrice Goulet : Oui mais il voulait la mesure…il voulait…

Ricardo Porro (criant) : Non!

Patrice Goulet : Non? Bon.

Ricardo Porro : C'est justement la mesure dans la démesure…la mesure qu'il hérite…

Patrice Goulet : Non mais lui il dit qu'il n'y arrive pas parce que lui, il est de son époque, comme il est faustien déjà, il peut pas faire autrement que d'espérer…

Ricardo Porro : Il est faustien…

Patrice Goulet : C'est ça qu'il dit, il peut pas, il peut avoir toutes les intentions qu'il veut, de toute façon, il fait du faustien…il peut pas…

Ricardo Porro : Justement…

Patrice Goulet : Mais ce n'est pas sa pensée…

Ricardo Porro : Écoute, la pensée d'un homme…Tu vois, quand je fais mon analyse du contenu, je dis en général qu'il y a cinq aspects du contenu mais ce que je ne dis jamais c'est qu'il y en un sixième. Il y a un sixième sauf que je ne peux pas me mettre dedans parce que c'est trop difficile, qui est le problème des fantasmes et au fond, je vais te dire qu'un des plus évidents de ces fantasmes personnels, c'est Michel-Ange…parce que ce qu'il fait en architecture, c'est comparable, par exemple, le *Campidoglio,* pour moi il n'y a rien de plus comparable que *le Moïse* de Michel-Ange où c'est un monsieur assis et statique, qui ne bouge pas…à une position (inaudible) et je n'ai jamais vu une sculpture qui donne une sensation de violence et d'immobilité que ça, c'est-à-dire que le problème qui'il se pose, c'est entre une chose statique et une violence interne qui Isaie de s'échapper et c'est la même histoire que dans le *Campidoglio.* Les bâtiments du Campidoglio, si tu les regardes bien, ils rentrent dans un ordre classique mais quand tu te rends compte qu'il y a une tension dans le mur, des choses qui essaient de s'échapper et qu'il essaie de rattraper. Deuxièmement, la contradiction, tu montes l'escalier du *Campidoglio* et quand tu es là, tu as des degrés de mouvements différents. D'abord il te renvoie en arrière et tu as les coupoles de Rome devant tes yeux, il y a deux mouvements qui montent à l'extrême de la place mais il y a un mouvement qui éclate au milieu de la place par le dessin par terre et les bâtiments qui sont à côté qui forment une espèce de tension entre les murs et les colonnes, une structure très tendue. En plus ce n'est pas un rectangle, la place, un billet, et il fait un billet avec une perspective faussée qui ne va pas dans le sens du spectateur comme point de fuite mais c'est l'inverse, il le fait dans le sens où tu montes en haut, c'est là où fonctionne la perspective qui te renvoie en arrière (inaudible), c'est-à-dire que c'est tout à fait l 'expression que je te disais de L' Arioste, c'est L'Arioste? *Gerusalemme liberata ,* si, c'est Arioste…. Je me corrige moi-même…Je crois que c'est L'Arioste, c'est pas Retino, c'est L'Arioste…

Patrice Goulet : Il dit ?

Ricardo Porro : Il disait « il cite les vers latins » et « De moi-même en train de fuir, je me rends toujours prisonnier ». Cette tension entre deux choses, c'est une tension romantique, le romantique par excellence, il est le Hamlet…

Patrice Goulet : Est-ce que tu penses pas que quand on prend un artiste de cette époque, ceux qu'on connait comme artistes, tout le monde a un peu tendance à dire que c'est plutôt Raphael l'artiste parce que il est là, un peu, évaporé et très beau, superbe et magnifique…

Ricardo Porro : Il y a beaucoup d'artistes de l'époque mais Raphaël il a une période absolument classique qui est le commencement, qui est cette Madonna ronde sublime, mais va voir *L'incendie du Borgo* qui est une des fresques du Vatican et *L'iincendie du Borgo*, c'est la mobilité, c'est l'infinitude, c'est la torsion … Vas voir Saint Pierre libéré…C'est la première fois qu'on emploie la nuit et ça, c'est Raphaël, il a deux périodes, une période classique et une période maniériste. (inaudible) Il y a tellement d'artistes à l'époque et des grands artistes, je prends Michel-Ange parce qu'il me rend fou particulièrement. Il y a quelqu'un que j'avais oublié. C'est un artiste de 1300 qui est plus étonnant que j'ai vu de ma vie. C'est Dante. C'est l'architecture de *la Divine Comédie.* Ce tronc conique qui a une immense porte en haut, tout d'un coup, d'en haut, il y a à partir d'en haut neuf degrés, neufs étages. Dans le… je crois que c'est le quatrième après le départ d'en haut,, il y a des remparts et là commence le degré le plus inférieur, le plus atroce de l'Enfer, des remparts avec des portes jusqu'à ce que tu arrives là et c'est infernal, jusque'à ce que tu arrives au point le plus bas, cette forme conique où il y a le diable à demi-enterré, le torse du diable qui sort. J'ai fait une coupe de ça pour la conférence que j'ai fait sur *la Divine Comédie* à mes élèves. Malheureusement, il y a eu un élève qui me l'a volée parc e qu'elle était très bien faite. Il y a cette forme conique qui va au centre de la terre, il y a à l'envers, il y a une forme conique dans l'autre extrême du monde qui sort, qui est le purgatoire et tout à fait en haut, il y a le Paradis originel, les jardins du Paradis. Tu vois? Tout à fait en haut, c'est-à-dire que c'est comme une espèce de Tour de Babel…à marches mais opposée à l'autre. IL y a la contradiction (inaudible) et à partir de ces jardins du Paradis, tu as la constellation, ça veut dire que tu as la constellation, ça veut dire que ça se perd dans l'infini qui est le ciel des planètes et dans chaque planète il y a un groupe d'âmes. (inaudible). Voilà un autre architecte romantique. Dante! et quel architecte… Lire *la Divine Comédie*, c'est un voyage initiatique dans une architecture (inaudible) de ma vie… De la même époque, Steinbach. J'avais oublié de le noter ici, tout d'un coup je me suis rappelé… Je continue. Il était capable de faire des églises qui entraient comme taille dans un pilier de Saint Pierre. Saint Pierre, c'est la démesure. Le Bernin mais je m'intéresse plus à Borromini parce qu'il y vait une différence fondamentale entre Le Bernin et Borromini. Le Bernin était convaincu qu'il avait la grâce et Borromini la cherchait désespérément, il croyait la perdre à n'importe

quelle minute. Le Bernin, c'est sûr. Rationnel dans le Baroque. Borromini, c'est l'exaltation absolue et la débâcle absolue dans le Baroque même si ses intention spirituelles sont les plus élevées. C'est la chose la plus exaltante, par exemple *la San't Ivo,* pour moi, c'est l'exaltation absolue, cet espèce de crescendo, du matériel vers l'immatériel, en haut, c'est vraiment l'image même du romantisme, c'est de partir de la matière et la mystifier, lui donner les cent grammes de métaphysique à la matière et il y a un crescendo de la physique à la métaphysique qui est une des choses les plus exaltantes. San't Ivo, c'est la *Sapienza*, c'est la sagesse (inaudible) de Rome et il y a un crescendo, la sagesse considérée comme une spirale et puis cette spirale en haut qui est le Saint Esprit naturellement, le feu, (inaudible) dans la lumière, la notion de lumière était si matérialisante. C'est la montagne de lumière que Wright va faire après dans sa synagogue qui est là. Il y a un symbolisme apocalyptique. L'agneau délivre le sceau et le septième saut…

Patrice Goulet (chuchotant) : C'est quoi le septième sceau?

Ricardo Porro : Écoute, c'est le commencement de l'Apocalypse…selon St Jean, tu vois? Il ya tellement d'éléments dans cette église qui se greffent dedans, la notion de la spirale comme symbole de vie mais la notion de l'Apocalypse comme fin de monde et tout ça mélangé et tout pour arriver à la lumière divine, la lumière d'en haut. Tout rentre dans une cour minime et quelle infinitude… Tu vois? C'est ça que j'appelle romantisme. Bon. (inaudible) des frères Assam surtout parce que c'est un voyage initiatique. Dans l'Abbaye de Weltenbourg, je me rappelle d'avoir pris un bateau dans le Danube et tout d'un coup à partir d'un endroit qui s'appelle le Walala qui est le monument fait à tous les héros de l'Allemagne, les falaises du Danube et ce bateau… entrer dans un paysage absolument mythique qui est le paysage de l'île des Morts de Böcklin, un peu, du tableau… et le point final de ce voyage c'était le (inaudible), c'est-à-dire qu'il faisait tout un voyage pour un point de pèlerinage qu'il devait en plus effectuer par le Danube et on arrivait au point de pèlerinage magique et là, dans le point de pèlerinage magique, je me rappelle qu'il y avait la sensation d'éclatement, de théâtre, de coup de théâtre, d'Opéra de Mozart matérialisé, c'était un Opéra du (inaudible) et St Georges le Dragon et il y avait tout le spectacle de St Georges le Dragon, tu entrais dedans, tout devenait un …c'était plus la matière de l'architecture mais un espace atmosphérique…et je me rappelle que je suis venu au mois d'août et j'ai passé plus d'une heure et demi, c'était à cinq heures ou six heures, à voir le soleil se balader dans l'hôtel par des trous d'en haut et comment le soleil se reflétait ou ne se reflétait pas et le changement de lumière qui était absolument d'un autre monde, il y avait une étrange musicalité à l'intérieur, même s'il n'y avait pas de musique, tu sentais comme une sonorité mozartienne derrière, ça je l'appelle romantisme… Ledoux. Salines de Chaux. Je ne dis pas le Ledoux qui fait des choses très jolies à la Du Barry,[838] des concessions au marquis de je ne sais plus quoi… ça c'est très joli, je ne peux pas le nier mais quand il fait une (inaudible) avec la notion d'une ville et il change, il emploie tout le symbolisme classique, c'est-à-dire le symbolisme du principe, du centre du monde, la pyramide, le cercle tout de suite après, quatre colonnes plus le premier cercle, le deuxième cercle, le troisième cercle et tout ça, c'est un symbolisme très cosmique sauf que le centre, le principe, la pyramide du patron est pas l'église et le premier cercle c' est l'usine. Il y a une inversion de la Raison. On le pense toujours comme un rationaliste mais tu arrives (inaudible) existe actuellement et tu as une image comme d'un Parthénon avec des proportions très tordues, attention…ce n'set pas les proportions équilibrées de la Grèce. Tu as la première image qui est le panthéon qui est une image de la Raison., tu passes et tu arrives de l'autre côté dans la maison du patron, ce que tu vois du Parthénon, c'est comme s'il serait vu en reflet…C'est la crise de la Raison aussi qui est le dix-huitième siècle même si c'est le siècle des Lumières, il a un côté qui est très obscur, très souvent et quand tu…c'est là, cette crise de la Raison que tu vois refléter, curieusement, il ya le symbole de l'eau partout donc la notion de reflet est un fait …est un fait. Après ça, tu as la maison du patron qui a une attitude verticale très forte et les usines des deux côtés, les entrepôts des deux côtés, comme si il y aurait une attitude de (inaudible) vers la verticalité et la pyramide très très verticale de la maison du patron qui est le principe, qui est le centre de ça. Je crois que quand on joue à une messe noire dans le cas de Goya où il fait cette gravure, où c'est un mort qui (inaudible), une chose écrite, un écriteau qui dit « Nada! », Rien! Tu vois? Cette espèce de vision de messe noire qu'il y avait dans toute la peinture noire de Goya, cet espèce de relationnel qu'il y a dans les cent-vingt jours de *Sodome et Gomorrh*e du Marquis de Sade où tout est mesuré, calculé, même les dimensions des attributs masculins des personnages. Les mesures sont là. Tout est un inventaire, des nombres, des objets, tout est calculé, même l'architecture où tout va se dérouler et après ça, c'est la débâcle, la mort, pendant qu'ils font l'amour. *Éros* et *Thanatos* ensemble, les deux opposés. Il fait un peu dans cette architecture cette inversion de la notion du principe la même chose que le Marquis de Sade avec la Raison. La démesure, c'est la vérité et c'est ça qui m'intéresse chez Ledoux en tant qu'architecte, que je mets, qui a un contexte romantique et ce n'est pas étrange, tu commences à voir Goethe en train d'écrire ce qu'il a écrit et Blake et tout le monde… Il y avait le romantisme qui était à la porte c'est-à-dire en même temps qu'il y a le siècle des Lumières, déjà commencer à sonner à la porte. Gaudi. Gaudi, c'est un…c'est une folie parce qu…

[838] Il s'agit du Pavillon de musique de Madame Du Barry à Louveciennes construit par Ledoux (1970-1972).

on définit un bâtiment par bâtiment…et on terminerait d'ici à trois jours… Je prends seulement l'exemple du Parc Güell, qu'est-ce que c'est une colonne du Parthénon? Le Parthénon, c'est un poids en haut, le fronton, sur une poutre et tout d'un coup, il y a un élément mou qui rattrape ce poids et qui le transmet, il y a une colonne qui a un léger rétrécissement vers la pointe et on a la sensation qu'il y a un poids qui descend et qu'il y a une force qui monte qui est (inaudible) et qui est ce point-là et c'est l'équilibre des opposés. Là, on est en plein classicisme c'est-à-dire qu'il n'y a pas de résultante et on essaie d'arriver (inaudible) grecque qui était de n'avoir rien en trop mais le juste milieu qui est la notion par excellence de la Grèce, c'est la notion de tous les grands écrivains et de tous les grands artistes de l'époque. Rien à l'excès. Tout dans le juste milieu. Qu'est-ce qu'il fait Gaudi? Gaudi fait une colonnade démesurée qui ne sert strictement à rien sauf que là, le point où il y aurait des chapiteaux doriques, et il fait des chapiteaux doriques, ils sont mous…

Patrice Goulet : Vraiment mous…

Ricardo Porro : Et les colonnes elles sont trop pointues vers le haut…

Patrice goulet : Trop pointues…

Ricardo Porro : Beaucoup trop pointues…donc, en essayant de donner une référence à l'équilibre grec un acte de sadisme incroyable, des colonnes qui se clouent dans une chose molle… évidemment, il y a même une caryatide qui est une caricature de caryatide qu'il fait dehors (inaudible) et là tu te trouves dans une sensation qu'il a fait comme une messe noire avec le Parthénon. Il a retourné à l'envers le Parthénon et il a donné une sensation de mort au Parth »non que le Parthénon n'a jamais eue et quelqu'un arrive là et peut se dire mais pourquoi il a employé ces proportions, qu'il avait du mauvais goût…pourquoi il a employé ces proportions-là si exagérées? Non, c'est qu'il avait des problèmes significatifs très précis. Il avait toute une notion du mal de la fin et du commencement de ce siècle qui était là, qui était le mal profond de l'époque que pouvait avoir l'artiste, une sonorité de mort, une sonorité sadique et il faut dire que tout le problème de Gaudi c'est une contradiction entre le bien et le mal, un manichéisme où le mal a plus de force que le bien. La maison *Batlò* est un monstre plus grand que la petite croix qu'il y a dessus. Il y a la contradiction entre les deux mais le *monstruosisme* de ce qui se trouve en bas, c'est un monstre, une bête monstre.

(Interruption)

Patrice Goulet : Ricardo il a pas du tout parlé de la perse…évidemment on parlait de l'Occident mais en fait tu n'as pas parlé d'Ispahan non de quoique ce soit.

Ricardo Porro : C'est vrai, c'est vrai, c'est vrai….

Patrice Goulet : C'est romantique là ou pas?

Ricardo Porro : Écoute, bon…les tombeaux royaux qui sont juste à l'époque de je ne sais quel shah persan avant…

Patrice Goulet : Le sha Abbas? …

Ricardo Porro : Non, avant! Bien avant, quand ils étaient encore zoroastriens…. et il y a un endroit au niveau des rois qui est une architecture rupestre taillée dans les rochers. bon, si tu veux, c'est un des endroits les plus chargés que j'ai vus de ma vie et le romantisme compte énormément par l'émanation qui rentre dans la petite veine qu'il y a entre les testicules…là, ça existe, c'est la m^me chose que tu as à Delphes.

Patrice Goulet : C'est à quel endroit ton…?

Ricardo Porro : Delphes, tu ne sais pas à quel point la nature de Delphes ne produit rien sur toi. C'est très joli, tu peux te balader…Tu arrives à Delphes où il reste quelques morceaux de colonnes et un petit amphithéâtre, un petit théâtre très joli, tout ça et tu as une espèce de chose magique qui te pénètre et c'est pour ça que je prenais Delphes parce qu'il ne reste pas l'architecture, il ne reste que des bouts de colonnes et tu ne peux plus juger l'architecture mais une vision qui sentait la Pythonisse quand elle était là.

Patrice Goulet : Oui et alors, qu'est-ce que tu voulais dire par la phrase…qu'est-ce que ça signifie cette phrase? Finalement, je trouve que ça demandait à…Il dit quoi?

Ricardo Porro : « Demeure est tombée et Phoebus n'a plus de foyer ni arbre prophétique ni source chantante que l'eau a cessé de couler »… Je te dis que c'est un endroit qui part d'une façon si belle et si magique que même cette phrase qui sort du fond de la terre depuis tellement de siècles, c'est un des poèmes des plus touchants et des plus fantasmatiques et qui va le plus à la racine de l'individu, au point où se trouvent les intestins, pas au cerveau. Actuellement, nous sommes si loin de l'oracle de Delphes…Lis, ça ne te fait pas éclater…tu vois. Et là, il a fermé lmc bouche et il n'a plus parlé…

Patrice Goulet : Qui est-ce qui a raconté ça? c'est une question réaliste (rires)…

Ricardo Porro : Ça, c'est une question à savoir…

Patrice Goulet : En fait ce que tu veux dire, c'est la qualité poétique de ..

Ricardo Porro : C'est la qualité émotive…Si tu veux la poésie de St John Perse qui est pour moi un des plus grands poètes du monde ne va pas dans ce contexte qui touche l'intestinal…la poésie de St John perse reste dans un contexte en haut de la tête. Je parle du contexte en bas de la ceinture…et c'est très souvent par la tête mais en la traversant par le bas de la ceinture que l'artiste romantique doit agir.

Patrice Goulet : Dans quelles circonstances a-t-il dit sa dernière phrase?

Ricardo Porro : Il n'a plus parlé après ça…

Patrice Goulet : Il n'a plus parlé après ça…

Ricardo Porro : Il y avait des gens qui venaient le voir et après ce jour-là il n'a plus parlé, il s'est tu, c'est vrai, il y avait déjà les moines ou des tas de choses diaboliques…Les rapports un peu avec le diable, avec Dieu et le diable … enfin pendant des siècles qu'on avait pensé comme des choses très proches l'une de l'autre… je crois qu'elles ne le sont pas…ça c'est une chose très romantique…l'esprit faustien…

Patrice Goulet : Pourtant, l'esprit faustien mais pourtant, à Delphes, c'est Apollon qui est glorieux….

Ricardo Porro : Mais n'oublions pas que c'est un Apollon qui est en contact avec les forces souterraines…à Delphes…parce que la pythonisse se met sur un point, dans cet endroit qui a des émanations, elle reçoit des émanations et elle tombe en transe. C'est à travers Apollon et tout en Grèce, c'est la concorde et la discorde, ne l'oublions pas…

Patrice Goulet : Bon, on va faire ce que je voulais faire parce que…

Ricardo Porro : Et personne aime la guerre comme Aphrodite, et personne aime l'amour comme Arès… et ils sont ensemble et n'oublions pas que la fille de tous les deux est Harmonie…

Patrice Goulet : De toute façon, c'est rapide de dire que la Grèce est un monde classique et…

Ricardo Porro : C'est un monde classique, c'est-à-dire le classicisme c'est le Parthénon, le classicisme c'est le Erekthéion…

Patrice Goulet : l'Acropole…l'Acropole elle-même c'est classique…

Ricardo Porro : C'est classique…chose qui ne veut pas dire qu'en Grèce, il n'y avait pas la sublimation de deux aspects…parce qu'il y a Dyonisos, il y a Apollon…N'oublie pas qu'on disait que le tombeau de Dyonisos se trouvait dans Delphes…parce que Dyonisos est le seul Dieu qui meurt.

Patrice Goulet : Qu'est-ce qui lui arrive ?

Ricardo Porro : Oh c'est compliqué…c'est très compliqué…il faut se rendre compte que Dyonisos est un être double. Sa naissance est une naissance très trouble. Je ne sais pas si tu la connais. Imagine toi que Jupiter toujours il adorait tromper sa femme. Une fois, il trompe se femme avec une très belle fille qui s'appelait Sémélé et donc il la trompe et la femme se déguise en vieille femme et Sémélé qui se vantait qu'elle couchait avec Zeus et elle dit : « écoute, dis lui si c'est vraiment lui il faut que tu démontres sa pleine gloire devant toi ». Alors Sémélé termine de

faire l'amour avec Zeus et il lui dit « demande moi n'importe quoi chéri ». Elle dit « Montre-toi devant moi tel que tu es » . Il réponde « Ici ». Elle dit « oui sinon je ne te crois pas » et alors il a du se présenter avec toute la foudre qui sortait de lui, donc il l'a tuée et elle était enceinte. Alors il a ouvert son ventre, il a pris Dyonisos et il l'a mis dans sa cuisse et Jupiter a terminé d'avoir sa grossesse de Dyonisos. Ça c'est très trouble hein…

Patrice Goulet : oui…c'est (rires) quelle histoire! il est temps que je relisent peu la mythologie…

Ricardo Porro : Je te conseille le livre de Graves…Tu le trouves en français…

Patrice Goulet : Commet ça s'appelle? La mythologie..?

Ricardo Porro : La mythologie…[839]

Patrice Goulet : Voilà ce que je voudrais qu'on fasse finalement….

Ricardo Porro : Parce qu'il ne parle pas de cacher sa mère Dera, la femme de Jupiter qui voulait à tous points de vue lui faire du mal…Il a du se travestir et être un travesti pendant des années et des années et des années et passer pour femme, Dyonisos…jusqu'à ce qu'il ait ses attributs et il est devenu le Dieu qu'il était et qu'il n'avait plus de danger de Dera qui était une femme très vindicative et très petite bourgeoise, une déesse enfin, pas une femme…

Patrice Goulet : Allez répète ce que tu viens de dire sur Delphes…

Ricardo Porro : À quel point la terre à Delphes a gardé la poésie jusqu'au dernier jour où elle a ouvert la bouche…et une poésie intestinale, une poésie qui est une poésie qui va au dessus de la ceinture et qui monte à la tête.

Patrice Goulet : Moi j'avais mis une question là tout de même pour dire « Mais cela (inaudible) juste, mais à Delphes Apollon a tué le serpent et là Dyonisos le seul Dieu qui mourut fut enterrer » .Quatrième exemple Hadrien, j'enregistre là, attention.

Ricardo Porro : Le Panthéon, ça a été édifié à l'époque d'Agrippa. Il a été brûlé et Hadrien l'a refait complètement…à sa façon…mais c'est écrit, Agrippa a fait (inaudible) c'est que ça s'est commencé avant Hadrien, détruit et refait par Hadrien.

Patrice Goulet : Qu'est-ce qui a été fait du temps d'Agrippa? est-ce qu'il y avait déjà une coupole?

Ricardo Porro : Je ne sais pas…Écoute, disons une chose, le béton a été inventé par les Romains et ce sont eux qui commencent à jouer avec des voûtes à droite et à gauche.

Patrice Goulet : Bon, j'ajouterai quelque chose, enfin bref…

Ricardo Porro : …Des contractions du temple qui est à la porte. Il faut spécifier que ce qui est intéressant, c'est que la porte du Dieu Janus qui est le Dieu de la dualité … et que à travers Janus, tu rentres dans un sens cosmique. Janus est introduit dans le cosmos avec un immense soleil. C'est le trou qui est au milieu de la voûte, cet immense soleil, fabuleux…tu vois?

Patrice Goulet : D'accord, bon, je vais rajouter ça.

Ricardo Porro : Il y a une attitude qui est pour moi très romantique, qui est un auteur de cette époque-là qui est l'époque byzantine, qui est Denis L'aeropagyte. Il disait qu'il y avait un chemin plus sûr d'arriver par la lumière divine, c'était par l'ignorance la plus absolue, la plus noire et qu'au fur et à mesure qu'on descendait dans le niveau de l'ignorance, arrivé au point le plus bas, au point le plus noir, c'était là qu'on trouverait cette lumière autre et qu'on ferait l'ascension invraisemblable de la lumière. C'est une notion très platonicienne. Et justement une des choses qui te donnent *Hagia Sophia* pour moi, c'est cette sensation que tu (inaudible) toute connaissance autre et que tu arrives devant le fait d'une lumière aveuglante dans un espace cosmique invraisemblable.

---

[839] Il s'agit en réalité de l'ouvrage de Robert Graves, *Les mythes grecs*, Éditions Fayard, 1958. Graves propose une relecture moderne des « fables antiques ».

Patrice Goulet : C'est-à-dire que l'on est précisément à ce moment-là. On est placé à tel point qu'on est persuadé qu'effectivement ce moment existe.

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : D'accord, je vais rajouter ça, Sainte Sophie. Moi j'avais mis tout de même… la question que j'avais posée…

Ricardo Porro : Oui tu avais dit ça, la Turquie à partir de Sinan, il y a une évolution parallèle à l'occident à partir de Sinan.

Patrice Goulet : Donc, elle est plus romantique, t'as dit, elle était plus romantique peut-être, parce que c'est ça que…j'ai regardé…

Ricardo Porro : Tu veux que je cherche?

Patrice Goulet : Oui parce que là je…

Ricardo Porro : L'année dernière…

Patrice Goulet : Il a l'air très beau…

Ricardo Porro : Michel-Ange…Regarde moi ça…C'est pas fou? Écoute, tu veux que je te dise une chose, parfois c'est le problème de découvrir Michel-Ange architecte. Regarde moi ça!

Patrice Goulet : Les études …c'est très…

Ricardo Porro: Attends je cherche, je sais que c'est par là…laurentine, ça s'appelle, hein… Regarde la tension qui s'établit entre le mur qui est là et la colonne qui est là, il y a ça….

Patrice Goulet : Ah oui….oui, le mur est devant….

Ricardo Porro : Et oui!

Patrice Goulet : Ah oui j'avais pas vu….

Ricardo Porro : Et oui!

Patrice Goulet : Il vient en avant de la colonne…

Ricardo Porro : Et oui!

Patrice Goulet : Les photos que j'avais vues, c'était pas du tout explicite…

Ricardo Porro : Mais oui! c'est une chose invraisemblable…en plus, regarde la coulée qui te saute… tu rentres par là….de façon très difficile et tout d'un coup, l'escalier tombe dans ton nez comme s'il y avait un liquide visqueux qui te saute dessus… l'antithèse d'un escalier qui t'invite à monter. En plus, tu rentres de la façon la plus biscornue parce que tu rentres par là!

Patrice Goulet : Oui, tu rentres pas dans…il faut te retourner complètement…

Ricardo Porro : Il faut te retourner complètement…et regarde l'ambigüité, la dualité et justement ce qui est l'essence même du maniérisme c'est que la (inaudible) essaie d'échapper et la géométrie ne lui permet pas …. et il y a une violence entre quelqu'un qui veut échapper et quelqu'un qui est rattrapé et qui ne peut pas, qui est ligoté, c'est l'essence même du maniérisme, regarde ça là…

Patrice Goulet : Oui… il a inversé la…

Ricardo Porro : Parce qu' Il a fait des fenêtres à l'intérieur…Il a fait comme si ça serait un espace urbain…

Patrice Goulet : Si tu veux, c'est comme si elles étaient à l'envers…

Ricardo Porro : Mais oui…

Patrice Goulet : Parce que finalement, habituellement, les corbeaux on les met toujours en bas et là ils sont comme s'ils étaient à l'envers…

Ricardo Porro : Mais oui!

Patrice Goulet : Il y a même l'appui à l'envers…. mais qu'est-ce que c'est…

Ricardo Porro : La dualité, la contradiction… l'esprit de contradiction d'un maniériste, regarde moi ça…regarde moi ces marches…

Patrice Goulet : Et quand on arrive dans la salle, la salle du haut elle est très…

Ricardo Porro : Elle est plus calme mais elle a une longueur, par exemple de l'entrée là, que n'aurait pas pu se permettre un architecte respectable de la Renaissance par e que ça va contrer toutes les règles de la proportion. En plus, ces fenêtres qui n'ouvrent nulle part…

Patrice Goulet : Ces fausses fenêtres… C'est un bâtiment existant ou…

Ricardo Porro : C'est un bâtiment existant, c'est là…

Patrice Goulet : C'est transformé…ah oui, il l'a transformé…

Ricardo Porro : C'est là, il a transformé tout l'intérieur de ça… ça, c'est la Renaissance la plus pure…

Patrice Goulet : D'accord, c'est intéressant de voir ça… C'est de qui ce bouquin?

Ricardo Porro : Ça c'est super… parce que tu as tout ce qu'on a écrit sur sa pensée…

Patrice Goulet : Chez Atlas[840]… Présentation de Mario Salmi…

Ricardo Porro : C'était lui… C'est un livre excellent… Il ya des détails de Michel-Ange…Je rentre parfois dans des tableaux de Michel-Ange avec toi…Ce sont des choses qui sont d'une perversité, d'une …attends une minute, je vais essayer de trouver quelque chose… Regarde une minute ici. Qu'est-ce qu'Eve a entre ses mains et qu'est-ce que lui donne le diable?

Patrice Goulet : Je vois pas… ah oui…

Ricardo Porro : Une bite!

Patrice Goulet : Ah oui… mais tu mettais ton doigt sur une partie alors je ne voyais pas… en effet, on ne peut pas être plus clair…

Ricardo Porro : Ça ne peut pas être plus clair que ça, regarde là et regarde ici…

Patrice Goulet : Tu crois que les gens de l'époque acceptaient ou ils ne le voyaient pas…

Ricardo Porro : Mais…c'était invraisemblable… toute la peinture de Michel-Ange est maitre de choses de ce genre là, d'une espèce de perversité inouïe… J'ai trouvé encore un tableau qui est un tableau rond qui est là, je te montre des choses qui sont invraisemblables, qui sont tout à fait ces espèces de dualité maniéristes impossibles… C'est splendide, c'est le meilleur livre qu'il y a sur Michel-Ange. En plus, c'est l'extrait de tout ce qu'on a de sublime sur Michel-Ange…

Patrice Goulet : C'est nouveau, j'ai jamais bien regardé moi, je regarde un peu mieux…

---

[840] Mario Salmi, Charles de Tolnay, *Michel-Ange, l'artiste, sa pensée. L'écrivain*, Éditions Atlas, 1978.

Ricardo Porro : C'est fou…quelle beauté…. Tu vois, toute la pensée de Michel-Ange est là…

Patrice Goulet : T'as pas non plus parler de Venise…Je trouve que les deux choses, c'est…

Ricardo Porro : Attends une minute, attends une minute… 156, 157, je peux te parler du tableau de Michel-Ange, il fait un rond et un centre au centre du rond, le ventre de la vierge. Premièrement, e ventre de la vierge devient le point central de tout. Qu'est-ce que la vierge est en train de prendre dans ses mains? Le sexe de l'enfant…

Patrice Goulet : Le sexe de l'enfant…enfin, elle est au dessus…

Ricardo Porro : Non, non, non, non…regarde les doigts là…

Patrice Goulet : Ah oui…

Ricardo Porro : Deux mondes, le monde ancien et le monde du nouveau testament… le monde ancien, deux garçons en train de s'embrasser et l'un jaloux qui essaie d'arracher le premier au (inaudible) deux, qui se moque et qui regarde et le petit St Jean qui est dans le monde intermédiaire , regarde que là il y a une zone entre le monde de l'humanisme qui est là et le monde du nouveau testament mais quand même le monde du nouveau testament fait le centre sur le ventre de la vierge et le vierge prend le sexe du petit Jésus. Ça, c'est une indécence…Michel-Ange ne l'aimait pas et il a mis ça comme ça… Je suis en train de te dire, là, si tu veux c'est romantique par excellence, rends toi compte l'abhération qu'il y a pour un brave théologien là dedans, surtout un théologien bien dogmatique…heureusement, ces gens-là ils ne comprenaient…que veux -tu?

Patrice Goulet : Je veux dire *Gerusalemmee Liberata* de Torcuato Tasso…Bon j'ai écrit « J'aurais peur de moi-même et de moi-même en train de fuir je suis toujours prisonnier ». C'est ça? C'est une attitude romantique par excellence. C'est là où il faut que tu m'expliques qu'est-ce que ça vient faire là…. J'ai pas compris en fait ce que tu veux dire là…

Ricardo Porro : Parce que l'attitude romantique, c'est la parfaite contradiction interne….C'est l'angoisse, la lutte, si tu veux, c'est l'agonie interne… C'est la lutte des opposés équilibrés et qui laisse toujours une force violente qui reste dans l'air. Tu vois? Si ça serait l'esprit plus Renaissance plus Renaissance, la force dans l'air serait rééquilibrée et il n'y aurait pas cette résultante…Il reste toujours une résultante dans l'air.

Patrice Goulet : Oui, d'accord…

Ricardo Porro : Et c'est justement parce que la …(inaudible) chez Michel-Ange est si forte qu'on la voit dans le mur. Les colonnes et le mur essaient à quoi mieux mieux de sortir et de lutter l'une contre l'autre contre la géométrie très forte qui rattrape tout le monde. Il y a une contradiction là dedans mais une contradiction qui ne reste pas en équilibre, qui reste en tension…

Patrice Goulet : Et si je repense toujours au poème de Rilke là… Est-ce que ça veut dire que là vraiment là on a besoin d'élever la voix à ce moment là? c'est ça un peu?

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : On ne peut plus faire une doux murmure….

Ricardo Porro : Euh oui….

Patrice Goulet : Là il a les dents serrées…

Ricardo Porro : Est-ce que la voix d'une certaine façon n'est pas dans ce cas la géométrie très dure qui équilibre cette échappatoire et justement elle n'est pas là, justement on sent le Nil, le Nil de Rilke[841]…

---

[841] « Des premiers jours de janvier au 25 mars de l'année 1911, R. M. Rilke séjourne en Égypte. De ce séjour, le poète autrichien nous a légué une douzaine de lettres, quelques poèmes parmi lesquels compte plus que tout la dixième des *Élégies de Duino.* Pourtant ni le voyage ni la découverte du Nil n'ont retenu l'attention des spécialistes comme les pèlerinages en Russie, la rencontre avec Paris, véritable combat avec l'ange, ou encore comme les années valaisannes et la retraite à Muzot », citation tirée de l'article de Jean-Philippon, Rainer Maria Rilke et l'Égypte, pp. 229-264. Tiré de Jean-Claude Vatin*, La fuite en Égypte,* CEDEJ, Le Caire, 2012.

Patrice Goulet : La suite c'était « Il y avait une étrange musicalité m^me s'il y avait une (inaudible)..

Ricardo Porro : Ce que je trouve qui est passionnant, c'est Ledoux et Sade. Ledoux, c'est un homme qui fait ce que je viens de dire et Sade, c'est un homme dans une structure strictement rationnelle va à la débâcle par le sexe mais, tout, dans une structure absolument rationnelle. On arrive par l'Éros et Thanatos, pas l'Éros dans le sens de l'amour, c'est le sexe le plus brutal, le plus sordide qu'on puisse imaginer avec le plus de mal et il y a ce renversement de la raison dans le mal. Tu vois? Et justement ce que j'estime ce qui est intéressant, c'est à quel point que les Salines de Chaux ont lmc même attitude que *Les cent-vingt jours de Sodome.*

(interruption)

Ricardo Porro : C'est-à-dire qu'il faut vraiment très bien spécifier que quand je dis réaliste, ce n'est pas que le réaliste soit que le tableau copie et qu'il y a une figuration même très minutieuse de la réalité, que quand je dis réaliste, je me réfère plutôt à la terminologie de Hermann Broch pour ce qui est le réaliste dans son livre[842]. Le réaliste dans son livre c'est un monsieur qui n'a aucun intérêt que son propre profit matériel et il s'approche plus du matérialiste que du réaliste en peinture. Et j'emploie ce terme là parce que je viens de lire le livre et je suis très influencé par ce livre de Broch.

(Interruption)

Ricardo Porro : J'ai des doutes là, il n'aimait pas les orbites…

Patrice Goulet : De l'ellipse, là, il part lui?

Ricardo Porro : De l'ellipse….

Patrice Goulet : Lui, il part des orbites ou pas?

Ricardo Porro : Je ne me rappelle plus si les orbites ce n'était pas Kepler…

Patrice Goulet : Il part de l'ellipse, d'accord…

Ricardo Porro : Le livre de Asplund, il y a une petite chapelle dans le cimetière que personne a jamais publiée qui est une pyramide sublime, je l'ai là en diapositives….

Patrice Goulet : Je crois que c'est ça qu'on pourrait faire maintenant, c'est un peu regarder ce qu'on pourrait mettre …avoir une idée des illustrations qu'il faudrait qu'on mette… parce qu'il faudrait avoir de belles illustrations, hein…

Ricardo Porro : Oui…. faudrait qu'on règle ça aujourd'hui…

Patrice Goulet : Faudrait qu'on arrive à régler toutes les illustrations…

Ricardo Porro : Quatre heures…Je crois qu'aujourd'hui c'est un peu juste… C'est un peu juste parce qu'il y avait quelque chose à faire et….

Patrice Goulet : Bon d'accord…

Ricardo Porro : J'ai peu de temps mais demain si tu veux ou après demain, je suis prêt à aller chez toi…

Patrice Goulet : Non, parce que faudrait plutôt regarder tes diapos…

Ricardo Porro : Demain, si tu veux…aujourd'hui, j'ai le temps un peu juste…

Patrice Goulet : Non, non…. d'accord, on va…

Ricardo Porro : Malheureusement….

---

[842] Hermann Broch, (1957), « Huguenot ou le réalisme », in *Les Somnambules,* Éditions Gallimard, 1990, pp. 377-727.

(Interruption)

Ricardo Porro: Quelle horreur l'histoire du Liban[843]…C'est pas possible ça… Ça a été la tuerie la plus… que l'être humain puisse arriver si bas!….

Patrice Goulet : Incroyable… Oui, c'est affreux… J'ai écrit en fait « Toute la technicité des (inaudible) tellement perdue dans le magma des significations », mais *magma* ça me plait pas beaucoup…

Ricardo Porro : Dans le monde…

Patrice Goulet : Dans le monde…oui, t'as raison… « C'est la débâcle, c'est l'angoisse, c'est la lutte interne, c'est l'exaltation du Moi plongé en plein combat. Si cette démesure (inaudible), c'est la présence de la mort qui est essentiel le au romantisme. Alors après, Frank Lloyd Wright qui déjà à trente ans édifiait au coeur de la société industrielle la plus… de la capitale des gratte-ciels, une petite villa de rien du tout dont il fait un paysage et une pyramide pour vraiment un acte romantique et cette pyramide n'est plus statique, elle se met en mouvement et devient pure énergie qui est au centre de la terre en plein coeur du plus pur dynamisme du vingtième siècle. Toute l'oeuvre de Wright…. mais si j'ai choisi ici le Rosie House, c'est qu'elle montre comment un artiste romantique déborde tout car c'est bien là que s'incarne la vraie modernité. Quelle merveilleuse façon de jouer avec la simultanéité que celle de Wright. Il est plus einsteinien , plus relativiste que ces bâtisseurs de gratte-ciels. J'ajouterai encore…ça y a rien à dire, je crois que je vais…pour Wright, je crois que ça va, c'est pas la peine d'en rajouter encore. On va mettre (inaudible). J'ajouterai encore Rudolf Steiner qui prend la plus prosaïque des constructions, la plus banale et vulgaire, une chaufferie qui lui fait faire un extraordinaire voyage dans l'imaginaire. Ce n'est pas qu'un romantique soit un fou mais l'architecte romantique, c'est un architecte qui fait faire un voyage à la réalité. Je me remets plusieurs phrases parce que…on ne sait jamais…Steiner transforme ainsi ses testicules, enfin cette petite chaufferie en deux ….merde, je me sui*s gourré*….en deux testicules et un phallus qui se dressent vers le ciel et voilà ce phallus qui se transforme aussi en arbre. Non loin de là, le second *Goetheanum* évoque un homme qui s'ouvre au soleil tandis que la maison qui lui fait face ressemble à un lotus qui se referme. D'un côté l'ouverture et le cosmos, de l'autre l'attachement à la terre. Steiner projette toute sa force et ses angoisses dans son architecture et le reste est . Son romantisme est complètement immergé dans les forces noires du monde ». Ça va? C'est assez…

Ricardo Porro : Je crois…

Patrice Goulet : « Après Steiner, il y a le pauvre Porro et beaucoup de ses élèves qui se lancent comme des fous…Que deviendront-ils? Si je ne peux garantir l'avenir, j'ai cependant beaucoup d'espoir… Évidemment, cette liste est trop courte, bien trop courte, et ne comprend que quelques-uns parmi ceux qui touchent au sublime. Rien qu'autour de Gaudi, autour de Wright, il y a d'autres architectes romantiques admirables et à Amsterdam, de Klerk, Kramer; et en Allemagne, Poelzig; et plus aunord, Asplund, Ratnat Oestberg, l'architecte de l'Hôtel de ville de Stockholm et Lars Sont, fabuleux à Helsinki et puis bien sûr Horta, Macintosh, Guimard et tant d'autres… » et moi je pose une question là… « Mais tous furent marginalisés par les historiens qui au mieux les ont traité de précurseurs, sous-entendant bien sûr qu'ils tâtonnaient, incapables de percevoir à cause de leur sentimentalité toutes les implications du chemin sur lequel ils s'engageaient ». Et moi là, j'ai remis ton truc là… « C'est cet idiot de Giedion qui fait de l'architecture de Le Corbusier et du Bauhaus l'aboutissement de l'architecture mondiale! Quelle dérision! C'est évidemment faux. Il s'agit d'une commande de contemporains et la réalité qu'il y en a plein d'autres, puis ceux que l'on vient de nommer, puis Le Corbusier et Mies Van der Rohe, chacun exprimant sa compréhension du monde dans lequel il vit. Il est complètement absurde de prétendre que seuls Le Corbusier et le Bauhaus, l'architecture internationale, incarne ces temps appelés modernes ». Cette partie là se termine comme ça. Tu me diras si ça va…

Ricardo Porro : Oui, je trouve ça très bien….

Patrice Goulet : Parce que là je l'ai repris ce matin, durcissant à mort, c'est peut-être là où il faut modifier certains trucs… parce que là j'ai été vraiment…

Ricardo Porro : J'aime beaucoup ça, tu veux un verre d'alcool parce que j'ai un alcool de…pas de mirabelles mais de …pommes…. Bon, je prends une goutte parce que j'ai besoin de ça pour…

---

[843] Les forces israéliennes pénètrent dans Beyrouth le 15 septembre 1982, après l'assassinat de Bechir Gemayel , le chef des Phalanges. L'entretien de Goulet est mené le 24 septembre 1982.

Patrice Goulet : Vas-y, vas y…. je vais pas en reprendre…

Ricardo Porro : C'est vrai que tu n'en veux pas une?

Patrice Goulet : Non, non…ou alors un tout petit peu…

Ricardo Porro : Oui, une goutte…Helena, tu…(s'éloignant)

(interruption)

Ricardo Porro : Regarde ce que je t'ai donné, si c'est trop peu, tu me le dis..parce que je t'ai mis la larme juste pour euh…

Patrice Goulet : C'est très bien, c'est parfait, c'est ça qu'il faut…Bon, je vais peut-être relire…c'est peut-être un peu long mais j'ai pas encore relu ça, je l'ai fini que ce matin alors ça serait la troisième sur Wright, ça serait aujourd'hui…Ça va, c'est pas trop dur…tourner comme ça? La troisième question, c'est : « Il est temps de parler aujourd'hui d'aujourd'hui Pourquoi donc est-on persuadés que le retour du romantisme… je crois qu'il suffit de regarder le monde en crise dans lequel nous vivons pour le comprendre. Comme le dit Hermann Broch, nous sommes en pleine dissolution de l'absolu, en pleine dégradation des valeurs et seuls les romantiques peuvent lutter contre cela et seuls les poètes romantiques peuvent garder leur équilibre au milieu d'un monde en proie à de tels tremblements. Nous vivons une époque très contradictoire. S'il y a un contexte réaliste, rationaliste ou techniciste qui nous envahit depuis le début du dix-neuvième siècle, il n'en existe pas moins parallèlement un fort courant idéaliste ou romantique. L'attitude positiviste vient de loin, elle a eu son moment le plus exaltant comme le plus épouvantable avec des hommes comme Loos ou Le Corbusier. Toute leur foi était dans la technique, le science, dans tout ce qui se mesure et se compte et ce fut le règne de l'argent, de l'économie et de l'efficacité. La vague des petites colonnes stylisées ne servira d'ailleurs qu'à valoriser l'architecture qui correspond à cette attitude si prisée des promoteurs. Pourtant, l'humanité n'arrête pas de passer d'une crise à l'autre et s'il fallait définir les constantes de la deuxième moitié de ce siècle, ne les trouverait-on pas plutôt dans la permanence du tragique et du dramatique? Depuis 1939, les guerres n'arrêtent pas et les périls sont de plus en plus épouvantables car les armements ont acquis une telle puissance de destruction qu'à chaque instant nous frôlons une apocalypse au cours de laquelle l'humanité toute entière pourrait subir les mutations les plus atroces et se retrouver presqu'au niveau de l'animalité, sinon disparaître totalement. À côté un certain nombre de gens font des grandes déclarations comme quoi il faudrait revenir au classicisme, aux ordres grecs. Il sont complètement fous et puis les autres dont le seul intérêt est l'économie et qui font des déclarations esthétiques pour appuyer le matérialisme le plus banal[844].

Ricardo Porro : Très bien….

Patrice Goulet : Au milieu de toute cette débâcle, de toute cette angoisse, existent aussi nombre de gestes gratuits qui eux seraient plutôt romantiques. Par exemple la mise en valeur de tout ce pays qui s'appelle Israël dans un affreux désert qui ne vaut rien ou la lutte des palestiniens qui n'ont jamais eu de pays mais qui décident de se battre pour obtenir une patrie ou encore tous ces gestes terroristes comme ceux de la bande à Baader dont certains membres se suicideront collectivement après avoir commis les tueries les plus incroyables au nom d'une lutte des classes , au nom d'une société meilleure qui aurait eu probablement les tyrans les plus atroces de la terre ou ceux des brigades rouges qui agissent de même en Italie[845]. Pense aussi à Cuba, ce tout petit pays qui devient l'obsession d'un monstre comme les États-Unis qui, malgré sa puissance militaire, ne peut rien contre ce moucheron devenu d'une force et d'une dimension complètement irrationnels. Voilà le monde dans lequel nous vivons… Et ne va pas croire que les rationalistes parviennent à améliorer quoique ce soit, en fait, ils sont en train de faire de pire en pire, massivement ». Bon alors moi…J'ai repris une question…C'est là où j'ai introduit d'autres choses, tu vas voir… C'est moi qui parle là…. « Je me rappelle combien le début était très pessimiste du texte que tu avais écrit pour *Psicon.* Gropius en particulier était accusé de ne défendre qu'un message signifiant la fin de tout élan individuel et une architecture dont la seule qualité était d'être facile à apprendre en quelques leçons. Je me souviens combien tu exprimais ton désespoir devant la dégradation de notre environnement. Jamais dans l'histoire de l'humanité affirmais-tu, l'homme n'a autant construit avec si peu de créativité. Tout est devenu triste. La seule signification visible est que l'homme n'existe plus en tant qu'être pensant, en tant qu'être

---

[844] Cette dernière phrase ne figure pas dans l'article de Patrice Goulet, *Défense et illustration du romantisme, Trois soirées avec Ricardo Porro*, Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n°224, décembre 1982, p.4.

[845] Les Brigades Rouges ne figurent pas non plus dans l'article publié.

sensible ». Et toi, tu réponds…alors, faut bien que tu fasses attention parce que…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : « Une fois ne sera pas de trop pour dire qu'être contre l'architecture fonctionnaliste ne signifie pas se désintéresser des fonctions. je voudrais te citer une phrase que j'avais écrite pour un autre article intitulé *Le fonctionnalisme* qui ne fut pas publié. Pour moi, l'architecture est la création d'un cadre poétique à l'action de l'homme et l'action de l'homme pour lequel on crée un bâtiment est sa fonction. C'est toujours le point de départ, ce n'est pas je l'espère le seul élément à l'arrivée ». Bon alors je reprend là. Quand j'ai lu cet article, je me rappelle avoir été frappé par le fait que tu prenais pour exemple de constructions résolvant bien leurs fonctions justement ceux que les historiens et les architectes placent en dehors de la voie royale du modernisme, le *Royal Pavillon* de , l'Opéra de Paris de Garnier, les oeuvres de (inaudible), mais évidemment pas le magasin des livres comme dans le Giedion mais la salle de lecture de la bibliothèque Sainte Geneviève et puis celles de Horta et là tu réponds : « Ce n'était pas par boutade. Gropius au *Bauhaus,* Le Corbusier, Loos et tous leurs suiveurs ne pensaient qu'à faire de (inaudible) d'usine. Et puis je veux dire …je dis « Mais c'est pourtant le *Bauhaus* et non la maison Robie et la *Sagrada Familia* dont on a fait un archétype de la modernité. Et toi tu réponds: « C'était tout de même plus facile à produire et à vendre massivement (inaudible) et alors là il y a un truc, je crois que c'est sur Corbu mais je ne sais pas s'il faut laisser « Et un peintre tout jeune poussait n'importe quoi pour obtenir la célébrité… et puis les promoteurs ont suivi le mouvement en donnant une diffusion maximale ». (rires) Tu l'as dit mais…est-ce que je le laisse?

Ricardo Porro : C'est vrai ça…

Patrice Goulet : Et moi j'ai poursuivi en disant : « Décidément, ce que tu détestes ce sont vraiment les réalistes ». Alors, tu dis oui… « Et j'adhère totalement à la description que donne Hermann Broch dans *Les somnambules* de la dégradation de notre civilisation, l'attitude réaliste signifiant en art la négation de tout élan ». Et alors là, je recommence…J'ai un peu mélangé tu vois des trucs… « Tu n'es pas d'accord alors avec Henry Van de Velde écrivant « Ruskin et morris se sont complètement trompés parce qu'ils tendaient à remuer le coeur de leurs contemporains alors qu'il fallait en appeler au bon sens et à la raison. Avec bon sens et raison, Van de Velde faisait un bureau de tabac (inaudible). Cette phrase est trop ambiguë puisqu'elle permet de justifier aussi bien de justifier Le Corbusier et Mies Van der Rohe et surtout la Charte d'Athènes ». Je te le donnerai tapé, tu pourras le revoir

Ricardo Porro : Mais je le trouve très bien…

Patrice Goulet : Bon, alors je recommence… « Ce que je voulais dire c'est que tu ne peux pas t'opposer plus profondément à la modernité comprise en son sens le plus orthodoxe, qu'en prenant comme tu le fais un retour à l'élan poétique ». Alors tu réponds… »J'avais cité dans mon article sur le fonctionnalisme cette phrase-clé de Le Corbusier : « À l'individualisme produit par la fièvre…. »

(Interruption)

Patrice Goulet : Non mais de toute façon il y avait la première chose à laquelle je pensais tout à l'heure…c'était quoi… où je l'ai mise… non finalement c'était plutôt la question…on avait vu comment reconnaître un romantique….on en vau quelques-uns mais on a pas vu comment fabriquer un romantique. Comment devient-on romantique?

Ricardo Porro : Comment devient-on romantique? Quelqu'un…je crois que c'était…je ne sais pas si je ne l'ai pas dit là l'autre fois, je crois, je ne suis pas sûr si ce n'est pas Musil qui disait que l'esprit, c'est un pouvoir ou c'est une obligation « des liés et des déliés ». Le moment où c'est d'esprit…la, comment dire …l'éclosion de l'esprit est si forte que dans l'âme de quelqu'un, il y a ces constantes et dissociations, cette constante dualité, cette constante lutte interne, je crois qu'on est très prédisposé pour être romantique. Comment faire un romantique? Faire un romantique, c'est créer un goût, l'ineffable pour l'intouchable, pour l'insurmontable, pour l'interdit. Après ça, est-ce qu'on est un bon ou un mauvais romantique? Là, personne ne peut le dire parce que est-ce qu'on a dedans ou sur la tête la colonne du St Esprit? On l'a ou on l'a pas… Si on a la colombe du St Esprit à qui on ne donne pas de coups de fessée, on n'a pas beaucoup de chances d'être un très bon…si on commence à donner des coups de fessée à la Colombe du St Esprit, c'est sûr qu'on ne sera pas un bon romantique. Il y a des gens qui n'ont jamais eu la Colombe du St Esprit et l'art c'est un problème d'élite. L'artiste, ce n'est pas la foule. On est né artiste et on se développe. Il y a quelqu'un qui peut être un agent provocateur pour développer et déclencher

l'esprit artistique qu'on a dedans. Je suis cet agent provocateur. Je suis un initiateur. Je leur fait parcourir le chemin initiatique comme dans le film de Tarkowski, comment il s'appelle? son dernier filme de Tarkowski où (inaudible) fait arriver les gens dans l'antichambre de la grâce et il n'y a qu'à passer les seuils. Et il y a énormément de gens qui ne le font pas… Faire un romantique, c'est d'abord le problème de : est-ce qu'on veut être un romantique, est-ce qu'on veut dépasser le seuil? ou est-ce qu'on veut s'arrêter à ce point là de la lumière…

Patrice Goulet : Est-ce qu'on peut…est-ce que ça c'est pas plus général au fait de faire des artistes?

Ricardo Porro : Je crois…

Patrice Goulet : Parce que ce que tu dis là, c'est faire des artistes avant qu'ils ne soient romantiques ou autre chose…

Ricardo Porro : Le romantisme, c'est une habitude de l'esprit, c'est-à-dire c'est un peu une attitude de révolte, la révolte devant le monde, la sublimation de la révolte et d'abord être un artiste, qu'il soit classique ou romantique. Parmi mes élèves, il y en a beaucoup qui ont une tendance au classicisme. Il y en a d'autres qui ont une tendance au romantisme et je sens parfois qu'ils essaient de me séduire en faisant des projets qui entrèrent plus dans mon contexte, pour lesquels je leur donne toujours des coups de pied très durs, parce qu'il faut être soi-même d'abord, classique ou (inaudible). Je ne forme que des artistes, c'est vrai mais d'abord des artistes qui soient eux-mêmes. Romantique, c'est une attitude de l'esprit. C'est une attitude d'acceptation de la révolte m^me si ça implique quelque chose de plus dur pour eux, le chemin le plus étroit, le plus difficile…

Patrice Goulet : Oui je crois que c'est ça qu'il faut tout de même aussi préciser parce qu'on a l'impression que c'est suivre son penchant alors qu'on pourrait dire qu'on est classique, romantique ou artiste suivant son penchant mais c'est pas simplement en suivant son penchant comme si c'était suivre une pente et puis la descendre.

Ricardo Porro : Non, non…. Une chose que je dis, quand je commence mon année scolaire, c'est l'élan romantique. Je commence mon cours, enfin mon cours…pour dire aux élèves que j'apprends l'inutile, ce qui ne sert à rien. Ça veut dire, enfin comme tous les enseignants, comment faire des fonctions, comment faire le relationnel, comment construire un bâtiment autour de ça mais l'essence de mon enseignement commence là, tu vois? quand je donne la dignité de l'inconnu à ce qui est connu, toutes ces choses de Novalis tu vois… un halo d'infini à ce qui est fini. Tout ça, ça commence justement là et quand je leur dis que je leur apprends l'inutile, c'est à partir du point où ils ont fait un rapport de fonctions valables et sans ça, ce n'est pas possible de faire de l'architecture, je commence vraiment mon enseignement. La phrase que je leur donne est une phrase romantique. Je leur dis : « J'apprends l'inutile ». On va vous payer moins d'argent. Vous serez obligés de travailler cinq fois pour ce qu'un autre architecte quelconque travaille très peu et je vous donne la souffrance, c'est pas la joie … C'est-à-dire que je ne vous donne pas dans mon enseignement l'accès à une maison de plage à Saint Tropez, l'accès à un grand appartement dans le seizième, à une jaguar ou à une Mercédès, non, non, non…. Je ne donne pas ça, je donne autre chose. Je donne l'esprit. Bon. L'attitude avec laquelle je commence mon atelier, c'est l'attitude d'un romantique et ils commencent d'abord pour avoir une attitude romantique en sachant qu'il y a une lutte dans l'atelier plus dure. Il ont des tas d'autres ateliers, il y en beaucoup qui sont très bons dans mon école, il y a des tas d'autres ateliers qui sont absolument fonctionnalistes, de la façon habituelle ce que je trouve très bien, il faut une grande variété, n'est-ce pas? Ils ont le choix, ils sont libres de s'inscrire où ils veulent et ceux qui sont là savent très bien où ils viennent et savent très bien ce qui les attends, que c'est pas la joie qui les attend. Même travailler avec moi, c'est très dur….et ils souffrent. Il y a des élèves qui partent au WC pour pleurer quand je leur fais des critiques. D'ailleurs, ce qui pleurent, ils ne sont pas mauvais du tout… Former un romantique, c'est former une attitude de l'esprit. Ce n'est pas former un aristocrate de famille mais un aristocrate d'âme et la seule chose qui n'est pas une industrie nationalisante est un romantique. Là on peut pas le nationaliser. Aucun gouvernement socialiste va essayer de le faire.

Patrice Goulet : Je vais un peu penser…Si le travail que fait un fonctionnaliste travaille parce que il va calculer toutes les propositions d'un appartement pour voir, il va faire des prototypes, il va proposer la standardisation de composants, de tas de choses très pratiques, de tout ce genre de travail, un travail très dur avec des ordinateurs, des tas de choses, *et caetera*, c'est très mesurable et visible, le travail du romantique justement…on a l'impression justement, que ben il fantasme, enfin c'est très facile, c'est très agréable, c'est pas responsable…

Ricardo Porro : Je vais te dire une chose…Il faut faire exactement la même chose q'un fonctionnaliste. Il faut

travailler avec et le même problème des fonctions et tout qui fait un architecte fonctionnaliste. La seule chose du romantique, c'est de donner une dimension autre des bâtiments. De la même façon qu'un homme peut devenir colombe, un bâtiment peut devenir colombe. Comment faire pour que le bâtiment soit colombe?

Patrice Goulet : C'est-à-dire que, ce que tu veux dire, moi si je comprends bien, ce que tu veux dire c'est qu'il y a le même travail de réflexion sur la réalité….

Ricardo Porro : Oui, oui…

Patrice Goulet : Mais il y a aussi un travail sur autre chose mais ce que je veux dire c'est ce travail d'une partie de la culture mais qu'est-ce que…je voudrais parler de ça, ça veut dire tout de même il faut qu'il soit cultivé, je veux dire il faut qu'il se cultive? Est-ce que ça c'est important.

Ricardo Porro : Je ne crois pas qu'un grand créateur classique ou romantique ne soit pas un homme de grande culture. Je le crois fonctionnaliste tel que je le connais. Il n'est pas un créateur et là il peut se permettre le luxe de ne pas être un homme de culture mais, que ce soit classique ou que ce soit romantique… la notion de culture est indispensable. Tout créateur est cultivé ou il n'est pas créateur. Il est créateur à moitié. Ou il fait le joli banal mais pas le beau profond. Il lui faut la culture.

Patrice Goulet : Qui c'est qui parle de beau profond? C'est toi?

Ricardo Porro : C'est moi qui vient de le dire à ce moment…la référence à la France profonde… (rires)

Patrice Goulet : Mais y a encore…ça fait deux questions qui viennent à ce moment là… Dans les histoires de l'Art, on dit toujours il y a un certain nombre de périodes, un certain nombre de types d'artistes et caetera mais on parle bien de périodes réalistes et d'artistes réalistes comme Courbet *et caetera* qui sont pas forcément des artistes très mauvais.

Ricardo Porro : Non, ils sont très bons…

Patrice Goulet : Donc on peut tout de même être artistes réalistes…

Ricardo Porro : Attention, quand je dis réaliste, dans ce que je suis en train de dire, ce n'est pas que je suis en train de dire qu'ils ne soient pas figuratifs et même on ne copie pas la réalité d'une façon impeccable. J'emploie le terme réaliste de la même façon qu'un personnage appelé Haguenau dans le livre *Les somnambules.* Tu vois? C'est réaliste dans ce sens. C'est un monsieur qui compte les centimes et comment dire, l'importance de ces plus petits actes pour avoir une brave, bonne position dans la société …

Patrice Goulet : Il est dénué de tous scrupules aussi….

Ricardo Porro : De tous scrupules…

Patrice Goulet : Absolument.

Ricardo Porro : Oui. Il y a des gens qui sont sans scrupules esthétiques… Alors évidemment, ça ne veut pas dire qu'un homme comme Courbet ne soit pas un excellent artiste, moi je trouve que c'est un très bon artiste. Ce n'est pas que je ne suis pas fou de Courbet, ce n'est pas un artiste qui me rend fou. Il y a d'autres artistes de l'époque qui m'intéressent dix fois plus que Courbet mais il est un très bon artiste réaliste, mais ce qui est plus grave c'est que les romantiques sont très réalistes généralement dans ce qu'ils font…

Patrice Goulet : Oui mais il y a tout de même un prototype d'artiste qui est intéressé justement par la réalité, par aller à la réalité et non pas introduire dans la réalité une autre…

Ricardo Porro : Dimension…

Patrice Goulet : Une autre dimension…. Donc ça peut…je veux dire que dans un…Qu'est-ce qu'il leur reste, je veux dire? À ce moment-là, ils sont des réalistes, des réalistes tels que tu le comprends…

Ricardo Porro : Si tu ne mets pas une autre dimension naturellement…

Patrice Goulet : Est-ce que ce sont pour autant des artistes?

Ricardo Porro : Quand j'emploie le terme réaliste, c'est un terme très ambigu parce que dans mon art, très souvent, je suis très réaliste dans la sculpture, le peinture que je fais… Je suis extrêmement réaliste mais il y a une autre dimension en plus que je donne.

Patrice Goulet : Mais pas dans Courbet?

Ricardo Porro : Si! Comment t'expliquer ce que je suis en train de te dire? Courbet est un homme qui est capable de prendre la réalité comme la prend Franz Hals comme la prend Vermeer… d'une façon très nette, très simple et très frappante. Est-ce que Vermeer…qu'on ne peut pas écrire de traité sur tout ce qu'il y a derrière un de ces petits intérieurs bourgeois hollandais, dans Vermeer? Naturellement…. Franz Hals, la même histoire… et la m^me histoire, je dirais, de Courbet. Ils sont tous les trois, trois grands artistes. Je dois dire que par exemple, Vermeer, surtout, sur ces trois artistes, c'est celui qui m'intéresse le plus, sur ceux que j'ai mentionnés là. Je préfére Vermeer à Courbet et à Franz Hals comme j'aime énormément Caravaggio. Caravaggio va au phénomène même. Bon, Caravaggio, il met une autre dimension toujours parce qu'il met très souvent le prénom!ne de la grâce qui est essentiel mais est-ce qu'il n'y a pas quelque chose de semblable chez Vermeer, je le crois aussi. Est-ce qu'il n'y a pas la vision réaliste un peu « prolo » qui s'établit au dix-neuvième siècle, qui n'est pas prise par Courbet, je le crois…mes préférences personnelles ne vont pas à Courbet mais par exemple, j'ai des peintres extrêmement réalistes, comme c'est le cas chez Caravaggio où la réalité est copiée dans les détails les plus invraisemblables qui me passionne… Caravaggio, c'est pour moi un peintre passionnant. Je ne dis pas que Courbet n'est pas un très grand peintre mais ce n'est pas quelqu'un sur qui j'écrirais un traité mais ça ne veut pas dire que ça ne m'intéresse pas et que ce n'est pas un très grand peintre…

Patrice Goulet : Non, ce que je veux dire, son rôle…parce qu'on a assez bien défini le rôle d'un artiste aujourd'hui surtout romantique mais à ce moment-là quel est le rôle d'un peintre comme Courbet à son époque qui est un peintre réaliste puisqu'il n'amène pas une dimension autre?…

Ricardo Porro : Mais il fait chanter la réalité….

Patrice Goulet : Il fait chanter la réalité tout de même…

Ricardo Porro : Il la fait chanter… Tout artiste ne peut pas se détacher de la réalité…

Patrice Goulet : C'est-à-dire que si on augmentait beaucoup la parabole…l'histoire de Rilke avec …on pourrait dire qu'à ce moment-là la modulation de l'artiste, elle est …elle a pris un certain temps aux réaliste comme chez Courbet parce que ça équilibre à ce moment-là des forces….des autres forces…

Ricardo Porro : Mais oui…

Patrice Goulet : C'est tout de même…C'est la meilleure explication…

Ricardo Porro : Je crois…la seule chose dont un artiste ne peut pas se permettre le luxe, c'est de ne pas être réaliste. Le réaliste dont je parle en ce moment dans un autre sens, pas le réalisme du livre de Broch, l'homme qui ne touche pas la réalité. L'artiste romantique ou classique, c'est un homme qui est plongé à fond dans la réalité et s'il n'est pas plongé dans la réalité, il part de là… parce qu'il le fera tout faux. Qui? Actuellement, nous vivons ce qui se passe au Moyen-Orient qui est une chose atroce, est-ce que tu penses qu'un artiste peut s'enfermer dans une tour d'ivoire et ne pas sentir…et d'une façon ou d'une autre, ne pas transmettre toute cette horreur, toute cette violence dans ce qu'il fait?c'est pas possible…

Patrice Goulet : Oui…Marc[846], à qui je parlais un peu de ça me disait : « Mais écoute, l'horreur et la station, ça n'a jamais arrêté, y en toujours eu et c'est pas pire aujourd'hui qu'hier… »

[846] Il s'agit de Marc Emery.

Ricardo Porro : Je vais te dire une chose, c'était ma désillusion quand j'ai vu l'exposition *Paris-Paris*[847]. Je suis allé avec un garçon architecte, Miguel Acosta et quand on est sortis de l'exposition, je lui ai dis: « Qu'est-ce que tu penses de ce qu'on a vu? » et il m'a dit cette phrase inoubliable « Ça me fait pas bander ». C'était une exposition où il y avait tous les aspects de la réalité depuis la guerre d'Espagne et la plupart sauf quelques cas comme certains tableaux de Dali, si tu veux Giacometti, il y avait comme un refus du monde en face et il y avait comme un petit jeu d'esthétisme banal. Quand il y avait un monde où il y avait les camps de concentration nazis, il y avait les tueries de Staline, le Goulag, il y a eu…bon, c'était jusqu'aux années 1950 l'exposition… Rends toi compte de la guerre d'Espagne aux années 1950… Qu'est-ce qui ne s'est pas passé dans le monde? et quand tu voyais ces messieurs entrain d'équilibrer deux petites tâches de couleurs, préoccupés par l'équilibre de deux petites tâches de couleurs sur une toile …Je ne dis pas qu'il ne faut pas les équilibrer, il faut les équilibrer mais tu te rendais compte qu'il y avait comme une tour d'ivoire et qu'ils s renfermaient dans cette tour d'ivoire. Bon. Il y avait des cas d'implications qui hurlaient…le *Guernica* de Picasso, c'est une façon d'hurler avec quelle violence! mais beaucoup de tableaux de l'époque de *Guernica.* C'est une chose qui touchait à fond Picasso et qu'est-ce qu'il a fait dans sa peinture? C'est une peinture avec révolte, de grande révolte, de grande violence, tu vois? mais la plupart, c'était des petites attitudes intellectuelles ou bien des effets esthétiques sans révolte. Je viens à ça pour te dire que tout artiste a besoin de s'attacher à la réalité et d'une façon vraiment forte. Pour voler, il faut mettre les pieds sur la terre. Tu vois ce que je te dis? C'est que …on peut pas se permettre…C'est-à-dire qu'on peut faire des grands voyages, c'est-à-dire qu'on peut prendre un aspect de la réalité et lui faire faire des voyages invraisemblables mais au fond, d'une façon ou d'une autre, directe ou indirectement, la réalité, il faut qu'elle soit là pour n'importe quel artiste classique ou romantique.

Patrice Goulet : Ce que tu veux dire, c'est tout de même que (inaudible) ce qu'il y avait dans l'art moderne à cette époque là, c'était très insensible en fait….

Ricardo Porro : Je le crois…

Patrice Goulet : C'est vraiment un refus de…plonger dans l'horreur, c'est pas forcément satisfaisant…c'est insupportable…

Ricardo Porro : C'est un peu l'attitude de la société de consommation…la société de consommation, avec ce qu'elle nous a imposé, et, le fonctionnalisme comme une mystique, elle nous a imposé de l'autre côté l'abstraction comme une mystique dans l'art. Qu'est-ce que ça veut dire? que l'artiste se cache du monde et s'enferme dans une attitude esthétique. Le fonctionnalisme, *Form follows fonction*, quelle phrase épouvantable! Quelle phrase épouvantable! ça ne veut pas dire que la foret n'a pas un rapport avec ce qu'on met dedans mais ça va beaucoup plus loin… *Form* si tu veux, c'est une façon de faire voler la fonction en architecture. Ce n'est pas de la suivre ou d'exploser la fonction même, de dynamiter la fonction, de devenir un peu un terroriste palestinien ou israélien ou bande à Baader ou je ne sais plus quoi et mettre une charge de dynamite. C'est ça l'artiste romantique. C'est de savoir mettre une charge de dynamite mais sur un objet bien particulier.

Patrice Goulet : Et si on parlait un peu des fantasmes, je voudrais que tu me rappelles, c'est un peu lié à ça tout de même…

Ricardo Porro : Écoute, en parlant de fantasmes, l'artiste romantique, c'est un homme qui fait sortir ses fantasmes, qui n'a pas honte. en plus, l'artiste c'est un monde qui fait son *strip-tease* constamment. Leonardo, Leonardo après des siècles, a fait sa (inaudible), a permis à Freud de faire un des romans policiers les plus extraordinaires (rires) qu'on a fait de toute la vie, c'est son traité sur Leonardo. C'est mieux qu'un Agatha Christie…comme roman policier. Il a déduit comme un Sherlock Holmes tout le problème de Leonardo, par la façon comme Leonardo a raconté certains aspects de sa vie et la fait sortir. L'artiste est un homme qui se montre nu. L'artiste est en même temps un voyeur…

---

[847]Il s'agit de l'exposition Paris-Paris. Créations en France 1937-1957 présentée au Centre Pompidou en 1981 : « L'ambition de Paris-Paris est de décrire la production artistique d'un foyer de créations dont le rayonnement fut mondial et pour un temps dominant. En vingt ans, l'image culturelle de la France a considérablement changé, et certaines mutations artistiques ont été radicales. L'abstraction a connu un essor presque maximal, l'art brut est entré dans l'art, le surréalisme a traversé d'intenses séquences, la figuration est allée au-delà du figuratif. Le nouveau roman, l'existentialisme puis le structuralisme sont apparus. La télévision et le cinéma ont su capter l'attention d'un nouveau public À un rythme souvent accéléré, les créateurs ont renouvelé ou inventé des formes d'expression qui sont encore très actives. Il s'agit d'explorer ces vingt années d'un Paris plein de fièvre et de fougue. De 1937, année de l'exposition internationale, à 1957, où commence une ère nouvelle, celle de l'éloge de la consommation et de la suprématie des médias. Cette manifestation pluridisciplinaire associe tous les départements du Centre : Cci, Bpi, Ircam, et partenaires extérieurs : INA, La Cinémathèque française et le Festival d'Automne. Une exposition passionnante, riche de questions qui conclut la série des grandes manifestations : Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou ». https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccpE9R.

Patrice Goulet : L'artiste romantique…

Ricardo Porro : Le romantique…

Patrice Goulet : Ou d'une façon générale?

Ricardo Porro : L'artiste romantique est en même temps un voyeur et un exhibitionniste …

Patrice Goulet : C'est tout à fait insupportable… aujourd'hui….

Ricardo Porro : en revenant…c'est dommage qu'il n'existe pas un commerce pour que les pauvres gens achètent des fantasmes…parce qu'il y a tellement de gens qui n'ont pas de fantasmes… et c'est bien d'avoir des fantasmes et l'artiste romantique …une des choses fabuleuses et difficiles parce que c'est très dur de le faire, c'est de montrer ses propres fantasmes. Il y a pas tellement de gens qui le font. Il y a très peu dans l'histoire…

Patrice Goulet : Oui la personne qui te disait ça s'inquiétait de ça? la personne qui te disait que les gens d'aujourd'hui n'avaient …n'exprimaient plus de fantasmes, ça l'a inquiété ou pas…

Ricardo Porro : Ça l'a inquiété… C'était un psychiatre…une femme psychiatre qui était une excellente amie à moi et elle parlait très souvent la banalité de beaucoup de ses patients qui lui racontaient des espèces de banalités mais des banalités…Des problèmes de voitures…tu vois? et à travers tout ce magma, elle devait travailler le problème de la personne…Je ne dis pas…Nous vivons dans une époque où il se passe tellement de choses que c'est seulement ceux qui ont des fantasmes (inaudible), les autres n'ont aucun intérêt et quand on a des fantasmes, quelles merveilles on peut faire! quelles merveilles on peut faire! quelle époque richissime! Et si tu veux, on parle de l'époque….

Patrice Goulet : Il y a un truc tout de même, il y a deux choses, c'est que finalement, sous ton….et dans (inaudible) , ton réalisme et dans ceux que t'appelle réalistes dissimule à première vue ce qu'on appelle plus exactement le matérialisme.

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : C'est dire que d'accord tu rentres dans le marxisme ou c'est parce que tu veux pas le dire…

Ricardo Porro : Le matérialisme est atroce, que c'est laid le matérialisme…

Patrice Goulet : Je crois qu'on peut rien… je sais que ce terme, c'est difficile, mais….

Ricardo Porro : Écoute…Le dieu est caché chez les artistes même s'ils croient qu'ils ne croient pas en Dieu…Il y en a beaucoup qui se disent je ne crois pas en dieu et au fond Dieu est là…

Patrice Goulet : Et qu'est-ce que tu veux dire par…il y a aussi un Dieu derrière le marxisme?

Ricardo Porro : Écoute…le marxiste n'a pas de Dieu, pour le matérialiste, il n'y a pas de transcendance. Le matérialisme, le sommet du matérialiste, c'est pur et simplement la matière… Je vais te dire en ce moment, ils sont en train d'attaquer le marxisme et Dieu sait que je ne suis pas marxiste. Dieu le sait très bien. Ce n'est pas que je sois en train d'attaquer le marxisme, mais c'est que le monde actuel, l'occident est bassement matérialiste. Le monde capitaliste, le monde petit bourgeois actuel, le petit bourgeois actuel est un grand matérialiste! Je me demande actuellement s'il n'est pas plus matérialiste dans le monde occidental bourgeois que dans l'autre monde, où justement parce qu'ils en ont marre du matérialisme comme théorie de ce monde, ils le refusent actuellement. Il se réfugient très souvent dans une mystique…et pour te dire la vérité, dans le romantique, il y a une grande dose de mystique…

Patrice Goulet : Oui, c'est ça qui (inaudible) de spiritualité, or ça c'est très difficile à accepter. Je veux dire c'est vraiment là où il y a …

Ricardo Porro : Je crois qu'il y a une grande dose de ça, il y a une présence, il y aune présence d'un artiste romantique mais une présence très faute, d'une chose autre, que m^me s'il croit qu'il est attaché au monde d'en bas, c'est faux, il ne l'est pas.

Patrice Goulet : Le problème tout de même c'est que si les gens sont devenus tous de plus en tous dans la banalité, dans la vulgarité, comment ça (inaudible), c'est-à-dire plus ça va mal plus ça (inaudible)…

Ricardo Porro : il y a une campagne politique, économique qui sont mélangées naturellement pour la vulgarité, pour la la banalité. Une des raisons pour lesquelles on dit qu'on ne me donne pas de travail en France, on dit, c'est parce que je suis très baroque…Au fond, ce n'est pas pour le baroque, parce que le château de Chambord, il est pas très simplifié…c'est qu'ils ont peur de l'esprit.

Patrice Goulet : C'est que l'esprit, ça remet en cause tout ce problème justement, on dit « alors le matérialisme ne veut plus rien dire? »….

Ricardo Porro : Que veux-tu? c'est comme ça…

Patrice Goulet : Cette partie là tu la lis etc…et puis en fait, t'es à part des choses qui sont très précises. Le rapprochement de Ledoux et de Sade, c'est très intéressant, c'est très bien….Ça c'est une chose à laquelle on ne pense pas forcément. Le (inaudible) de Gaudi et le coussin qui s'écrase, ça aussi ce sont des images qui éclairent beaucoup de choses….Alors tu vois des choses mais en fait…la plupart des mots que tu emploies, c'est que tout d'un coup ça vibre, il y a une magie…

Ricardo Porro : Bon alors, commençons par les premiers qui ne sont pas très claires…

Patrice Goulet : Par exemple, quand tu dis Hadrien, il a un caractère très…Dans la mesure où il y a effectivement il y a un espèce de succédané de la Grèce et il continue, dans cette structure-là, il va tout pulvériser pour remplacer…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Bon, ça , d'accord….L'autre tradition finalement, c'est de mettre deux temples bout à bout finalement, enfin dos à dos plus exactement, d'en faire un autre où c'est une coupole derrière et le troisième où c'est je sais pas, la ville *Adriana.* Bon ça ça a pas été assez clair.

Ricardo Porro : Tu ne le connais pas?

Patrice Goulet : Ben si…je vois comment c'est…les plans, c'est très, mais pas assez…

Ricardo Porro : Bon, la ville *Adriana,* c'est si tu veux comme un souvenir de voyage d'Hadrien. Il ramenait parfois des souvenirs. Il y a des parties qui sont des références à l'*Erechthéion*, qui sont des références à la Grèce, et par contre tout ça devient une folie baroque. Invraisemblable…Comme je ne crois pas qu'on avait vu…Tu vois? Il y a une espèce de contradiction mais une contradiction qui est la contradiction de l'âme d'Hadrien. Hadrien, c'est un homme d'une grande culture. Hadrien est un humaniste qui aime la Grèce, qui est le premier empereur à se laisser la barbe comme un philosophe grec, tu vois, ils se rasaient tous très bien avant, pas Hadrien qui se laisse une barbe. Il y a un portrait d'Hadrien qui est très très beau, il est mort d'hydropisie, je ne sais pas si tu connaissais, une mort très curieuse, les jambes commencent à avoir de l'eau dedans et elles deviennent épouvantablement grosses. Mais en m^me temps qu'il était empereur, il avait comme des faiblesses d'une âme trop délicate qui partait en folie, tu vois? comme une espèce de féminité dans l'âme, une force…et ce genre de contradiction s'exprimait si bien dans son architecture, par exemple un des dieux par excellence, c'est le Janus…

Patrice Goulet : Oui mais pourquoi justement… Quelle est l'importance….je veux dire, je comprends bien qu'il y ait un fil conducteur dans Rome qui est le double, mais qu'est-ce que ça signifie exactement? Parce qu'après tout, c'est plutôt…en Grèce…

Ricardo Porro : Héraclite…Héraclite…. C'est Héraclite qui est toujours dans une phrase dont tu as pris le sens très très bien, qui est une phrase héraclitienne, tu avais dit un jour (inaudible) un fleuve…tu l'avais dit devant moi, c'est un sens héraclitien. Bon. Cette notion de dualité, c'est une présence constante à Rome. C'est d'abord Romulus et Remus…

Patrice Goulet : Mais qu'est-ce qui se cache derrière cette dualité?

Ricardo Porro : Je ne sais pas, je crois que c'est un problème de …Je crois que les traditions sont basées sur une

préoccupation très forte à un moment donné, un mythe qui est populaire et je crois que …par exemple, Janus… Janus qui est le Dieu qui voit le passé et l'avenir, le Dieu du temps, tu vois? Le Janus…mais en même temps il y a Romulus et Remus qui deviennent les plus populaires…Janus, c'est le Dieu qui est le Dieu de la porte. L'entrée du Panthéon, c'est pour aboutir à la porte. La porte, c'est Janus.

Patrice Goulet : tu veux dire, c'est quand même que la porte est après et qu'elle est très…mais c'était déjà dans les temples grecs , la porte qui était derrière…

Ricardo Porro : Non, non, non, non….pas comme ici…Ici, tu as la sensation quand tu arrives…parce que le temple grec c'est une chose plus réaliste…tu as la cella au milieu et bon, la porte qui est entourée de colonnes tandis qu'ici tu as une condensation d'un temple qui fait l'entrée, un temple concentré qui fait l'entré et où est-ce que ça aboutit? La porte, c'est Janus et c'est une façon de passer par le Janus pour arriver au sens cosmique qui est le sens romain par excellence, qui est l'intérieur avec le soleil au milieu.

Patrice Goulet : Tu passes carrément de la Grèce à l'infini aussi alors…

Ricardo Porro : Carrément…La Grèce n'est plus là…

Patrice Goulet : Complètement débordée…

Ricardo Porro : La Grèce est liquidée…il se passe à Rome comme il s'est pas passé dans toutes les grandes périodes d'artistes…Il n'y a pas d'artiste qui part de zéro.

Patrice Goulet : C'est vraiment le plus grand monument…à ce moment-là, c'est vraiment le plus explicite… de la puissance…de ce qu'est Rome…

Ricardo Porro : Oui. Je sens par exemple qu'il y a énormément de monuments antérieurs à Hadrien qui n'ont pas l'immense vol, cette espèce d'explosion, d'exaltation qu'il réussit à obtenir dans son architecture…Il y a par exemple le supermarché d'Apollodore de Damas…Tu sais qu'il a fait un supermarché?

Patrice Goulet : Sourires..

Ricardo Porro : Siiiii….Il y a un supermarché fait par Apollodore de Damas…qui est très beau mais il n'a pas ce vol….

Patrice Goulet : C'est pour ça que tu dis qu'Hadrien l'a mis dehors….

Ricardo Porro : Hadrien l'a mis dehors parce qu'Apollodore de Damas il parait qu'il a fait de mauvaises critiques quand il voulait faire son plan de Rome, il était fou de rage (rires) et il l'a fait s'exiler…Je comprends tout à fait Hadrien parce qu'il était mieux qu'Apollodore de Damas, sans aucun doute! Apollodore de Damas était mauvais… Il était excellent!

Patrice Goulet : Qu'est-ce qu'il a fait d'autre alors?

Ricardo Porro : Des tas de bâtiments du forum de Trajan…il y a le marché de Trajan, tu peux pas savoir à quel point c'est beau ce marché…

Patrice Goulet : Tu sais ce qu'on va faire, c'est j'ai trouvé…

(interruption)

Ricardo Porro : Il y a eu à un moment donné où des gens avaient dit que Baalbek qui est au Liban a été faite par Apollodore de Damas, c'est une version qui est disparue et que je n'ai plus jamais lue nulle part, au contraire, tous les auteurs…on ne met pas d'auteur pour le temple de Baalbek. C'est une seule personne qui m'avait dit que c'était Apollodore. Si c'est Apollodore de Damas, c'est très bien parce que Baalbek c'est très bien il y a un contexte tout à fait baroque, très proche d'Hadrien, je ne sais pas si même ce n'est pas la même époque d'Hadrien…

Patrice Goulet : Je vais vérifier…

Ricardo Porro : Balbek…

Patrice Goulet : Oui…

Entretiens/ 1984

Les deux entretiens suivants portent sur l'exercice donné par Ricardo Porro en 1984 à ses étudiants : « relier Venise à la terre ferme », exercice qu'avait donné Le Corbusier à Ricardo Porro en 1951 lors de la première école d'été de Venise organisée par les C.I.A.M. Ricardo Porro explique sa méthode d'enseignement appliquée à cet exercice. Il explique ce qu'il entend par urbanisme de communication et applique le premier aspect de sa théorie, le *contenu immédiat,* à la ville de Venise.

Patrice Goulet : Il s'agit de raconter comment ça se passe, tu vois?

Ricardo Porro : Oui.

Patrice Goulet : Alors moi j'ai fait quelques questions. La première, c'est : pourrais tu d'abord expliquer où se déroulent ces projets? qui les fait? dans quels cadres? comment est choisi le lieu? et comment se déroule le travail? beaucoup de questions à la fois…

Ricardo Porro : Je vais te dire que je me rappelle qu'il ya eu à Venise quand j'étais étudiant les CIAM avec tous les architectes en vue qui étaient enseignants inclus Le Corbusier qui est venu et le thème qu'on avait donné à soixante élèves de tous les pays du monde, j'étais un des meilleurs qui avaient été pris à l'époque, ce qui ne veut pas dire que tous les autres soient des grands architectes actuellement, beaucoup d'entre eux sont assez minables, j'étais un de ceux qui ont été choisis. On a mis un problème, on va refaire le pont entre Venise et la terre ferme, décider du destin de Venise.

Patrice Goulet : C'était en quelle année?

Ricardo Porro : Écoute, je crois que c'était en 1950[848]. Ils ont fait deux cours[849] du CIAM à Venise, c'était le premier, tu vois? Il fallait faire des équipes de cinq de différents pays de façon que tout le monde donne son idée. C'était le moment justement où ils commençaient à faire le grand développement de *Mestre* et de *Marghera,* tu vois. Bon, on commençait à décider du destin de Venise. Il ya eu des propositions farfelues, des choses absolument idiotes ou des choses que j'estime simplement mauvaises. Simplement, Le Corbusier par exemple, en parlant un peu avec lui intimement des constructions de choses modernes, des unités d'habitation plutôt dans la *Giudecca*, pour te dire le climat qui existait dans cet endroit. Ce qui est sorti de cette histoire, c'est que moi je décidais qu'il fallait créer la ville industrielle du côté *Mestre* et Marghera sans aucun doute et créer une Venise métropolitaine le long du pont, remplir des îles, remplir des îles qui feraient un lien véritable avec les quartiers ouvriers en faisant de Venise la City et la ville industrielle. Tous les architectes enseignants ont été contre, tout le monde a trouvé le projet intenable, impossible à accepter, ça c'est une chose qui m'est restée dans la tête pendant de longues années. Cette ville linéaire qui reliait Venise à la terre ferme et qui faisait la Venise métropolitaine. À l'extrême, que Venise et la terre ferme aient une seule Mairie, c'est la Mairie de Venise. Le temps est passé. La terre ferme se développe. C'était une de ces choses de politiciens, des affaires de politiciens qui ont développé cette partie de Venise, de l'autre côté de la terre ferme et ils ont développé une ville étrangère à la ville industrielle. C'est une des villes des plus polluées qui puissent existe, des plus désagréables et des plus inhumaines mais quel est le phénomène qui se passe actuellement à Venise? Les gens déménagent de plus en plus dans cette partie là, ils peuvent voir une voiture, ils peuvent aller où ils veulent en voiture. À Venise, il n'y a pas de possibilité d'avoir une voiture, pour aller où? Les logements sont de plus en plus difficile à trouver à Venise, ce n'est pas facile et en plus, les jeunes gens se trouvent mieux de l'autre côté donc…quel est le problème? Venise est devenue, et la tendance c'est de la faire devenir un club Méditerranée ou un endroit de milliardaires milanais qui viennent acheter des appartements à Venise. La quantité d'habitants a diminué en très peu de temps, quatre vingt mille habitants. Il y en avait je crois 200000 et elle diminue. Par contre, il ya une population de touristes qui augmente. Pensant à ça et parce que on a des groupes d'élèves qui ont une pratique déjà et qui sont de très bons jeunes architectes qui sont les élèves de mon atelier, j'avais pensé cette année avec Jean-Marie Choquelle, nous travaillons ensemble dans l'atelier, de prendre justement ce thème de Venise en disant qu'il faut créer le lien, la croissance de Venise au lieu de faire la terre ferme vers l'aéroport, c'est ça qui se passe actuellement, faire une croissance de la terre ferme vers Venise et créer le lien entre Venise et la terre ferme à côté du pont. Avec cette notion de ville linéaire, quels sont les avantages? La voiture sera là mais la voiture sera là à moins de cent

---

[848] La première école d'été à Venise devait avoir lieu en 1950 mais elle a été organisée pour la première fois l'année d'après.

[849] En réalité, bien plus (six).

cinquante mètres de chaque maison et par contre dans le centre de Venise le chemin piétonnier, les *vaporettos* et tout ça continue sans avoir la voiture devant les yeux. Des logements modernes, je veux dire les logements avec le confort actuel naturellement et tout ça comme une continuité entre Venise et la terre ferme c'est-à-dire que ça serait du côté de *Cannaregio* à l'extrême juste derrière la gare, finalement des entrepôts plus ou moins où il n'y a presque rien, ça serait la partie qu'on comptait développer comme lien en longueur jusque'à la terre ferme. La longueur n'est pas…environ trois kilomètres et demi, je crois, je ne suis pas sûr mais je crois que c'est ça donc ça n'est pas une longueur excessive et ce serait une série d'îles qui se continuent les unes aux autres. C'était possible de leur proposer un thème comme ça en organisant dans le sens d'un urbanisme de communication.

Patrice Goulet : Ce que je voudrais… partir à un niveau plus général, avant de parler de Venise, bon, on en a parlé un peu mais c'est plutôt, comment je pourrais dire, ce qu'on a pas dit c'est dans le cadre de l'école, c'est ça que je voulais dire moi… C'est dans le cadre de l'École de Lille, ça fait combien de temps que tu le fais ce genre de programme, d'une façon générale cette méthode d'enseignement .

Ricardo Porro : Cette méthode d'enseignement je la fais depuis longtemps parce que j'ai commencé à la faire à Caracas , partir d'un urbanisme tridimensionnel, je l'ai fait à l'école d'architecture de Caracas, ça fait de longues années. Je l'ai fait à La Havane. Tout de suite, je l'ai fait à l'École Spéciale d'Architecture, je l'ai fait à Strasbourg, j'ai essayé de la faire à l'uP6 et je l'ai fait à Lille après, c'est-à-dire que je crois que l'architecte avec les problèmes qu'ils se posent, il doit comprendre la ville. Il doit savoir faire la ville. Jamais on a fait tellement de villes qu'actuellement. Ces dernières années, c'est la construction de villes avec des architectes qui sont incapables de faire une ville et qui ne comprennent pas la ville. Le résultat, nous le vivons maintenant. Ce sont des villes invivables, n'est-ce pas? Justement pour empêcher ça et pour donner une autre vision, j'avais décidé de faire un atelier qui va du général au particulier pour revenir tout de suite au général. C'est à dire une façon de concevoir à partir de la communauté, la notion d'une communauté, du quartier, de la ville pour arriver à une architecture et à partir de l'architecture et du détail, revenir et modifier la vision générale qu'ils ont fait au commencement.

Patrice Goulet : Alors depuis combien de temps finalement?

Ricardo Porro : À Lille, ça fait sept ans que je suis là…

Patrice Goulet : Moi j'aimerais savoir quels sont les élèves qui font ça?

Ricardo Porro : À Lille, moi j'ai un atelier vertical, c'est des élèves à partir de deuxième année jusqu'à la fin de leurs études…ils sont dans mon atelier.

Patrice Goulet : Les études ça fait combien d'années? actuellement, c'est cinq ans…

Ricardo Porro : Avant c'était six ans… Ils doivent passer des unités de valeur d'architecture qui sont là. C'est évident qu'à Lille, il ya une méthode très démocratique, quand un élève sent qu'il n'est…, il part de l'atelier. Il peut rester s'il veut et il peut partir aussi. Il y a des élèves à moi qui partent et il y a des élèves qui restent, des élèves qui continuent jusqu'à la fin.

Patrice Goulet : Et ton atelier il a combien d'élèves en ce moment?

Ricardo Porro : Il doit y avoir environ vingt-huit élèves…ça veut dire qu'en faisant des équipes, ça fait sept équipes que nous avons dans l'atelier.

Patrice Goulet : On en a déjà parlé, c'est pas beaucoup pour un atelier tel qu'on les voyait avant mais…

Ricardo Porro : Non, mais de toute façon, la méthode que j'applique d'enseignement, ça n'est pas les principe généraux et que les gens suivent les principes généraux. J'essaie de développer des individualités. C'est une façon d'essayer d'entrer dans leur individualité, de faire sortir le maximum, être un fécondateur, n'est-ce pas…c'est-à-dire de pousser ce qu'ils ont à l'intérieur au maximum. Évidemment si ont cinquante élèves, c'est impossible, on peut pas faire d'enseignement.

Patrice Goulet : Il ya eu des années où t'en avais cinquante non?

Ricardo Porro : Il y a eu des années, naturellement ce n'était pas à Lille, il ya eu une année à UP6 où on m'a mis cette et quelques élèves, je n'ai pu rien faire et en plus c'était un croche pattes qu'on était en train de me lancer pour que je ne puisse pas faire mon enseignement, c'est évident.

Patrice Goulet : Bon, les équipes-là qui sont divisées par groupes de quatre à peu près, chaque année, ils changent les groupes hein et chaque année il ya un projet différent.

Ricardo Porro : Chaque année il y a un projet différent. Chaque année je choisis une ville où il y a une possibilité de projet près du centre.

Patrice Goulet : C'est toi qui la choisis chaque fois…ou tu fais…comment ça se passe?

Ricardo Porro : moi avec Jean-marie Choquelle. Par exemple, nous avons choisi des tas de thèmes, une fois c'était Lille…

Patrice Goulet : Est-ce qu'on peut faire la chronologie des thèmes?

Ricardo Porro : À Lille?

Patrice Goulet : Oui à Lille…

Ricardo Porro : La première fois à Lille, c'était à Douai, un terrain de Douai…la deuxième fois c'était à Lille même, c'était un terrain où il y a des constructions de Vauban et là, on a fait un développement d'un quartier. La troisième fois, c'était Paris, oui.

Patrice Goulet : Quel quartier?

Ricardo Porro : C'était toute la zone qu'il y a derrière la Gare de Lyon. Tout ce qui était les entrepôts de Bercy et en essayant de mettre le train souterrain de façon à profiter de cette zone comme constructions et le train qui rentre à Paris seraient souterrains. Après Paris, c'était à Courtrai. Ah non, une minute, j'ai oublié. Amiens c'est avant Paris. Amiens c'est le quartier à côté de la cathédrale. Après c'était Paris. Après Paris, c'était Courtrai. Courtrai est assez prêt de Lille, donc c'était très facile d'étudier la zone du centre et il y avait une zone qui était à remodeler dans le centre de la ville. Donc Courtrai et puis on a décidé de Venise, c'était un thème…

Patrice Goulet : ça fait que un, deux, trois, quatre, cinq, six…il en manque un…

Ricardo Porro : Bon, alors, c'est tout ce que j'ai fait. Venise, c'est le thème le plus difficile, ça fait longtemps que j'hésite à faire Venise ou ne pas faire Venise parce que c'est un thème qui est très dur et en plus les mettre dans l'esprit de Venise, c'est une tâche épouvantable.

Patrice Goulet : Je voudrais qu'on continue sur simplement l'organisation. Bon, alors on a vu les quartiers, comment ça s'étale dans le temps?

Ricardo Porro : Le premier trimestre en travaillant en trois dimensions toujours et en même temps des plans. Ils font l'urbanisme.

Patrice Goulet : En travaillant en trois dimensions…

Ricardo Porro : En maquette…ils font l'urbanisme. Le deuxième trimestre, ils prennent un morceau de l'urbanisme et ils font les logements. Ils font l'urbanisme et chacun fait les logements.

Patrice Goulet : Chacun fait un logement, donc ça fait quatre immeubles…

Ricardo Porro : C'est-à-dire chacun fait dans un endroit un logement répétitif, qu'on puisse répéter, ça fait quatre projets de logements dans quatre endroits différents en formant, je ne sais pas, une placette ou en formant une rue, tu vois? Alors ça c'est individuel. ça, c'est le centre ville, le centre du quartier qu'ils sont en train de faire, c'est-à-dire c'est l'urbanisme, les places ou les espaces du centre du quartier et en plus faire un équipement dans ce centre qui rentre dans le contexte du centre, c'est-à-dire qu'ils font un théâtre, l'autre un musée, l'autre peut faire une Maison pour Tous, ce genre de choses.

Patrice Goulet : ça, ça fait trois trimestres, ça fait pas quatre.

Ricardo Porro : Parce qu'ils font l'urbanisme… Le premier l'urbanisme, le deuxième logement, le troisième l'urbanisme et le quatrième c'est un bâtiment dans ce centre ville. Tout s'enchaîne, chacun développe un petit bout individuellement mais qui s'enchaine avec les autres. Tu vois? Et l'enchainement qui est le travail individuel en urbanisme. C'est-à-dire que ça fait quatre travaux dans l'année.

Patrice Goulet : D'accord. Tu dis l'urbanisme, c'est essentiellement…enfin, sous quelle forme ça se fait? C'est surtout par des maquettes et des dessins…

Ricardo Porro : Et des dessins…

Patrice Goulet : Mais je veux dire, quand on voit d'autres formes d'enseignement où l'analyse prend une place très importante, quelle place ça a chez toi par exemple?

Ricardo Porro : Au commencement, on cherche tout ce qui existe d'analyse…On se transporte sur place. On étudie la ville. On étudie leur mentalité. On essaye de comprendre leur tradition et par exemple, dans le cas de venise, ils ont passé une semaine complète, ce n'est pas leur premier voyage à Venise, tu vois , ils ont chaque année à Lille… ils font un voyage à Venise pour comprendre ce qu'est la notion de ville dans la ville de Venise parce que j'estime que Venise est une des villes les plus parfaites au point de vue urbain au monde entier. Je leur explique Venise. Ils avaient déjà , les élèves les plus avancés un voyage avec moi à Venise. Deuxièmement, ils sont venus cette année à part pour discuter avec …contacter l'école d'architecture de Venise, aller à la Mairie, fouiller Mestre et Marghera, fouiller Venise, comprendre le problème de Venise, parler avec des tas de gens, avoir toutes les données nécessaires qu'ils puissent expliquer, sans aucun doute pas des enquêtes inutiles. Actuellement, très souvent, les architectes, pour faire vouloir qu'ils font des études très poussées, ils font des enquêtes et des enquêtes, qu'ils ne font rien avec elles sauf avoir fait des enquêtes, des enquêtes sociologiques. Très souvent, tout ça, on peut très bien le résumer et on peut le comprendre en fouillant très bien la ville et en parlant avec beaucoup de monde mais ce qui existe ils l'ont eu …tout le problème de Venise, ils ont discuté à Venise avec des officiels, avec des gens de là bas, et qui leur ont donné tous les plans nécessaires pour entreprendre ces projets-là, et c'est ça qu'ils ont fait. Ils ont étudié exactement l'endroit, les quartiers, et un par un, pour comprendre très bien comment ça pouvait s'enchainer, par oui on pouvait arriver, de Mestre et Marghera, le problème qui existait à mettre et Marghera, le développement de Mestre, tout ça, ça a été étudié sur place qui est un avantage ici en Europe. Si on fait un enseignement, je ne sais pas, au Pérou ou en Équateur, il n'y a pas cette richesse pour pouvoir accéder facilement, n'est-ce pas? Alors voilà, ils vont là bas, ils étudient, ils cherchent tous les détails possibles, ils parlent avec beaucoup de monde, ils se partagent le travail quand ils sont sur place et après ils se réunissent, ils passent tout ce qu'ils ont vu, tout ce qu'ils ont discuté.

Patrice Goulet : D'accord. Bon alors les premières maquettes sont en terre? comment elles sont?

Ricardo Porro : Ils commencent d'abord en faisant une structuration de l'urbanisme parce que ce n'est pas un problème d'urbanisme que nous faisons, ce n'est pas un urbanisme d'espaces gratuits, c'est un urbanisme pour mettre en valeur des fonctions urbaines, moyen à mon point de vue pour arriver à un urbanisme de communication. La communication c'est une façon de, au fur et à mesure qu'on emploie la ville, qu'on se sert de la ville, que les architectes de la ville mettent en façon cette fonction, tu vois? que ce mouvement des gens, cette action des gens soit mise en valeur par les espaces de la ville et que les espaces de la ville poussent les gens à se rencontrer et c'est ça qui fait un urbanisme de communication. Ce n'est pas un problème de commencer à faire des places à droite et à gauche parce que ça ne sert à rien, il y a des endroits où il faut faire des places, il y a des endroits où il faut faire des rues, évidemment je suis tout à fait pour la rue et la place et mes élèves aussi. Je ne suis pas vraiment adepte de tout l'urbanisme du CIAM, je le trouve très mauvais.

Patrice Goulet : Bon alors, je voulais peut-être finir avec les données pratiques et puis après on va passer aux questions d'urbanisme… Bon effectivement, ils font des maquettes en terre, ils font des plans, ils travaillent de façon très…

Ricardo Porro : Ils font des maquettes et des plans mais …

Patrice Goulet : Et des croquis…

Ricardo Porro : Attention…et des croquis… avant il faut une structuration, c'est là où je venais…

Patrice Goulet : Oui c'est ça en fait, cette structuration, ils la font comment?

Ricardo Porro : Bon je te dis simplement, pour savoir qu'est-ce que c'est la hauteur qu'ils vont employer, qu'est-ce que c'est la surface d'un appartement? et là ils ont un module …

Patrice Goulet : Bon alors ça, il faut que l'on voit après parce que c'est la question du programme ça… Excuse -moi…je voudrais juste finir les deux questions pratiques qui me restaient pour moi, c'est comment ces groupes se font? ils sont mélangés par âge ?

Ricardo Porro : Oui…ce sont des groupes où il y a un élève de dernière année qui est plus ou moins le chef d'équipe et des élèves des autres années mais verticalement. Pourquoi cette façon de travailler? parce qu'un élève qui rentre en deuxième année, il est incapable de faire ce travail. Déjà avec une équipe où il y en a un qui a fait plusieurs années, l'un qui a fait deux ans, l'un qui a déjà fait un an, et lui qui vient d'entrer à l'atelier . Donc il y a une façon, lui, en travaillant avec les autres, il comprend une méthode de travail et peu à peu d'une année à l'autre, il a des responsabilités de plus en plus grandes, de plus en plus fortes. Au fur et à mesure, il apprend de plus en plus, c'est une méthode tout à fait *Atelier Verocchio ,* tu vois, une méthode dans l'esprit… comme on apprenait à la Renaissance mais oùi il y a les autres élèves qui poussent l'autre à apprendre …évidemment Jean-Marie Choquelle, nous sommes là et nous les suivons de prés.

Patrice Goulet : D'accord… comment les choisissent-ils? parce que je me rappelle qu'à une époque, tu disais que c'étaient les plus forts qui choisissaient les gens avec qui ils travaillaient et puis une fois tu m'as dit, c'est le contraire, c'est les plus jeunes qui ont choisi leur…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Comment ça se passe en fait?

Ricardo Porro : À un moment donné, je voudrais que ça soit toujours par affinité …

Patrice Goulet : Comment celui qui arrive sait de l'affinité?

Ricardo Porro : Je te dis… il y a eu un moment donné où les groupes qui étaient déjà établis voulaient continuer toujours ensemble…et j'ai fait faire la révolution culturelle de Mao Zedong… c'est à dire un coup d'état aux Dieux…et quand il y avait les jeunes qui entraient à l'atelier , on leur a dit de choisir eux-mêmes leurs Dieux. Évidemment, il s'est passé des choses, c'est que tout d'un coup, les élèves plus avancés étaient contestés par les plus jeunes…enfin, le complexe d'Oedipe est une chose absolument normale, ce n'est pas que les élèves contestent toujours leurs enseignants mais là ils se contestaient entre eux. Il y avait des cas assez sympathiques, assez rigolos de contestation des élèves plus jeunes aux élèves plus vieux. Évidemment, quand ils ne peuvent pas travailler ensemble, ils ont le droit de changer de groupe . Quand il y a vraiment des gens qui ne s'entendent pas, ils ont le droit de changer d'équipe et de chercher une autre équipe qui soit beaucoup plus adaptés à leur mentalité. Mais de toutes façons, c'est plus ou moins par affinité, tu vois? et au fond, ça fonctionne très bien, ils sont très amis entre eux, ils s'aiment beaucoup, ils se voient entre eux beaucoup, ils font des dîners ensemble où je suis très souvent invité, c'est une vie très communautaire et très agréable. La vie de l'atelier…

Patrice Goulet : D'accord… bon allez, on va passer aux choses les plus importantes, le plus important c'est qu'effectivement ce que tu viens de dire c'est la manière dont les groupes se font, le manière dont vous travaillez dans l'année. Et puis le choix du terrain, disons… et maintenant, ce qu'il me semble, c'est que chaque année, ça part avec un nombre d'*a priori.* Des *a priori* qui sont toi ta réponse à la question *et à cette réponse,* il y a deux plans, il y a le plan de la structure et il me semble que cette structure-là, c'est que tu leur apprends et que tu leur forces à prendre…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Bon alors c'est de ça… et puis on parlera après de ce qui est traduit…mais je voudrais qu'on parle de la structure d'abord parce qu'il me semble que tu prends effectivement Venise comme base de cette structure..enfin, je voudrais d'abord que tu expliques cette structure. C'est ce dont on avait parlé…

Ricardo Porro : Bon, pourquoi je prends Venise…

Patrice Goulet : Cette structure générale hein…

Ricardo Porro : J'aurais pu prendre Sienne, j'aurais pu prendre Amsterdam mais j'estime que la ville qui a la structure urbaine la plus parfaire, c'est Venise? Peut-être un deuxième lieu, je mettrais Sienne, presque pareil que Venise. À Venise, il y a une façon de structurer la ville en quartier mais si harmonieux, les uns à côté des autres et avec des liens si agréables et si variés et en plus une ville où le transport commun et les piétons peuvent être prêts l'un de l'autre mais sans se déranger, tu vois? et tu circules dans la ville. Tu as une structure piétonnière et tu as une structure de voitures, enfin quand je dis voitures je veux dire bateaux, qui vont ensemble et qui vont ensemble d'une intelligence … Venise et ce que j'appelle le *contenu immédiat* de l'architecture est exprimé, c'est-à-dire que c'est une ville, par la forme des espaces urbains, que tu comprends comment employer la ville… Qu'est-ce que c'est pour moi *contenu immédiat*? C'est un des cinq aspects que je donne à mes élèves comme aspects du contenu.

Patrice Goulet : Et ça ça fait partie de ton cours théorique avant?

Ricardo Porro : Ah oui…qu'on a vu en première année qui est essentiel…

Patrice Goulet : Donc qui est essentiel pour faire ce travail…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : C'est la base théorique qui permet de travailler après…

Ricardo Porro : Ah oui…J'ai fait une théorie de l'architecture générale qui peut répondre à n'importe quelle tendance de l'architecture en première année…

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : Bon, il y a cinq aspects du contenu que je fais en première année que je vais mentionner, je vais pas les expliquer parce que c'est …il y a le *contenu immédiat,* la *persuasion , la tradition,* l'*image superposée* et le *contenu médiat.* Et je devrais mettre un autre mais je ne le mets parce que c'est impossible… quels sont les fantasmes psychologiques qui poussent un architecte à faire certaines choses? Mais comme je ne peux pas savoir les rapports de Palladio avec sa maman et avec son papa, c'est impossible pour moi de savoir qu'est-ce qui l'a passé à faire ces formes…je ne parle pas de cet aspect qui est un aspect aussi important, c'est-à-dire que ce serait un sixième aspect de significations. Mais ces cinq aspects, le *contenu immédiat,* le *contenu immédiat* c'est de quelle façon l'architecture montre dans ses espaces , la vie qu'elle a , à quoi elle sert, c'est-à-dire quand tu fais une école, elle ressemble à une école, quand tu fais une église, elle ressemble à une église…Mies Van der Rohe a fait une église à Chicago qui est une boîte qui a seulement une croix métallique mais *église*, notion *église*, ce n'est pas une église. C'est n'importe quoi. C'est une boîte avec du verre.

Patrice Goulet : Oui mais…enfin, on va…

Ricardo Porro : C'est une boite avec des verres qui est la même boîte avec des verres de l'École d'Architecture de Chicago.

Patrice Goulet : Je crois qu'il a affiné les proportions le plus possible à cet endroit-là …

Ricardo Porro : Non (un non ferme et définitif). De la m^me façon que dans le reste, pas plus…

Patrice Goulet : Bon. Ok. On va pas s'étendre dessus.

Ricardo Porro : Mais pour te dire que le contenu immédiat n'est pas là…

Patrice Goulet : C'est tout de même l'expression de l'usage du bâtiment…

Ricardo Porro : Et tu en as un autre Alvar Aalto qui fait un péché du côté contraire… C'est-à-dire que quand il traite de la vie interne, il tombe très souvent dans des problèmes de pures proportions et de purs rapports et il a des failles là dedans pour exprimer la vie interne. Ce n'est pas une condition *sinequanone*, le *contenu immédiat* mais

dans une ville, j'estime que si tu veux faire un urbanisme de communication, ce *contenu immédiat* devient essentiel. Cette façon de montrer par ces espaces l'usage de la ville et que chaque chose a l'espace approprié à son usage, ça c'est fondamental pour la compréhension d'une ville et pour la vivre pleinement, ça c'est mon point de vue sur la ville…

Patrice Goulet : Non mais je veux dire, je me demande est-ce que j'ai envie d'aller chaque fois plus loin ou est-ce que je te laisse…parce que j'ai envie de te répondre tout de suite…

Ricardo Porro : Vas-y!

Patrice Goulet : Après tout à Rome, il y a des…un cirque qui sont devenus une place, y a des …est-ce que… c'est une partie de la qualité de la ville, il y a les Thermes de … je sais plus lequel , qui sont devenus des maisons et qui ont pris une face extraordinaire par ce détournement des espaces, donc …

Ricardo Porro : Tout est possible…des détournements d'espaces, on a fait toujours…on peut le faire d'une façon géniale ou d'une façon idiote… À Rome, on l'a fait d'une façon géniale. Rome c'est un cas où tu avais des quartiers qui est une structure du Moyen-âge et tout d'un coup, le Baroque superpose la structure, c'est très bien analysé dans le livre d'Argan, l'urbanisme … superpose une structure des liens des basiliques entre elles, c'est-à-dire une structure urbaine de la grande ville. Je ne suis pas contre, c'est que je crois qu'à Rome, même en (inaudible), on allait d'une basilique à l'autre et il y avait des fonctions qui se reliaient d'une façon assez spectaculaire, ce qui ne veut pas dire que l'urbanisme n'est pas une chose qui se fait et par exemple, à la *Piazza Navona*, c'est une place qui était un hippodrome ou un cirque et tout d'un coup quand le cirque a été démoli, ça venait très bien pour devenir la forme de ça, ces quartiers et ont fait une des plus exquises places du monde qui est Place *Navona*. Je ne crois pas…enfin, c'est difficile de trouver quelque chose de plus beau que ça… Pourquoi pas? C'est une possibilité…Évidemment le génie des architectes pour pouvoir profiter de ça… Si on me demande ce qu'on va faire au Louvre, c'est un assassinat d'un espace urbain. Ce que va faire Peï. C'est l'assassinat d'un espace urbain. Il y a plus ou moins le même niveau que la Place St Marc de Venise ou la *Piazza Navona* de Rome mais un assassinat cruel, n'est-ce pas? Évidemment, là, ce n'est pas le cas de ces architectes qui ont pris un espace, qui ont fait quelque chose, une merveille, qui ont détourné un espace…

Patrice Goulet : Bon ben revenons à ton expression de la…au *contenu immédiat*…

Ricardo Porro : Oui…par exemple, Venise elle-même, c'est une ville où chaque espace caractérise son usage. je commence la structure de quartiers de Venise, premier échelon urbain qui est un petit espace avec un puits où le voisin venait prendre l'eau. C'est une placette qui doit avoir dix sur quinze… et un puits au milieu. Tout de suite, une trame de ruelles qui partent de là! ça c'est le premier espaces de Venise. Deuxième espace, deux puits comme ça, peut-être desservis par une église secondaire qui n'est pas une paroisse, qui est un espace un tout petit peu plus grand autour de cette église, qui peut avoir aussi un puits au milieu. Ces espaces qui forment déjà ces espaces secondaires ,mettons par trois, forment une paroisse. La paroisse (inaudible) le grand bâtiment au Campanile qui signale le centre de la paroisse, un Campanile d'une force incroyable, hein…tu sens Venise, le centre de l'unité de voisinage par le Campanile et là tu as une église, la notion du marché qui était tout près de l'église, des commerces et tout ça forme un quartier. Après ça se forment autour de la paroisse des canaux et parfois des entrées en boucle, des canaux tertiaires tu vois qui permettent un usage véritable de la voiture . À l'inverse chaque espace de la paroisse est parfaitement caractérisé. Le mouvement vers le centre de la paroisse est une chose que…tu bouges, personne ne te dit par où aller, et tu vas voir par la caractérisation des espaces, par des rues qui sont parfois beaucoup plus étroites, parfois un peu plus larges mais tu sens sans te rendre compte que c'est par là qu'il faut prendre. Et tu arrives aussi, tu vois… employer sa voix… tu vois… une fois, j'étais chez Alvar Aalto et j'aimais beaucoup poser des questions idiotes quand j'étais jeune aux grands architectes et aux grands artistes, je l'ai fait avec Aalto, je l'ai fait avec Picasso, des questions complètement idiotes, et une fois j'ai dit à Alvar Aalto qui était absolument soul à ce moment-là, il avait bu comme un fou, et je dis: « Aalto, comment vous considérez l'échelle humaine? je sais qu'elle existe dans ce que vous faites …, qu'est-ce que c'est pour vous l'échelle humaine? ». Et Aalto avec son verre de whisky me dit « Vous savez, si je suis à l'extrême d'un espace et de l'autre côté, loin dans l'espace, il y a une jolie femme qui passe, et en prenant mon doigt, je suis les contours de cette femme mais avec une précision, je peux suivre tous les mouvements de son corps de l'endroit où je suis placé. Cet espace est à échelle humaine ». Et alors c'est l'échelle humaine qui m'intéresse à Venise. Je fais ça à Venise!

Patrice Goulet : Oui, d'accord…

Ricardo Porro : Et Venise pour moi, c'est une ville merveilleusement à échelle humaine…où il ya une structuration de quartiers qui est pour moi très importante dans l'urbanisme de communication. Je crois que ce n'est pas la structuration avec des voies rapides mais c'est la structuration des quartiers qui peut sauver l'urbanisme. Et Venise a ça. Évidemment, il y a des autres villes qui ont ça, ce n'est pas la seule ville… il y a des façons différentes, Paris a ça, le Vieux Paris, je ne dis pas la banlieue de Paris, on a pas fait un urbanisme de quartiers, on a fait l'horreur, n'est-ce pas? le centre de Paris a cette structuration de quartiers très belle, très bien structurée jusque'à l'urbanisme d'Haussmann. Haussmann fait l'urbanisme de capitale mais Paris a gardé l'urbanisme de quartiers même à travers Haussmann.Pour te dire que je crois à l'urbanisme de quartiers, à l'unité de voisinage…

Patrice Goulet : D'accord.

Ricardo Porro : … Et Venise c'est pour moi la ville exemplaire où ça se voit… J'arrive pour parler du *contenu immédiat*… À la place St Marc, je regarde la sensation de la place, la façon de mettre en valeur le Palais des Doges qui a son espace, l'église St Marc qui a le sien. La place St Marc devient vedette et les bâtiments autour deviennent le coeur. Maria Callas c'est l'église St Marc ou c'est le Palais des Doges et le reste ce sont des rythmes très nets, rapides, parfois plus lents mais qui mettent quelque chose en valeur, tu vois? En plus, il ya ce campanile plus haut qui se voit de partout et c'est une place qui s'ouvre à la mer, cette place de la ville d'eau, la ville qui est centre du monde, de la ville qui s'ouvre à l'Orient, n'est-ce pas? Et tu sens quand tu rentres par exemple que sous l'horloge il y a un arc plus grand qui est l'entrée de Venise et tu vas par là et il n'y a rien qui ne te fasse pas sentir que là, il y a un portique, un autre espace important donc tu as là la rue commerçante qui va relier la place de St Marc avec le Pont de Rialto. Et c'est signalé dans l'urbanisme… L'église de St Marc est l'élément essentiel. Tu vois, le contraire de ce qui se passe à la *cancelleria* , la Chancellerie? on dit comme ça?

Patrice Goulet : Chancellerie, oui…

Ricardo Porro : Chancellerie, à Rome, tu as un immense palais où il y a à l'intérieur de ça une basilique mais la façade est une façade d'un palais. À l'intérieur il y a une basilique mais elle est cachée. À Venise, les espaces urbains donnent exactement l'usage de la ville. J'estime que ça c'est essentiel pour un urbanisme de communication. L'esprit du *contenu immédiat* , ça tu l'as à Venise. Alors justement pourquoi faire Venise? parce que justement un thème comme Venise est une façon de faire un exercice de plus, de cet urbanisme de communication.

Patrice Goulet : Mais ta structure, elle ressemble fort à une structure en arbre, ça a été très discuté justement. Il ya une phrase d'Alexander qui a dit : « La ville… »

Ricardo Porro : Alexander …

Patrice Goulet : Je crois que c'est Alexander…

Ricardo Porro : La ville est une colombe, la ville est un homme, la ville est un arbre et la notion d'employer des images c'est la propriété privée d'un artiste… Alexander n'est pas un artiste…

Patrice Goulet : Oui mais si on parle de la structure puisqu'on parle avant même l'expression qu'on puisse avoir mais le fait de dire que la structure de la ville est pyramidale ou structurellement…

Ricardo Porro : La structure de la ville est une chose qui change, ça dépend de quelle ville et dans quel contexte culturel tu la fais. Si tu fais un projet de ville…
Patrice Goulet : Non mais là, ta structure même, pas l'expression mais la structure même, qui fait d'une unité de vie à l'unité de voisinage a une structure pyramidale qui viennent se ramifier jusqu'au bout….

Ricardo Porro : Je crois que c'est une structure plutôt du sytème sanguin d'un corps humain plus que d'un arbre… c'est-à-dire que c'est une façon où des petites veines passent à des veines plus importantes, des veines plus importantes à des artères jusqu'à arriver au coeur, en passant justement par le foie et le rein pour nettoyer ce qui ne va pas et choisir de l'intestin ce qu'il faut pour renforcer le sang et ouais venir jusqu'au coeur et irriguer le cerveau et c'est une ville plus qu'un arbre. Je la sens comme le système du corps humain avec un estomac. L'estomac de Venise, c'est *Rialto*. La tête de Venise, c'est Saint Marc. La tête et le coeur coïncident aussi curieusement, tête et coeur. Actuellement, c'est v rai que la mairie se place à côté de Rialto. La mairie se passe à côté de l'estomac mais à un moment donné la tête et le coeur coïncidaient. Plutôt la tête, ça aurait été le palais

des Doges et la bibliothèque de Sansovino[850] et puis on passe à la deuxième place qui aurait été la place St Marc avec la cathédrale et comme coeur c'est aussi un centre du monde comme le nombril avec le Campanile qui peut être aussi sexe.

Patrice Goulet : Je voudrais mettre entre parenthèses le fait que cette structuration que tu prends comme exemple sur Venise, elle va très loin par rapport à ce que tu donnes, je veux dire est-ce que elle est théorique, je veux dire est-ce que tes unités de vie et tes unités de voisinage ont des limites qui sont données par ce que tu disais, l'échelle, donc un certain nombre de gens, je veux dire elles ont une limitation de gens, ta structure est très précise là …

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Bon, une unité de vie, je sais pas combien de personnes ça fait …

Ricardo Porro : Bon, je vais te dire tout de suite…

Patrice Goulet : C'est très strict…

Ricardo Porro : La notion qui avait été prise pour Venise, cet espèce de *Campiello* qui est la chose la plus unifiante, la plus petite, au niveau le plus petit. Qu'est-ce que nous prenons? quatre pâtés de maisons qui puissent avoir entre huit cent et mille habitants autour d'une petite construction où les enfants quand ils arrivent de l'école peuvent s'approprier un espace pour jouer. Une placette. Un endroit pour que les enfants s'approprient un espace, où ils peuvent avoir même des jeux pour eux. Deux. Où on peut faire le bricolage. Les voisins, qu'ils puissent trouver des choses pour faire le bricolage. Et trois, une laverie très poussée pour qu'on puisse venir faire tout ce linge, toutes ces choses-là, d'une façon très mécanisée. Ce n'est pas un espace cher mais joli qui doit être un petit bijou au milieu des groupes de logements. En général, les logements (inaudible) square et qui laisse un système de rues pour arriver au centre où se trouve la placette avec cette construction, bon, ça serait la première unité. Pour chaque unité de vie, des parkings si possible qui ne se voient pas entourés de constructions qui n'offrent pas le spectacle affreux de centaines de voitures et les constructions ouvertes de l'autre côté du parking et en donnant un aspect très fermé, seulement de coursive. Des salles de bains, des toilettes et tout ça donnent sur cet espace de voitures et s'ouvrent de l'autre côté, tu vois, ça c'est le principe. Alors tu mets trois unités comme ça et tu fais l'école et le centre des commerces de tous les jours, c'est à dire, des commerces comme la boucherie, la charcuterie, le marchand de couleurs, Paris a une structure comme ça incroyable… dans chaque quartier, il ya une rue commerçante qui a tout ça ensemble. Bon, ça c'est le m^me principe que nous employons. L'école qui doit avoir une petite zone verte à côté pour être employée par les élèves de l'école, où les élèves peuvent arriver sans jamais traverser une voiture à pied, si possible pour n'importe quel élève le plus éloigné, pour arriver là, il ne dépasse jamais les quatre cent mètres, au maximum cinq cent mais là presque jamais, tu vois, ça veut dire que n'importe quel enfant peut sortir de sa maison sans problème, de peur pour la mère ou sans avoir une police pour surveiller les voitures et arriver à l'école. Alors ça c'est notre unité de voisinage. Évidemment, l'unité de voisinage implique des espaces plus importants, l'espace central où peut se trouver l'école, le centre commercial, que ce qui est le petit espace qu'est l'unité de vie. Alors après il y a les quartiers, les quartiers groupés. L'unité de voisinage c'est environ 3000 habitants. La quartier groupe environ 10 ou 15000 habitants où il y a des églises, des bureaux de poste, des commerces qui ne sont pas des clubs de jeunes, des clubs des adultes auxquels nous donnons beaucoup d'importance comme à Venise, justement, ça existe cette notion de club. Le Scuola San Rocco[851], c'était un club. La cavennia c'était un club et la ville était pleine de clubs. San Giorgio delle Schiavioni[852] où il y a le *Carpaccio,* c'était un club! et plein de merveilles, de tableaux les plus beaux!

Patrice Goulet : C'était pour bavarder…

Ricardo Porro : À Venise, on venait bavarder… Des confréries, des clubs de je ne sais pas quelle groupes humains qui venaient se trouver et bavarder et ça c'était une habitude à Venise. Une habitude que j'estime (inaudible) et nous avons un club pour les jeunes, parce qu'ils n'ont pas les mêmes problèmes que les plus vieux

---

[850] Il s'agit de la Bibliothèque Marciana , bibliothèque de St Marc, Patron de Venise de l'architecte de la Renaissance Jacopo Sansovino.

[851] Il s'agit de la *Scuola* grande de San Rocco qui était une institution pour lutter contre la peste et aider la population.

[852] Il s'agit d'une *Scuola* qui venait en aide aux dalmatiens vivant à Venise.

et un club pour les gens plus adultes où ils peuvent faire de la peinture ou de la sculpture ou de l'aérobic ou de (inaudible), n'est-ce pas… il ya des piscines aussi, il ya des gymnases, je veux dire dans les quartiers, des églises, des théâtres, des possibilités de musées qui sont déjà des structures de la ville qui se mélangent comme des unités de voisinage, tout ce centre d'unité de voisinage, nous essayons qu'ils se mélangent toujours et qu'ils se continuent d'une façon naturelle, c'est-à-dire que ce ne soit pas des choses pointées, des choses dans les coins mais que ça soit justement une irrigation et qu'on sente qu'on va de l'unité de vie jusqu'au centre des quartiers d'une façon naturelle, qu'on marche naturellement. C'est ça l'urbanisme de communication, tu vois?. Et voilà cet urbanisme qui est au vingtième siècle, pour des besoins du vingtième siècle et qui ne veut pas dire que si on ferait une unité de voisinage au Maroc, on va employer les valeurs… au Maroc, il ya le four pour le pain, il ya le hamac, il ya d'autres systèmes de contacts humains qui sont d'une culture bien déterminée qui ne sont pas de France…

Patrice Goulet : Mais il y avait la même structure de quartiers, tu penses?

Ricardo Porro : Je crois mais à combien d'habitants va servir un hamac ou à combien d'habitants va servir un four à pain, c'est un problème à voir, c'est-à-dire que ce que je suis en train de te dire, c'est un principe…

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : C'est un principe qui peut être adapté ici… en France parce que les écoles desservent une certaine quantité d'habitants, tu vois, en Italie c'est plus ou moins la même quantité mais si tu vas aux États-Unis, c'est évident qu'il faut voir quelles sont les structures aux États-Unis, possibles pour la culture américaine ou si tu vas au Maroc, il faut voir, structurer ça pour le Maroc ou pour l'Iran ou pour les Indes, tu vois? C'est le principe qui est important.

Patrice Goulet : Oui c'est tout de m^me un modèle théorique dont les dimensions et les temps sont réglés sur l'Europe.

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Au mois en tous cas la France, l'Italie…

Ricardo Porro : Mais oui, si je veux faire quelque chose, je ne sais pas, pour Fès, Fès a une structure européenne qui n'a rien à voir avec ce que j suis en train de parler et rien à voir avec ça… comment faire quelque chose pour Fès? Enfin, ça serait un problème d'aller à Fès et d'étudier Fès…pour pouvoir trouver un système de structure urbaine qui puisse s'adapter à Fès.

Patrice Goulet : D'accord…

Ricardo Porro : C'est comme ça qu'on agit en urbanisme… et comment faire…bon alors là je fais un arrêt, tu me poses une question plutôt… ça répond à ta question?…

Patrice Goulet : Oui, c'était bien ça mais il y en avait d'autres, attends, faut que je regarde mon….la deuxième que j'avais prévue, c'était ça…dans la mesure où tu avais résolu une fois pour toute la structure avec l'unité de vie et l'unité de voisinage, je me posais la question s'il y en avait d'autres de valables et effectivement, bon, je me demande par exemple si une ville comme Londres qui a une structure qui est très compacte donc mais il y a d'autres … je veux dire en Angleterre par exemple où l'unité d'une famille c'est une maison et pas un logement collectif …

Ricardo Porro : On le fera comme ça… ça dépend quelle partie de l'Angleterre parce qu'ils font des logements collectifs actuellement…

Patrice Goulet : Oui, actuellement…

Ricardo Porro : Mais tu comprends qu'il y a des parties que nous faisons là où ce sont des maisons individuelles… La maison individuelle anglaise, elle est très curieuse, parce qu'il y a des parties très très hautes. Les appartements en France sont horizontaux et en Angleterre ils sont verticaux, tu vois. Donc, si je viens en Angleterre, évidemment l'Angleterre n'a pas le même système, le Pub, avec des subtilités . Il y a la notion du square anglais où chacun a sa clé pour entrer dans le square, c'est aussi une notion assez curieuse. Évidemment, il y a aussi une tradition, il y a aussi un aspect de ville à respecter …

Patrice Goulet : Parce que je voulais te poser une question un peu annexe, c'est…tu as eu des élèves qui viennent des pays d'Amérique du Sud, bon, qui sont repartis travailler là-bas. Or ils ont donc appris pendant les quatre années ou les cinq années qu'ils ont passé avec toi, à travailler sur une structure très précise et à affiner leur compréhension de cette structure qui je suppose n'est pas la même…

Ricardo Porro : Non…

Patrice Goulet : Donc, comment vont-ils s'adapter? Il faut qu'ils remettent en cause complètement le modèle sur lequel ils ont travaillé. Est-ce qu'ils ont cette cap…est-ce qu'ils ont aussi appris cette capacité de s'adapter?

Ricardo Porro : Justement, j'essaie de créer une mentalité d'accordéon chez les élèves. C'est-à-dire de voir comment ils s e placent dans un autre contexte, capable de fleurir un autre contexte qui n'est pas leur propre contexte…S'il y a un problème au clonant où Dieu a mis l'homme…S'il y a un problème de dire quel était le premier signe de l'âme de l'homme, c'est quand un homme adit à un autre « si je serais toi »… Justement ce que j'essaie de faire avec eux, c'est « si je serais toi » et c'est justement ce que je les lance à faire, c'est de comprendre un autre groupe humain qui est là, un esprit, mais comment s'adapter à leur culture, à leur mentalité et faire une chose qui leur soit propre.

Patrice Goulet : Mais est-ce que tu ne crois que le fait de leur donner une structure aussi précise que ça les emprisonne tout de même?

Ricardo Porro : Non…

Patrice Goulet : Ils devraient déduire leur structure de leur compréhension…

Ricardo Porro : La ville que j'ai analysée, dans tous les pays du monde où il y a un urbanisme de communication, j'exclue New York parce que je ne crois pas que ce soit un urbanisme de communication… Partout où il ya un urbanisme de communication, ce principe est là.

Patrice Goulet : Je crois qu'il faut redéfinir ce qu'est un urbanisme de communication…

Ricardo Porro : Je définis que c'est un urbanisme où les gens en train d'employer la ville se rencontrent entre eux et sont poussés par l'espace urbain à se rencontrer et à ne pas se haïr et à s'aimer.

Patrice Goulet : C'est donc communiquer dans les deux sens… ou communiquer dans le sens où les gens se rencontrent, non seulement physiquement mais intellectuellement, enfin ou sentimentalement…

Ricardo Porro : Oui…Oui…

Patrice Goulet : C'est l'envers d'une ségrégation…

Ricardo Porro : Ah, oui! Je crois qu'il ya une phrase d'un poème de Neruda – je n'aime pas particulièrement Neruda comme poète – mais la phrase, je l'aime bien. « Comme un verre s'élevait dans les mains de tous », tu sais, tu prends un verre de whisky et tu dis « à toi! »..Il a dit « comme un verre s'élevait dans les mains de tous » …je te répète que ce n'est pas particulièrement sa poésie mais la phrase, cette phrase moi je la trouve très belle… et je trouve que la ville doit s'élever dans les mains de tous comme un verre… tu vois? et l'urbanisme de communication, c'est ça… comment faire sortir les gens, à se rencontrer, à vivre ensemble…

Patrice Goulet : Avoir l'occasion …

Ricardo Porro : oui, oui, oui…

Patrice Goulet : Donner l'occasion…

Ricardo Porro : Oui, se frotter même…

Patrice Goulet : Ils ont donc étudié cette structure, maintenant ils sont sur un lieu précis et il faut qu'ils appliquent cette structure à ce lieu.

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : C'est ça leur travail, ça va être de donner une forme à cette structure, c'est bien ça? l'urbanisme…c'est donner une forme…

Ricardo Porro : Oui…

Patrice Goulet : Bon alors, comment ça se passe? qu'est-ce qui les détermine? parce qu'on a parlé du *contenu immédiat*, bon, on a une partie de la réponse qui est le contenu, les données d'expression enfin du moins d'exprimer l'usage… quels sont leurs autres moyens?

Ricardo Porro : Bon, en ce moment commence la partie dure… qui est comment chacun ou chaque équipe va faire ensemble, comment chaque équipe conçoit cette vie et comment ils vont l'organiser? C'est-à-dire qu'ils vont partir de choses qui sont…qu'est-ce que c'est un module de logements de deux étages, la quantité d'étages qu'ils veulent mettre dans cet endroit-là, quelles surfaces ils ont, quelle densité ils vont donner et comment ils vont commencer à grouper les gens, quelles sont les dimensions pour grouper les gens pour produire cet urbanisme de communication et là commence la débâcle. C'est-à-dire, ça commence la lutte, ce que disait Schopenhauer, la notion de la vie comme une volonté, comme un désir, comme une façon de lutter pour arriver à quelque chose. Ils commencent à lutter et à participer, les élèves… sans aucun doute et comment arriver à l'oeuvre d'art? parce que en plus cet urbanisme doit être une oeuvre d'art… La ville est une oeuvre d'art comme l'architecture est une oeuvre d'art sauf que la ville est une oeuvre d'art collective.

Patrice Goulet : Oui j'avais pas l'intention de poser cette question-là tout de suite mais avant d'y arriver, on peut poser la question tout de même justement. C'est tout de même la première réflexion qu'on peut avoir, bon d'accord, ils vont mettre en forme la ville. La caractéristique de la ville ou des autres c'est que mille gens qui se sont exprimés d'une façon très différente. Or là, on voit bien que c'est qu'une mise en forme extrêmement personnelle, bon, ils sont quatre ou…mais c'est une forme qui se répercute surtout du plan de la ville au plan de (inaudible) , c'est complètement monolithique comme expression tout de même donc comment…est-ce que c'est parce que c'est un modèle théorique? et comment ça se passerait dans la réalité parce que c'est ça qui est un peu surprenant…

Ricardo Porro : Bon je vais essayer de…

Patrice Goulet : C'est la modernité ça d'être obligé de…

Ricardo Porro : Non…

Patrice Goulet : ou est-ce que…

Ricardo Porro : Mais est-ce qu'il ne faut pas pouvoir la concevoir d'un bloc?

Patrice Goulet : Parce qu'elle n'a tout de même pas été conçue d'un bloc jusqu'alors…

Ricardo Porro : Non, mais est-ce qu'on ne peut pas?

Patrice Goulet : C'est un peu une utopie tout de même…

Ricardo Porro : Non. Est-ce qu'on ne peut pas donner comme c'est le cas de Venise un structure ou des lignes de développement qui avec le temps puissent se développer d'une certaine façon? Je crois que oui mais alors je viens au deuxième point , est-ce qu'un jeune architecte, et c'est leur cas, est-ce qu'ils n'auront jamais l'opportunité de faire ça complet, peut-être non… mais est-ce qu'ils doivent savoir le faire? Je dis oui. Les gens qui ont fait le treizième arrondissement, l'horreur du treizième arrondissement à Paris, ils ont reçu un terrain gigantesque d'une ville énorme. Toutes les villes nouvelles qui sont aux alentours de Paris qui sont en général assez pauvres, très mauvais urbanisme, ce sont des villes de quantité d'habitants! Villeneuve d'Ascq à Lille, cent mille habitants! Ils ne se rendent pas compte de ce qu'ils font… Il ya eu une équipe à Villeneuve d'Ascq qui a organisé la ville pour 100 000 habitantes et c'est mauvais! et ce n'est pas la pire! il faut aller voir Sarcelles, il faut aller voir toute la banlieue, l'horreur et surtout un urbanisme…

Patrice Goulet : Est-ce qu'on ne peut pas justement reprocher à …est-ce qu'on ne peut pas faire la critique de

ces villes sur deux plans, c'est-à-dire d'une part effectivement les choix qui ont été faits mais aussi le fait que ça a été fait par une seule personne, est-ce que … justement c'est pas ça un des problèmes?

Ricardo Porro : Non c'est par une seule ou une équipe de personnes qui ne comprenait pas la ville … qu'est-ce que c'est qu'une ville…

Patrice Goulet : Si je prends dans l'histoire… Bon , prenons…c'est tout de même une chose très nouvelle de dire je vais faire un urbanisme entier..est-ce qu'il y a des exemples dans l'histoire? y a pas d'exemples dans l'histoire où y a un architecte qui a conçu un fragment de ville aussi important… il s'est fait dans un consensus *général*…

Ricardo Porro : Amsterdam ce n'est pas le travail d'un seul architecte, ce qu'il y a là, c'est une équipe d'architectes. Tu comprends que si ils feraient ça réellement, ils ne seraient pas quatre, ce serait un bureau gigantesque de gens en train de travailler pour pouvoir réaliser ça, ça ne veut pas dire que les quatre font un petit projet, il y a une idée globale et générale. Comment elle a existé à Venise et comment elle s'est développée à Venise? Il ya une idée générale, il ya des quartiers de Venise qui sont plus beaux que les autres. Il y a le quartier le plus près de la gare où il y a le quartier juif, le ghetto, c'est moins beau, sans aucun doute que si tu prends la paroisse de *San Zaccharie* ou de *Santa Maria Formosa* ou de Frari[853], ça ne veut pas dire qu'ils soient tous pareils dans une ville mais il y a une idée centrale, globale qui a guidé ça. D'où est-ce qu'elle est partie, je ne peux pas le savoir. Est-ce qu'elle s'est développée d'un coup? est-ce qu'elle s'est développée au long du temps? Sûrement… mais il faut savoir développer une idée en urbanisme. Une ville humaine, ceux qu'ils apprennent c'est agir. Ils pourront le faire à plus petite échelle sans aucun doute avec maîtrise en sachant qu'on ne fait pas des espaces qui ne disent rien. Je ne sais pas. À Villeneuve d'Ascq, il y a des rues qui ne mènent nulle part. Tu as une rue et tout d'un coup tu arrives à une extrême et il ne se passe rien et à l'autre extrême il ne se passe rien. C'est mauvais, tu vois. Et pour Paris, je ne sais pas, je vois des exemples d'urbanisme, je ne vais pas mentionner les noms parce que mais nous l'avons vu ensemble, où tu arrives, c'est une série d'espaces qui ne vont nulle part et qui ne signifient rien, qui est un échantillonnage urbain, ce n'est pas ça faire une ville, faire une ville, c'est faire un enchaînement, c'est faire un système d'irrigation d'un corps humain, un système sanguin. C'est ça faire une ville et ils apprennent à faire une ville. Est-ce qu'ils pourront le faire? Je suis sûr que si un jour ils ont la chance de le faire, ils pourront le réaliser bien. Les architectes (inaudible) ils ne comprennent pas la ville.

Patrice Goulet : Oui, d'accord mais ce qui m'intéresse c'est le rapport entre un travail qui est un apprentissage et en ça on peut dire effectivement c'est assez important qu'ils aillent jusqu'au bout de la maitrise de ces espaces… et puis entre cette méthode d'éducation et puis la réalité, c'est-à-dire que la réalité, on pourrait se dire, voilà, j'ai le projet d'un quartier d'une ville, est-ce que tu vas aussi loin? est-ce que tu penses qu'on peut aller aussi loin, tu fais toi le quartier entier ou est-ce que tu acceptes que la ville c'est en fait un défi général des uns sur les autres et de se manger les uns les autres, enfin de construire les uns sur les autres etc et ou s'arrête la force de la structure que tu mets en place. Est-ce qu'on peut mettre en place…

Ricardo Porro : J'ai fait par exemple un quartier à la Villette, un endroit où on va faire le parc de la Villette… J'avais fait un quartier…

Patrice Goulet : Oui mais justement tu l'as fait parce que tu peux construire tout…

Ricardo Porro : Construire tout parce que le programme qu'on m'a donné, c'était de tout construire…

Patrice Goulet : Oui mais est-ce que c'est un bon programme? est-ce qu'on peut vraiment tout construire dans une ville?

Ricardo Porro : Non, c'était une unité de voisinage, la quantité d'unités de voisinage qu'on fait actuellement en France, qu'on a fait en France par un seul architecte, c'est énorme sauf qu'elles sont mal faites…

Patrice Goulet : Oui mais est-ce que c'est bien? est-ce que c'est la quantité qui est…le problème, tu as l'air de dire que c'est pas la quantité mais c'est la manière de faire donc un architecte peut vraiment construire une ville…

Ricardo Porro : Oui

---

[853] Il s'agit de la Basilique *Santa Maria gloriosa dei Frari.*

Patrice Goulet : Enfin ou un grand quartier de ville… tu crois que c'est possible et que c'est pas insupportable?

Ricardo Porro : Un seul ou en groupe d'architectes…

Patrice Goulet : Tu ne crois pas que c'est insupportable qu'il y ait…est ce que c'est pas vraiment… on en parlait avec Gaudin, le bouquin de Gaudin, en fait la ville c'est cette espèce d'agilité qui fait qu'au lieu de travailler sur une table rase, on travaille sur des choses qui existent et que sans arrêt on est mis au défi par l'immeuble d'à côté parce qu'il faut soit…il appelle ça les topologies rusées….or, si c'est toi qui construit seul, il n'ya pas de topologie rusée puisque tu ne ruses qu'avec toi même…

Ricardo Porro : ça dépend de ce qu'on te donne à faire, Patrice…

Patrice Goulet : Oui mais d'accord…je veux dire tu ne peux pas…c'est un problème éthique… entre la demande qu'on te fait, y a des demandes qu'il ne faut pas accepter, qu'il faut les limiter…

Ricardo Porro : Oui mais par exemple Gaudin, il fait des bâtiments … J'ai vu un quartier de Gaudin qui est un quartier beaucoup plus grand… très joli…ce qu'il a fait comme architecte …

Patrice Goulet : C'est petit, cent trente logements…

Ricardo Porro : Oui mais je vois le quartier de Bofill et je vois des tas de quartiers qui forment cette ville…

Patrice Goulet : Oui mais justement …

Ricardo Porro : Et c'est grand et je crois que le problème c'est que tu dois savoir faire un quartier et respecter une structure urbaine au maximum comme tu dois savoir faire un bâtiment dans une vieille structure urbaine, c'est-à-dire que tu dois tout savoir si tu veux être un bon architecte.

Patrice Goulet : Je vais essayer de le dire autrement…est-ce que ça serait pas plus lisible si ça consistait à mettre en place la structure, à mettre en place les monuments, à mettre en place certains petits morceaux des logements en laissant transparaitre que le reste des logements va rejaillir, va reprendre en deuxième phase par dessus…or, c'est des images finies.

Ricardo Porro : Non. Ils le font. Parce que c'est inconcevable que tous ces espaces…il ya des espaces qui sont suggérés dans leur projet mais qui ne sont pas étudiés à fond. Il y a une façon de suggérer que cet espace a une telle dimension et qui est lié à un autre espace qui est là et un autre espace qui est là mais s'il y a un autre architecte qui rentre à travailler dans cet espace, évidemment, il va réétudier cet espace. Tous les espaces que tu vois dans cet urbanisme ne sont pas étudiés en détails.

Patrice Goulet : C'est pour ça que tu dis au deuxième stade…

Ricardo Porro : Ils reviennent!

Patrice Goulet : En fonction de ce qui a été étudié, ils reviennent dessus…

Ricardo Porro : Ils reviennent dessus! ils retravaillent cet espace, le problème c'est qu'il ya une structure générale plus logique. Il y a une logique générale. Très souvent, quand je vois, je ne sais pas, la ville où Gaudin et Bofill ont travaillé, la structure générale est un désastre.

Patrice Goulet : Oui…

Ricardo Porro : Par contre, je ne peux pas nier que j'aime beaucoup ce qu'a fait Gaudin.

Patrice Goulet : D'accord…je vais le prendre d'un autre façon. Les sept groupes qui y travaillent, les sept groupes arrivent à des structurations qui sont basées sur la même organisation structurelle, sur tout de même un ensemble de contenus qui sont très proches, ils arrivent à cette expression très différente. Que tu brasses, que tu fasses pas comme tu fais mais que tu forces tes équipes à travailler sur les projets des autres, je veux dire après tout on pourrait se dire que l'équipe un travaille sur le logement de l'équipe sept. Qu'est-ce que ça ferait?

Ricardo Porro : C'est une expérience qui peut être intéressante. Je ne le nie pas. Cette expérience que tu proposes pourrait donner quelque chose d'intéressant, que nous n'avons pas suivies parce qu'on a pensé qu'ils apprennent à partir du général au particulier et à revenir au général et d'apprendre à faire une totalité mais ton idée peut être très intéressante aussi. Je ne le nie pas.

Patrice Goulet : Parce que le propre de l'architecture ça va être en fait ça, c'est-à-dire que les gens qui vont venir travailler avec eux, si il ya des gens qui viennent travailler avec eux, ils viennent d'une autre conception de la ville, donc, comment..tout le problème c'est bien ça… comment les autres s'accrochent. comment ça va fonctionner?

Ricardo Porro : C'est ça le problème. Il ya une structure urbaine, Paris a une structure urbaine. Quand on me propose de travailler à Paris, je m'adapte ou j'essaie de m'adapter à la structure de Paris. Je peux faire dans mon petit coin des petites variations mais si je suis un homme respectable comme architecte je crois que je dois m'adapter pour ne pas détruire Paris mais aller dans le sens de Paris.

Patrice Goulet : Tous les sept ils essaient d'aller suivant ce que tu leur dis, dans le sens de Venise et ils arrivent à des expressions complètement différentes.

Ricardo Porro : Dans le sens de Venise…

Patrice Goulet : Oui mais ils arrivent à des traductions complètement différentes. Ils sont tout de même en contradiction les uns par rapport aux autres.

Ricardo Porro : Oui parce que chacun voit sa proposition de sa façon et dans l'équipe très souvent il y a des batailles. Quand ils doivent commencer à travailler ensemble, à mettre ces bâtiments, je les vois, parce qu'ils travaillent à l'école, mon atelier travaille actuellement à l'école, c'est assez curieux…En France, en général, on travaille chez soi. Bon, ils travaillent à l'école. Quand je les vois discuter entre eux, parfois, ils font un bruit épouvantable, ces gens du Nord qui se disputent entre eux… tu vois. Enfin, ce sont pas des disputes graves, mais des disputes pour pouvoir mettre ces bâtiments les uns à côté des autres.

Patrice Goulet : Parce que tu vois, c'est tout de même bien ça le problème, c'est le problème entre un modèle qui est Venise qui est l'aboutissement d'une série de décisions à des échelles différentes sur des temps très longs qui sont donc une ville qui est un consensus tout de même…

Chapitre 2 : Entretiens menés par l'auteure (2018-2024)

1– Marivi Ugarte - ancienne étudiante de Caracas et école spéciale de Paris. 1958-1960 et 1968-1970.
2–Heriberto Duverger - ancien étudiant de Ricardo Porro à La Havane- Professeur d'Architecture à Madrid . 1960-1965.
3 – André Mrowiec - associé de Ricardo Porro en France (1966-1968) - Lauréat du concours du Monument pour la baie des Cochons de La Havane.
4 – Philippe Gresset - étudiant de Ricardo Porro - Beaux-Arts puis UP3. 1967-1969 . Ancien Professeur d'UP8.
5- Philippe Panerai - Ancien Professeur à UP3 - Membre du jury du diplôme français de Ricardo Porro.
6- Jean Castex - Ancien professeur à UP3 - Membre du jury de diplôme français de Ricardo Porro à UP3.
7- Guy Rumé - étudiant de Ricardo Porro à l'École Spéciale - Professeur à l'école d'architecture de Lille et Nantes.
8- Olivier Girard - Rédacteur de la Revue AMC et ami tout comme Edith Girard de Ricardo Porro.
7- Henri Dreysse- étudiant à l'École d'Architecture de Strasbourg- Architecte
8- Jean-Claude Leonard - Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Strasbourg - Professeur à UP6.
9- Yves Ayrault – Ancien directeur de l'école d'Architecture de Strasbourg.
10- Henri Dreysse. Ancien étudiant de l'École d'architecture de Strasbourg.
11 Jean-Vendelin Krumenaker – étudiant à l'École d'Architecture de Strasbourg – Architecte
12- Gérard Sutter - Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Strasbourg.
13- Mohammed Amine Kabbaj - étudiant à l'école d'Architecture de Strasbourg et UP6 – Architecte – Président de la Biennale de Marrakech.
14- Gérard Engrand – Ancien directeur de l'École d'Architecture de Lille
15- Philippe Louguet - Ancien professeur de l'école d'Architecture de Lille.
16- Richard Klein – étudiant et Professeur de l'école d'Architecture de Lille.
17- Gilles Maury - Ancien étudiant (Histoire) et Maître de conférences à l'ENSAPL
18- Patrice Cael -Ancien étudiant de « L'école de Lille ».
19- Jean-Marie Choquelle – Ancien étudiant de Ricardo Porro et son assistant à l'école d'Architecture de Lille.
20- Christian Réal– Ancien étudiant de l'école d'Architecture de lille- Architecte de la Ville de Lambersart.
21-Renée Bacqueville. Ancien étudiante. Architect urbaniste.
22-Patrick Cardon- Ancien étudiant de « L'école de Lille »
23-Patrick Fidelle -Ancien étudiant de « L'école de Lille »
24-Yilmaz Kuymku – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Lille - Architecte et Professeur à Istanbul.
25-Miguel Acosta - Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Caracas et de Lille. Professeur et Architecte.
26- Serge Théret. Ancien étudiant et architecte.
27–Hervé Dulongcourty - école d'Architecture de Lille - Professeur à l'école d'Architecture de lille et à UP8.
28- Louis Marie Dumon - Ancien étudiant de « L'école de Lille »
29- Jacques Davioud - étudiant de l'École d'Architecture de Lille – Architecte
30- Arnaud de la Chapelle – étudiant de l'École d'Architecture de Lille - Architecte
31- Michel Leblanc - étudiant de l'école d'Architecture de lille – Architecte
32-Jean-Benoît Olsem. ancien étudiant et architecte.
33-Boualem Chelouti
34- Antonio De Souza
35 -Frank Van der Henst -Ancien étudiant de L'école de Lille
36- Sébastien Gauchet- Ancien étudiant de « L'école de Lille »
37- Catherine Giuli-auteure

CARACAS

Entretien 1/2019

Entretien de Marivi Ugarte, élève de Ricardo Porro à Caracas entre 1959 et 1960 puis à l'École Spéciale de Paris. Même s'il est bref parce qu'il est difficile pour Marivi de parler de cette période pour des raisons privées, il montre tout de même que Ricardo Porro dès ses premières années d'enseignement prône et développe le concept d'unité de voisinage dans son atelier, chaperonné par Carlos Raoul Villanueva. Il montre aussi le lien indéfectible entre les élèves et leur maître ainsi que leur participation comme « petites mains » aux projets et concours sur lesquels travaille Ricardo Porro.

Catherine Giuli : Ou avez-vous étudié ?

Marivi Ugarte : J'ai été étudiante à l'Université centrale de Caracas construite par Carlos Raoul Villanueva.

Catherine Giuli : Vous avez été l'élève de Ricardo Porro…

Marivi Ugarte : Oui, il a été mon professeur en 1959 et 1960. Ricardo avait été élève en Italie où il avait suivi l'école d'été des CIAM à Venise et à cette occasion avait rencontré Bruno Zévi. Porro avait une immense culture. Pour moi, il a été un père.

Catherine Giuli : Vous l'aviez en atelier?

Marivi Ugarte : Oui… Il y avait différents enseignants et chacun choisissait avec qui il voulait étudier.

Catherine Giuli : Comment procédait-il en atelier?

Marivi Ugarte : Son atelier était vertical. Il nous donnait un projet d'urbanisme. Il partait du général au particulier. Nous nous intéressions aux maisons des villages vénézuéliens. Nous allions voir comment les habitants vivaient, où se situait l'église, comment était la place et nous faisions des dessins de l'existant. Ensuite, il nous faisait transformer cette place. Nous fonctionnions par unité de voisinage.

Catherine Giuli : Donnait-il d'autres cours?

Marivi Ugarte : Oui, des cours d'histoire de l'architecture.

Catherine Giuli : Vous vous êtes retrouvés à Paris…

Marivi Ugarte : Oui, en 1969. je m'étais mariée à un de ses élèves de Caracas, Gorka Gorronsoro[854]. Je suis allée à Paris finir mes études à l'École Spéciale où enseignait Porro à l'époque. Jausserand était le directeur. Porro m'avait dit de ne pas aller aux Beaux Arts. Il ne voulait plus y enseigner. Il m'avait recommandé de rentrer à l'École spéciale. Nous faisions une étude d'urbanisme (sur une zone d'entrepôts à Bercy la première année, quartier Paris Bercy), un pont pour relier la rive gauche et la rive droite, pour que le périphérique ne les divise pas et projetions une unité de voisinage l(immeubles, écoles, commerces).

Catherine Giuli : Avez-vous travaillé sur des projets de Porro?

Marivi Ugarte : Ricardo habitait 15 rue du petit Musc à Paris, dans une annexe d'un couvent à côté de l'École Spéciale. Oui, j'ai travaillé sur le centre d'art de Vaduz. Je dormais chez Robert Altman. Je travaillais au Lichtenstein. Je suis allée trois ou quatre fois à Vaduz. Il y avait David Bigelman également et Alfredo Hertz qui venait du Brésil. Nous avions travaillé sur la Maison des jeunes à Vaduz également.

---

[854] Né en 1939 à Caracas, Venezuela. Gorka Dorronsoro est diplômé de la Faculté d'Architecture et d'Urbanisme en 1963. Entre 1964 et 1972, il est assistant de Carlos Raúl Villanueva au Bureau de Planification de la Construction de cette maison d'études, ce qui lui permet de participer à divers projets pour la Cité Universitaire. En outre, il a participé à des concours et à des expositions au Venezuela et à l'étranger, et a également été professeur de conception architecturale dans des pays comme Porto Rico, la Colombie et le Costa Rica. Connu internationalement pour ses œuvres architecturales de rénovation urbaine et pour ses photographies, il a reçu le Prix national d'architecture du Venezuela en 2008. Élève de Ricardo Porro, il entretient une correspondance avec l'architecte et enseignant jusqu'à sa mort et lui enverra même un de ses élèves Miguel Acosta.

Catherine Giuli : Quand sortez-vous diplômée?

Marivi Ugarte : En 1971. j'ai travaillé deux ans mon diplôme, une étude générale d'urbanisme et une unité de voisinage. Je ne sais plus ou ni quoi et je n'ai rien gardé. je vis à Madrid maintenant.

Catherine Giuli : Vous souvenez vous d'anciens élèves?

Marivi Ugarte : Il y avait Moreau et Alexandre Dauvas.

Catherine Giuli : Merci Marivi….

LA HAVANE

Entretien 2/ 20 octobre 2021

À cette date, Heriberto Duverger (1940-2021) est un des derniers étudiants vivants de l'époque où enseignait Ricardo Porro à La Havane, juste après la Révolution. Il faisait partie de l'équipe initiale de conception des écoles d'art composée d'artistes et d'étudiants qui formaient une « école hors l'école ». Duverger est malheureusement décédé deux mois après cet entretien.

Catherine Giuli : Bonjour Heriberto…

Heriberto Duverger : Bonjour Catherine, je suis là pour vous aider le plus possible…

Catherine Giuli : Pouvez-vous me parler de votre parcours?

Heriberto Duverger : Je suis né à Guantanamo sur l'île de Cuba en 1940. Je me suis installé à La Havane, pour chercher dans son université bicentenaire le titre professionnel qui couronnerait les six années les plus turbulentes vécues dans ma jeunesse au sein de ses classes et ateliers révolutionnaires pour responsabiliser les âmes prolétariennes. Les années 1960-1966 sont les années de création de la Nouvelle Patrie, sous l'autorité charismatique de Fidel Castro. À la fin des années soixante, alors que les Beatles étaient encore un signe de faiblesse idéologique pour nos dirigeants, j'ai obtenu mon diplôme d'architecte. Durant mes études, j'ai fait partie de l'équipe initiale de conception des écoles d'art composée d'artistes et d'étudiants, qui se trouvait dans la chapelle de la résidence Sarrá à Vedado, après avoir été nationalisée. J'ai ensuite travaillé dans des usines d'éléments préfabriqués et dans des entreprises de construction, à dessiner des plans urbains au sein de l'Institut de planification physique, enfin à l'Entreprise de Meubles et d'Emballage du Ministère de l'Industrie Légère. J'ai été professeur dans la spécialité Design de Meubles, à l'École Supérieure de Design Industriel, actuellement l'Institut Supérieur de Design Industriel (ISDI). Je suis devenu après mes études Architecte du projet de l'École d'Architecture de La Havane (1967) . Faisant partie du Groupe National de Projets de Construction d'Écoles (1973-78), j'ai conçu, en utilisant des pièces préfabriquées du Système « Girón », des projets typiques et spécifiques pour des Écoles Primaires de différentes capacités, ainsi que des projets typiques pour d'autres niveaux éducatifs, à construire dans tout le pays. J'ai fait partie des comités d'experts du ministère cubain de la Construction et été membre du comité d'évaluation du Bureau national de design industriel de Cuba. Au sein de la Société de Projets de Logements et d'Équipements, j'ai réalisé des travaux urbains, construits à La Havane et dans d'autres villes du pays. Je vis aujourd'hui à Séville depuis 1993 où je fais de la recherche, édite et conçoit des publications et des Guides d'architecture et de villes ibéro-américaines (La Havane, Buenos Aires, Saint-Domingue, Bogota, etc.) dans le cadre du Programme de coopération internationale du Gouvernement d'Andalousie. Je suis Professeur associé à l'École Technique Supérieure d'Architecture (ETSA) de l'Université de Séville et l'architecte de cette école. Je suis également professeur agrégé d'histoire de l'architecture ibéro-américaine à l'ETSA de Séville. J'ai donné des conférences sur l'architecture cubaine et ibéro-américaine lors de différentes rencontres d'architecture nationales et internationales. Depuis 1993, j'ai aussi participé au Programme de Coopération Internationale du Gouvernement d'Andalousie avec l'Amérique Latine et le Maghreb.

Catherine Giuli : Quelle est votre occupation actuelle?

Heriberto Duverger : Je suis retraité depuis dix ans, du Département d'histoire, théorie et composition de l'architecture, à l'École technique supérieure d'architecture (ETSA) de l'Université de Séville.Je donne des conférences dans des écoles d'architecture en Espagne et à l'étranger (Paris, Austin, Miami...)

Catherine Giuli : Racontez-moi votre expérience avec votre professeur Ricardo Porro à La Havane…

Heriberto Duverger : L'histoire de Ricardo en tant que professeur est très ancienne, je ne me souviens que de ce que ma mémoire garde et d'anecdotes comme celle-ci. Il circulait sous le manteau les cours format papier de Ricardo Porro qui se vendaient leur pesant d'or. Je ne peux imaginer que quelqu'un ait gardé ces pages volantes, pendant 60 ans. Vous devez savoir qu'à mon départ de Cuba, toutes mes propriétés sont allées au gouvernement. J'ai pu sauver certaines choses que j'ai sorties de ma maison. Il y avait mes livres et disques, mes projets de papier, mes meubles prototypes, une partie de ma correspondance personnelle, accumulée au fil des années. Si la maison complète n'était pas livrée, d'après un inventaire détaillé effectué préalablement, la sortie n'était pas autorisée. C'est le prix qu'il m'a coûté de quitter Cuba en 1993 et la nostalgie qui l'accompagne qui ne peut être guérie…

Catherine Giuli : Avez-vous un souvenir du groupe d'étudiants que vous formiez avec Ricardo Porro?

Heriberto Duverger : Parmi les images du documentaire *Unfinished Spaces* que vous avez peut-être déjà vues dans le cadre de vos recherches, il y a des photos d'étudiants en architecture qui travaillaient à l'époque aux projets des écoles d'art.Il existe une photographie présente dans le film de moi et d'une autre étudiante Emma Pérez, chef de groupe en quatrième année. Nous sommes entrain de commenter un détail constructif du plan de l'École de musique, à l'endroit qui était à l'origine l'ancien bar climatisé du *Country club* de La Havane converti en atelier de projets pour les Écoles d'Art de La Havane. Emma Perez était une étudiante de quatrième année de l'école d'architecture de La Havane qui avait été fermée de 1956 à 1959 durant les événements qui ont mené à la Révolution. L'équipe de travail composée d'étudiants en architecture qui se consacrait aux projets des écoles d'art de 1960 à 1965 a évolué durant cette période. Elle était d'abord composée d'un petit groupe qui travaillait dans la Capilla (chapelle) de l'actuel Ministère de la Culture (Calle 2 esquinta a 13, Vedado). Il y avait Raul Oliva*[855], Fernando Perez O'relly*, Salvador Fernandez, Oscar Hernandez*, Antonio Fernandez Reboiro*, tous les cinq sont décédés. Il y avait aussi José Pepe Linares, Orfilio Urquiola qui vit aux USA, Emma Pérez donc, voix soprano, alias La Loquita, Gilberto Segui qui vit en France. C'était l'équipe initiale, O'Relly, Hernandez et Reboiro étaient venus en renfort durant l'année 1960-1961. La seconde période voit arriver David Bigelman Rapapport*, Marino Molleda* Luis Márquez Lacasa tous trois décédés, Manuel Heriberto Duverger Salfrán moi-même, Felipe Flores*, Olegario Lamí Izquierdo, Irma González Pacheco* qui est en Pologne, Jorge Luis García Jiménez* qui était le responsable du groupe qui travaillait que l'école d'arts plastiques aujourd'hui décédé, José Mosquera, le responsable de l'école de Ballet. L'équipe de Design de meubles de l'école d'Arts plastiques était composée de _Clara Poset, Milvia García Robes *qui est décédée, José Rafael Pedreza* et Mitzy Rudd Alvarez*, Jorge Portuondo, Responsable de l'école d'Art dramatiques et Magali Lopez, tous deux aux USA et enfin Teresita Baeza Colomé. L'équipe a été renforcée par des étudiants et des dessinateurs du Ministère de la construction (MICONS). Il s'agit de Martha Elda Pérez qui vit aux USA, Sol Enríquez qui vit en Espagne, Augusto Rivero Mas, Miguel Leal aujourd'hui décédé et Emilio Rea García qui vit aux USA. Pour les écoles de Ballet et de musique, celle de Garatti, il y avait José Pérez Castellón, Responsable de l'école de musique parti aux USA, Héctor Bosch qui est décédé, Martha Garcilazo de la Vega Pena, Néstor Garmendía Rafael, Olga Serres, Ricardo Quiveiro et Héctor Santana partis aux USA, Filiberto Pastor Julio Ramírez Padial aujour'dhui à Puerto Rico, Osvaldo Miranda*, Jorge Domínguez qui est décédé, Luis Torres Simó: Responsable de l'école de danse, parti aux USA, Carlos Bassano qui était uruguayen et étudias à Cuba aujourd'hui décédé, Julián de la Uz* aujourd'hui décédé, Francisco Fernández Inclán, José Bustos, Abel Esteba Peña* aujourd'hui au Panama, Antonio López Cirueles et Rafael Fiterre aujourd'hui décédé. Notez qu'il y avait un des frères Purón de Baracoa. Serait-ce Fermín ? en tant que dessinateur officiel du Ministère de la Construction.

Catherine Giuli : Parlez-moi de cet atelier….

Heriberto Duverger : Étudiant en 2ème année à l'École d'Architecture de La Havane, J'ai commencé mes études avec la réouverture de l'Université au triomphe de la Révolution et j'ai été amené à travailler comme dessinateur et Designer dans le projet de l'École Nationale de Musique développé par l'architecte Vittorio Garatti. Au début, J'ai travaillé sous la responsabilité d'Emma Pérez. Je faisais partie de l'équipe d'étudiants sélectionnés à l'issue de leur premier cursus d'architecture.Nous nous sommes installés dans les salles du *Country Club* de La Havane sur le terrain de Golf sur lequel allaient se construire les cinq Écoles d'Arts.

Catherine Giuli : De qui était composé votre groupe?

Heriberto Duverger : L'équipe initiale était composée d'étudiants issus des filières de l'enseignement supérieur en Architecture, principalement d'étudiants qui avaient interrompu leurs études lors de la fermeture de l'Université. Sur le point de terminer leurs études, certains ont agi comme gestionnaires et assistants des différents projets : Fernando O'Reilly, Sol Enríquez, José Linares, Orfilio Urquiola, Raúl Oliva, Emma Pérez, Gilberto Seguí, Oscar Hernández et d'autres. Engagés dans ces travaux, ils ont obtenu leur diplôme par étapes et, une fois architectes, ils ont du se plier aux tâches proposées par la nouvelle administration révolutionnaire, lorsqu'ils ne quittaient pas le pays. Nous les avons rencontrés avant leur départ et nous avons travaillé ensemble très peu de temps. Nous étions le remplacement et la continuité des travaux que les diplômés avaient commencés dans ces merveilleuses prairies.

Catherine Giuli : Comment cela se passait-il?

---

855 Les astérisques indiquent les collègues étudiants de la promotion d'Heriberto Duverger qui ont travaillé sur les œuvres et les projets de Ricardo Porro, pendant les années de construction de ses deux écoles : Arts Plastiques et Danse.

Heriberto Duverger : L'atelier de projet sur site a permis le flux constant de documentation fournie aux constructeurs de ces ouvrages *sui generis*. Il était courant de rencontrer quelqu'un crayon à la main, traversant le terrain de golf en direction de son travail respectif. Nous devions nous déplacer sur place pour livrer les dessins, réviser certains détails ou clarifier certaines questions. Quand Emma se dirigeait vers son travail, on pouvait l'entendre, au milieu de la nature abondante de ce territoire magique, chanter toujours un morceau d'opéra. Emma était une apparition sonore. Elle profitait de ces mouvements pour interpréter certains de ses personnages sur scène ou en préparation. En plus d'étudier l'architecture, elle appartenait également à la troupe du théâtre lyrique de La Havane. Loin de ressembler à un architecte en route vers le travail, elle évoquait une folle Ophélie, telle que Shakespeare l'avait conçue dans *Hamlet*, chantant dans les prés en signe de son aliénation. Le personnage était si réel. Tous les constructeurs beaucoup plus proches du « fils » que du Bel Canto ou du théâtre élizabéthain l'ont vue ou entendue à l'oeuvre avec ses rouleaux sous le bras. Tout le monde l'appelait la *Loquita*. Notre Lauretta[856] n'a jamais tenté d'avoir une autre personnalité. Presqu'architecte, elle a toujours eu *O Mio babbino caro* de Puccini dans sa gorge. Je sais que lorsqu'elle a quitté le pays, elle a quitté sa relation avec l'architecture parce qu'elle a embrassé l'intérêt que l'opéra métropolitain lui a montré. Je ne sais rien de plus sur la vie d'Emma Pérez, cette petite étudiante d'origine juive. Quand nous avons travaillé ensemble, je connaissais déjà le travail de Vittorio Garatti. Elle était responsable de l'équipe de dessinateurs affectée à l'école de musique. À mon arrivée dans le groupe du *country club*, elle m'a parrainé et m'a guidé pour les travaux à réaliser et l'état d'avancement de la construction des projets auxquels j'étais affecté. Elle m'a introduite dans ce monde de l'architecture vivante en traversant en même temps un portail inconnu qui mène à l'Opéra. L'*Aria* de Gianni Schicchi était devenu le logo sonore de la voix d'Emma, logo avec lequel je suis entré dans le monde de toutes les illusions, opéra inclus.

Catherine Giuli : Racontez-moi les débuts de votre travail au *Country Club*….

Heriberto Duverger : Au début, trois professeurs architectes sont arrivés du Vénézuela à La Havane. Lles bons résultats que j'ai obtenus lorsque Ricardo Porro était mon professeur de projets architecturaux en deuxième année sont les deux événements qui ont sans doute été déterminants pour moi puisqu'ils m'ont proposé de participer à cette entreprise de construction des écoles d'Art, monument marquant du triomphe révolutionnaire. Je me suis inscrit au deuxième appel des étudiants qui apparaissaient sur les résultats scolaires. La pression est venue à la fois du fait de la nécessité de définir les projets et de pallier à l'importance des travaux et des équipements nécessaires à la réalisation de ce projet de taille. Étaient compris également des travaux de paysage avec des vues vers l'infini, comme image du reflet d'une révolution instable chaque jour menacée de disparition par un ennemi irréconciliable avec le jour précédent.

Catherine Giuli : Quel était le rapport entre ces trois personnalités?

Heriberto Duverger : Il y a plusieurs histoires de la rencontre de ces trois personnalités au Vénézuela à la fin des années cinquante. Ce qui est certain, c'est qu'ils ont tous travaillé au côté de Carlos Raoul Villanueva. Il est possible qu'ils se soient rencontrés lors du développement du logement de la *Banco Obrero* ou peut-être ont-ils tissés des liens d'amitié dans l'atelier de la nouvelle école d'architecture ouverte. Et puis, c'étaient les années de *Bonanza* (aubaine) vénézuélienne. « Caracas la riche » était devenue le pays des nouveaux architectes italiens. Graziano Gasparini est l'un des premiers à être arrivé au Vénézuela de Venise en 1948. Et si l'école d'architecture de l'Université centrale du Vénézuela (UCV) attend l'année 1953 pour ouvrir ses portes en lançant un appel d'un pays riche sans architectes., Caracas a créé après ça une colonie d'architectes italiens illustres…On peut compter comme projet la grande oeuvre de Gio Ponti à El Cerrito, la maison Planchard (La *Farfalla*, 1954). Vittorio Garatti est arrivé à Caracas de Milan, Roberto Gottardi de Venise et Ricardo Porro de La Havane. EN 1958, ils donnent des cours à l'atelier de Villanueva avec Graziano, Calder, ARP et d'autres jeunes créateurs qui étaient entrés à l'université centrale. Dans cet atelier d'orientation marquée à gauche, il y avait également l'architecte originaire de de Ceuti Joaquin Rallo récemment reçu à Madrid et le jeune vénézuelien Fruto Vivas un étudiant exceptionnel de Villanueva qui plus tard travaillera avec Torroje et Niemeyer dans des projets de grande importance.

Catherine Giuli : Racontez-moi comment tout a commencé ….

Heriberto Duverger : Les projets du terrain de golf ont commencé en 1960. Au départ, le processus est opaque, ce que je sais c'est que quatre architectes sont affectés à un projet commun de cinq oeuvres, cinq écoles d'art, chacune située dans le site choisi par chaque professionnel, au sein de cette nature splendide. L'un d'entre

---

856 *O mio babbino caro* (littéralement, en français « Oh mon petit papa chéri ») est un air d'opéra pour soprano, extrait de *Gianni Schicchi* (1918) de Giacomo Puccini sur un livret de Giovacchino Forzano et chanté par Lauretta.

eux, l'architecte Ivan Espin, beau-frère de Raoul Castro reçoit la commission de conception de l'école nationale de musique et décide rapidement de quitter l'équipe et l'exercice de l'architecture officielle même s'il continue à agir en tant que professeur de projets d'un groupe d'étudiants novices. Vittorio Garatti, concepteur de l'école de ballet, est désigné pour être responsable du travail rejeté par Ivan. Cette décision montre les efforts déployés afin d'éviter l'incorporation d'un autre architecte en dehors de l'équipe d'origine. Seule la jeunesse est capable d'entreprendre de telles entreprises, car selon Bernard Shaw, c'est une maladie qui se guérit avec l'âge. Notre équipe a atteint un état de délire juvénile d'autant plus irrécupérable que nous coïncidions avec un pays engagé dans une révolution tout aussi délirante. Les écoles ont été conçues par deux architectes italiens et un cubain en tant que concepteur général, qui n'avaient pas plus de 35 ans à l'époque. Les assistants de projet et les dessinateurs avaient tous environ 15 ans de moins. Nous avons construit 5 ouvrages grandioses, dans un paysage tropical cultivé, dirait Kapuściński... « à ce point de la terre où la biologie luxuriante et infatigable ne cesse de travailler ». Et nous ne nous sommes pas arrêtés non plus : nous venions sur les chantiers le week-end, pour effacer les plans dessinés au crayon car il n'y avait ni papier ni encre à cause du blocus pour récupérer le papier, ou pour vivre l'expérience d'être dans un monastère séculier. Lewerenz, Mies, Asplund, Stirling, Aalto, Albini, Utzon, Wright, Gropius et Corbusier nous ont accompagnés. Nous avons consommé les vacances accumulées pour préparer les rendus de projets et les examens de certaines matières difficiles. Nous étions un groupe aux nombreuses affinités, ce qui garantissait notre engagement dans le projet de l'école et envers ces trois professeurs proches, qui créaient un Taliesin tropical, ou peut-être mieux un centre pour apprentis de génie, paraphrasant Edgar Taffel dans son livre de mémoires sur Frank Lloyd Wright dont il avait été l'étudiant. Cette expérience a perdu ses ailes peu de temps après son existence, mais pour nous, ce sont des jours de cinq ans au lieu de 24 heures, dont nous nous souvenons avoir travaillé sur ces plans, plus consacrés au curvigraphe qu'à la règle en T et au carré. Lorsque je suis devenu Architecte en 1966, je n'ai pas travaillé dans les Ecoles d'Art car le groupe s'est réduit alors que l'œuvre était en voie de tomber dans l'oubli, mais mon engagement n'a jamais faibli. J'avoue que j'avais déjà acquis tous les instruments théoriques qui me seraient indispensables dans ma vie professionnelle. Et les écoles se sont heurtées à des temps qu'elles n'ont pas pu traverser. De nombreuses années de survie nationale les ont enfermées dans l'abandon et leur jeunesse semblait comme un sortilège de terre cuite, comme un chaînon manquant des temps révolus de la création. Et d'autres mauvaises années sont venues et nous ont rendus plus aveugles à leur existence, à leur folie, à leurs rêves ou cauchemars...

Catherine Giuli : Que pensez-vous du film qui relate cette période, *Unfisnished Spaces?*

Heriberto Duverger *:* Le film *Unfinished Spaces* ne colle pas au strict devenir historique qu'a été ma vie, même s'il n'a pas besoin de le faire car il y a beaucoup d'histoires. Son objectif est de nous montrer que ces anciennes oeuvres qui marquent l'exclusivité révolutionnaire ont été conçues à l'échelle créole des révolutions passées. Le film commence avec une histoire de chances qui se produisent chez l'élite qui jouit d'une vie confortable, du nouveau pouvoir révolutionnaire, au service intéressé et au service du chef Maximo Fidel Castro, entre les applaudissements. Une femme architecte, d'âge avancé insiste pour nous montrer l'état de sa beauté hispanique avec l'apparition inattendue d'une vieille photo d'elle. Sans nous clarifier sa position, dans cet olympe révolutionnaire, elle nous raconte comment elle a impulsé chez le jeune Ricardo Porro le succès de cet échec annoncé. À chaque fois, elle construit une auto-fiction devant la caméra comme si elle était le personnage essentiel à la monumentalité de Ricardo Porro et de son oeuvre. Elle expose sans réflexion son importance cachée de premier ordre dans le développement de ces espaces inachevés. Son engagement envers Ricardo Porro sonne comme étant mafieux et surtout castriste. Dans l'opacité du machisme castriste réside l'importance de cette fille appelée Selma Diaz, femme, épouse ou partenaire aux commandes du nouveau ministre de la construction Osmani Cienfuegos, diplômé de l'école d'architecture et en même temps frère de Camillo Cienfuegos à l'origine de la guérilla la plus charismatique. Les architectes responsables de ce film, Alysa Nahmias et Benjamin Murray, ont incorporé la figure de Fidel Castro, faisant un discours sénilien sur les écoles d'art aux membres de l'UNEAC, réunis pour travailler sur les ruines qu'ont laissé les écoles qui n'ont jamais été terminées, celle de ballet, de musique et de théâtre. Ces écoles tombées du ciel des intellectuels comme armes pour combattre en pleine guerre froide…

Catherine Giuli : Parlez-moi de l'atmosphère des écoles au moment de leur construction….

Heriberto Duverger : Les oeuvres ont généré l'atmosphère d'un *Taliesin* tropical. Ricardo a également été employé à nous donner des conférences sur l'architecture, la littérature, la musique, la peinture et les arts appliqués. Alors que les murs de briques courbés se construisaient encore, nous, dans notre atelier et sur le chantier, nous avons constamment reçu des artistes invités, des personnalités cubaines et étrangères qui avaient le désir de voir ce miracle de la révolution de leurs propres yeux, comme Alejo Carpentier, Matta, Lam, Saura, César et d'autres peintres, designers, *et caetera.* Ils défilaient dans notre atelier et nous les accompagnions pour

visiter nos travaux de construction. Nous avons rencontré Clara Porset, créatrice de meubles cubano-mexicaine, amie de Ricardo, qui est devenue responsable du mobilier de ses écoles. Actuellement, il existe un concours annuel au Mexique créé par la fondation Clara Porset pour les femmes designers.

Catherine Giuli : Comment étaient rythmées vos journées?

Heriberto Duverger : Notre emploi du temps était spécial. Nous travaillions pendant six heures à partir de sept heures du matin et nous avions un bonus, sous la forme d'une bourse pour étudier deux heures supplémentaires l'architecture. À treize heures, nous allions à l'université pour compléter l'enseignement de 15h à 22 heures. Le bien être du groupe était si important que nos vraies vacances étaient des journées ouvrables. À l'Université, nous étions nommés « Les gens de l'école d'Art », sorte d'ordre qui résidait dans son orientation culturelle militante. Ces écoles, un jour, ont été déclarées complètes alors que les architectes ne les avaient pas terminées.
Catherine Giuli : Que sont devenus les étudiants de cette école hors l'école?

Heriberto Duverger : Les étudiants en architecture qui participaient encore à ces projets ont été dispersés par étapes dans les différentes unités du Ministère de la construction (Entreprise de béton préfabriqué, entreprise de marbre et granit, entreprise de céramique rouge, *et caetera*) . Dès qu'ils ont pu, ils ont neutralisé les architectes concepteurs des oeuvres qui ont été soumis à un processus de latéralisation. L'équilibre a été interrompu ce qui a produit les ruines les plus cultivées dans une nature suffocante, détachées des projets de révolution éternelle.

Catherine Giuli : Qu'a produit Ricardo Porro comme projet après ça à Cuba? J'ai entendu parler de cages pour un zoo, un affront qui lui avait été fait…

Hériberto Duverger : Les cages du zoo de La Havane, je ne sais pas si elles ont été publiées. Ce projet, le dernier qu'il a réalisé avant de partir, doit être au Ministère de la Culture, où il a travaillé après avoir quitté l'ENA. En février 1968 me parvient une lettre de Ricardo. Il me parle d'un complexe immobilier en Afrique, qu'il est sur le point de construire à cette époque. Projet ambitieux qui se compose d'un hôtel de 200 chambres, une tour d'appartements de 25 étages et d'un lieu de Congrès pour 1200 personnes. Il avait joint ce dessin à la lettre[857]. Au début des années 1980, il m'avait envoyé un exemplaire du Moniteur avec le dessin de son contre-projet des Halles de Paris. Ricardo faisait des dessins expressifs et simples, similaires à la manière de dessiner qui caractérisait Le Corbusier.

[857] Voir à la page au Tome II de cette thèse.

PARIS

Beaux-Arts (1967-1968)

UP3 (1968-1969)

École Spéciale (1968-1970)

UP8 (1970-1971)

Entretien 3/ 20 Juin 2019.

L'entretien de Philippe Gresset témoigne des cours donnés par Ricardo Porro aux Beaux-Arts en 1967 au Grand Palais et des cours de Théorie et d'Histoire de l'Architecture en 1969 à UP3 auxquels Philippe Gresset a assisté.

Philippe Gresset : Je vous fais cadeau de mes cours: Le cours du premier semestre dans l'amphi à l'école des Beaux Arts en 1967 qui se trouvait au Grand Palais. Ricardo Porro a donné ces cours durant un semestre. Puis, je l'ai eu à Versailles en 1969.

Catherine Giuli : Ensuite, qu'avez-vous entretenu comme relation avec Ricardo Porro ?

Philippe Gresset : Porro n'a pas habité tout de suite son atelier Rue Vergniaud comme tout le monde pense, mais dans une petite rue du Marais près de l'hôtel Saint Paul. Son adresse était le 15 rue du petit musc. À l'époque, je l'ai fréquenté quand il faisait le projet pour la villa d'Ispahan qui n'a jamais été réalisée. J'étais en admiration pour lui, et j'étais son chouchou dans les années 1970. J'ai assisté à des conférences aux Beaux Arts en 1967 et à ses cours à UP3 en 1969. J'ai raté Lavedan qui était professeur d'Histoire aux Beaux Arts. J'ai eu les cours de Lelièvre, un type désagréable, je suis allé à deux cours…Il était professeur d'Histoire de la ville (édité chez Belin). Son cours avait intéressé et je suis allée aux USA à cause de ça, de Wright. Je me souviens que Porro avait des diapositives en 6 par 6, qu'il passait dans ses cours d'Histoire. Voici également le texte dans *Controspazio de* mars 1970, une traduction de Joseph Rykwert qui propose une analyse de l'architecture de Ricardo Porro. Il existe l'ouvrage *New direction in latina architecture* 1969, formidable! Porro est diplômé de Versailles en 1969 et dessine Vaduz en 1970. Moi, je suis diplômé en 1971 à Versailles et j'enseigne ensuite. Porro a travaillé un temps avec André Mrowiek qui a construit le Palais des Congrès de Perros-Guirec. On sent une certaine filiation. Puis, il a travaillé sur le concours de Beaubourg.

Catherine Giuli : Quelles références vous donnait-il?

Philippe Gresset : Ricardo Porro donnait des citations importantes comme celles issues d'*Eupalinos de* Paul Valéry ou de *Paradiso* de de Lezama Lima… Dans son cours de 1967, il fait un cours théorique qui ressemble aux idées de Panofsky. J'ai lu Panofsky grâce à Porro. Lui l'avait lu en anglais. Il a été proche des italiens comme Franco Albini et de Carlos Raoul Villanueva à Caracas…

Catherine Giuli : Il était allé chercher Gropius en 1949 aux USA afin qu'il vienne donner un cours à La Havane ce qu'il a fait mais ensuite Porro n'a plus voulu entendre parlé de Gropius…

Philippe Gresset : Gropius a eu une période expressionniste . En 1923, par exemple pour la Maison Sommerfeld avec Meyer d'influence wrightienne. Pourquoi est-ce qu'il aimait Mies et Siegried Lewerentz?….En 1991, je suis allé à l'exposition de l'IFA. Il me fatiguait. Vaduz, c'était quelque chose mais ses fauteuils en bois étaient ignobles. Par contre, grâce à lui, j'ai découvert Lewerentz, Asplund, Scharoun, Aalto, Gaudi et les colonnes du Parc Guell… Puis, j'ai côtoyé Bigelman qui venait de cuba et Santelli[858] , disciple de Huet. François Lesne a été un disciple de Huet avant Santelli.

Catherine Giuli: Bigelman avait été l'étudiant de Porro et dessinateur pour les écoles d'art de La Havane et Vaduz …

Philippe Gresset : En 1965, l' Atelier Arretche fut l' erreur de ma vie. En 1968, je vais voir Huet à l'UP Paris Belleville et je dis dans combien de temps je peux être archi? Je lisais beaucoup et je n' apprenais rien aux Beaux-Arts. Je suis allé voir Henri Bourdon, le second d'Arretche. Arretche venait jamais à Versailles, il est venu pour mon diplôme. le Jury était composé d'Arretche, Pingusson, Jean Doulcier, ingénieur en chef des ponts et chaussées. J'ai rencontré Castex et Panerai. J'avais de très bonnes notes. Je suis allé à Rouergue en vacances. Il y avait des planches à faire pour son diplôme sur Lefevre. Castex s'est diplômé en 1968, Panerai en 1966 ou 1967. Bourdon a créé Versailles avec les gens d'UP2. J'étais ni-ni. Porro a été appelé à Versailles par Bourdon je pense, c'est à vérifier. Je mes ouviens de sa référence de Thomas mann, *La montagne magique*. Porro avait un discours assez engagé. Il dénonçait le style floral, un truc de bourgeois disait-il. Depuis Ispahan, on ne s'est plus vus. Je suis allé à Vincennes, j'étais le lieutenant de Françoise Choay. Il y a eu une rupture en 1981 avec l'arrivée de François Miterrand, chef des labos pharmaceutiques. Choay et son mari planquent leur fric en Suisse et ne me

[858] Voir dans la Revue *Archiscopie* l'hommage fait à Bigelman par Serge Santelli.

paient pas. C'était le 19ème siècle. J'ai assisté aux cours de Louis Marin à Nanterre, m'intéressais à Damisch, à Barthes. J'ai remporté le CORDA en 1974 et rencontré Choay et Barthes. J'ai rencontré des gens. J'ai travaillé sur les rapports entre la théorie et les dessins au 17ème siècle. Il y avait Manfredo Tafuri et Michel de Certeau à côté de qui j'avais l'impression d'être un nain. Je me suis intéressé à Wöllflin, à Panofsky, à Meyer Schapiro. J'ai découvert Chastel avec choya, des pointures….Chastel avait participé un séminaire au Collège de France sur l'*Ekphrasis*. J'ai eu 12 avec Chastel et Claude Simon. J'ai cotoyé Huet et Ciriani qui se détestaient. Moi, je faisais parti du clan Huet. Il a eu un cancer du cerveau. a donné une conférence un mois avant sa mort. Il ya plein de gens qui allaient au cours de Porro, reste-t-il des traces?

Catherine Giuli : Il en reste mais très peu…. Parlez-moi de Castex et Panerai…

Philippe Gresset : Castex pique tout. Il s'est attribué une affiche que j'avais faite quand la garde nationale a tué des gens… Les photos du Rouergue, c'est moi qui avait fait la planche. Mon mémoire sur Versailles, il a eu la même idée. Il pompe tout sur tout le monde. D'ailleurs il s'entendait moyennement avec Panerai. Pour le CORDA en 1977, le sujet était Edimbourg, il raconte lors d'un colloque qu'il a rencontré la mère de Venturi mais ses photos étaient contre les vitres. il a rencontré personne. J'aurais mieux fait d'aller voir Huet. Je suis allé aux USA et j'ai ramené le livre *Complexity and Contradiction. J'y suis allé pour voir Wright aussi.* J'ai suivi la thèse d' Annie Térade[859] avec Pierre Pinon. Il faut savoir que tous ces gens comme Cohen, Clément, Boudon étaient payés et n'avaient pas d'obligation de recherches, les conditions étaient différentes à l'époque.

[859] Térade, Annie, "La formation du quartier de l'Europe à Paris," Bibliothèque numérique Paris 8, consulté le 20 octobre 2024, https://octaviana.fr/document/181319055.

Entretien 4/ 18 mars 2022

Entretien de Philippe Panerai le 18 Mars 2022. Il concerne la période 1967-1970, celle où il a côtoyé Ricardo Porro sur le concours des Halles avec Arretche, Castex, Verlhac et celle d'un moment de création, celui d'UP3 Versailles. Panerai met en avant les qualités du cours d'Histoire de l'Architecture de Ricardo Porro. Professeur

Philippe Panerai : J'ai essayé de ranger un peu mais alors le rangement est un puits sans fond. J'ai peut-être encore une photo avec Ricardo Porro lorsqu'on allait dans un café à côté de la gare Versailles-Rive gauche, café qui n'existe plus aujourd'hui, en tant que professeurs mais on pouvait y aller avec un ou deux étudiants, à l'époque la distinction était pas…. Je pense que c'est à peu près tout. À l'époque, on ne se promenait pas avec un appareil photo….

Catherine Giuli : Oui, avec un peintre Frédéric Benrath qui faisait de la photo…. En 1967, vous faîtes la rencontre de Ricardo Porro suite à votre participation au concours de l'aménagement des Halles… Vous m'aviez dit qu'il était arrivé en cours de route…pourriez-vous m'en dire plus au niveau de sa participation?

Philippe Panerai : Alors…l'histoire de ce concours en trois mots…. Louis Arretche a fait partie, je ne sais plus si c'est sept ou huit équipes qui avaient été pressenties pour réfléchir donc à cet espèce concours d'idées sur invitation… Y a la fameuse photo dans Paris Match où y a les sept ….

Catherine Giuli : Oui je la connais…

Philippe Panerai : Pour répondre à ce concours, il avait organisé dans une salle qu'il avait loué assez prêt de son agence mais pas dans les locaux de l'agence qui étaient déjà relativement serrés, il fait donc loué un atelier au RDC dans une cour à deux pas de la rue Jules-Chaplain où était son agence, une salle assez grande où on pouvait travailler à…à l'époque on dessinait sur des tables assez grandes….on pouvait bien travailler à une dizaine, c'était pas tout petit et il fait donc rassemblé là trois personnes qui étaient René Verlan, Jean Castex et moi-même auxquels sont venus s'adjoindre d'autres personnes plus tard…Arretche passait tous les jours et puis il a eu des coliques néphrétiques, si ma mémoire est bonne et donc il a été bloqué chez lui à Sceaux et du coup on allait le voir à Sceaux. C'était complètement indépendant de la hiérarchie de l'agence, les gens de l'agence et notamment le chef d'agence avec qui il s'est associé vers la fin de sa vie n'y venait pas et il y venait de temps en temps certaines personnes qui étaient des anciens élèves et en qui il avait confiance et à qui il montrait un peu où ils en étaient, qui réfléchissaient, à qui il demandaient ce qu'ils en pensaient, etc, etc. Je pense notamment à quelqu'un comme…Riboulet. Voyez Riboulet, les quatre de Montrouge là, Thurnauer, etc. Il avait de la sympathie et de l'estime pour le jugement de Riboulet. À un moment, il a été question de faire des maquettes et donc qui sont venus comme maquettiste, ne me demandez plus leurs noms. Il avait notamment une jeune femme qui était la fille d'un de ses copains et qui était maquettiste un peu amateur mais enfin qui savait faire et puis y avait un autre type qui était à l'atelier, je pense que c'était un tchèque ou un hongrois qui était arrivé comme ça dans les mouvements européens de cette époque et puis ils se sont mis, comme on était trois, au début, chacun développait sa propre idée puis après ça ça s'est un peu modifié et c'est un peu à ce moment-là qu'est arrivé Ricardo Porro. Alors, Ricardo Porro, de toute évidence venait d'arriver de Cuba avec sa femme et son fils. Il s'était brouillé avec Fidel Castro.

Catherine Giuli : Oui Castro ne lui donnait plus de travail…

Philippe Panerai : Oui, oui, il avait fait l'école d'art et le bâtiment à côté, bon et il est arrivé en France et peut-être il avait pas de quoi vivre. Mon premier voyage hors de l'Europe, je l'ai fait en août 1967, j'avais vu les écoles d'Art…

Catherine Giuli : Il aurait travaillé chez Jacques Coüelle et chez Claude Parent….ce que je ne parviens pas à confirmer.

Philippe Panerai : Après, faudrait regarder quelles sont les dates? L'histoire du concours des halles s'est passé en deux temps, un premier temps et puis après ça, y a eu une période d'attente et puis on a relancé pour un complément d'études. Moi j'ai travaillé sur tout le premier temps et sur une partie du second temps parce que j'ai été obligé de faire mon service militaire et à un moment j'ai été aspiré pour faire autre chose, pour faire rien d'ailleurs mais ça c'est une autre question. Donc, si je dis pas de bêtise, la période dont je parle, c'est une période

qui se situe pendant l'hiver 1967 et il faudrait que je regarde avec précisions mais j'ai pas forcément gardé tous les agendas de l'époque. J'ai passé mon diplôme en juin 1967, il a bien quand même fallu que je le fasse et même si j'avais déjà déposé mon sujet, je me suis mis sérieusement trois mois avant. Ce dont je parle, c'est l'hiver 1967 jusqu'en mars finalement, quelque chose comme ça. Nous avions des journées longues, vraiment…

Catherine Giuli : Comment Ricardo Porro s'est greffé à ce travail?

Philippe Panerai : On était encore dans une première phase où il y avait trois idées qui ont fini par n'être que deux pour aller vite. La manière de penser de René Verglas et la mienne se sont rapprochées et finalement il y a eu plutôt deux projets que trois. Au départ c'était simple en fait. Arretche mettait en concurrence trois de ses élèves et puis il choisirait le…et puis finalement, il y en deux qui ont émergé…et je pense que Porro est arrivé à ce stade où déjà il y avait deux manières de penser qui était celle que…voilà.

Catherine Giuli : Et il s'est rapproché de qui?

Philippe Panerai : C'est difficile à dire mais en fait, il venait, il avait des espèces de suggestions qui pouvaient marcher sur l'un ou sur l'autre. Je veux dire, il ne s'asseyait pas à une table en train de dessiner, hein. Quelqu'un qui apporterait des conseils, des idées un peu…un peu décalées…

Catherine Giuli : Il prenait plutôt le rôle du consultant entre guillemets….

Philippe Panerai : Oui. Oui, oui, oui…et en fait le plus gros de son apport, si je puis dire, c'était sa manière de réinterpréter l'architecture domestique parisienne qui s'est traduite par des bâtiments qu'il a du construire dans la banlieue, alors est-ce que c'était à Aubervilliers ou dans une commune voisine, j'en ai plus aucune idée mais son idée de Paris, c'était des bâtiments lisses et blancs qui montaient comme ça sans qu'il ne fasse à l'époque la différence entre le clos haussmanien et l'haussmanien, donc des bâtiments assez simples mitoyens, lisses et blancs qui montaient et puis à un certain moment se mettaient…comme s'ils avaient une chapelure, enfin…il était frappé finalement par le foisonnement des toitures, des lucarnes, des conduits de fumée, etc…ce qui se passait en haut lui semblait très propre à Paris…

Catherine Giuli : Il était dans la figuration…

Philippe Panerai : Il avait cette idée, enfin, il faisait des petits schémas, que l'on a pas gardé d'ailleurs, mais qui était…voilà, Paris, c'est ça et donc c'est ça qu'il faut faire….

Catherine Giuli : Oui, il fait son interprétation personnelle…

Philippe Panerai : Oui. Alors, on avait des relations extrêmement agréables…Bon, nous on arrivait pas trop tard, lui arrivait vers dix heures et demi…. Il arrivait, la première chose, c'était de nous dire, allez, on va prendre un café….donc, on sortait de l'agence, on allait au café du coin et il racontait…enfin, bon, il discutait, c'était sympathique comme tout….Il ne restait jamais la journée complète, hein mais il venait assez régulièrement et il développait ce genre d'idées en discutant avec nous…parce que nous, on avait surtout …enfin notre travail était d'abord parti d'une occupation en plan qui était par rapport au terrain des halles, etc et les idées d'Arretche, c'était « y a déjà pas très loin le Louvre avec son axe, et puis plus modeste mais quand même, le palais royal avec les jardins derrière, on va faire à côté faire encore une troisième composition », ce qui a été dans les projets qui ont été retenus plutôt le projet de Marot si ma mémoire est bonne, qui lui a fait un grand rectangle assez simple, ce en quoi il avait pas tord. C'est quand même sobriété, ce qui avait de mieux à faire…Donc, Arretche, il hésitait à faire quelque chose dans laquelle on reprendrait, on suivrait les rues existantes, on mettrait en évidence certains des bâtiments existants qu'il fallait conserver et puis on organiserait autour de tout ça quelque chose qui était assez inspiré par …c'est pour ça qu'il aimait bien les visites que nous faisait Renaudie, non Riboulet…Il s'était un peu inspiré d'un projet que faisait le groupe de Montrouge là avec des immeubles en étages, des espèces d'immeubles en pyramides où chacun des logements, enfin…profitait d'une terrasse sur le jardin du voisin. Donc, on travaillait un peu sur ce genre de trucs et Porro, poliment mais….il nous expliquait que c'était pas ça qu'il fallait faire….pour aller vite, voilà…Moi, j'ai gardé un souvenir très agréable de cette rencontre avec Porro, le fait que nous, on était pas encore diplômés, etc et que lui, il avait déjà toute une vie, une expérience, des réalisations…et il était très simple dans ses manières d'être, pas du tout prétentieux et puis, on était fasciné parce que il nous disait « Ah ben oui, j'ai parlé de ça avec Gropius, etc… », bon…

Catherine Giuli : Il n'était pas prétentieux? Je l'ai connu…ce n'était pas une prétention…c'était qu'il avait les épaules larges…

Philippe Panerai : Ah non, il était mégalo….mais il était pas du tout prétentieux vis à vis des autres, c'est-à-dire que on arrivait, on se tutoyait, voilà…on était responsable dans l'équipe d'Arretche de ça et puis on était à égalité….

Catherine Giuli : J'ai trouvé la photographie où on le voit avec Gropius…en fait, il va avec deux amis de l'école d'architecture de La Havane …il dit « Et bien si c'est comme ça, si on continue à faire des dessins style Beaux-Arts, moi je vais aller chercher Gropius « et il va le chercher à Boston pour qu'il vienne donner des cours à La havane. Gropius accepte et c'est la première fois qu'il se rend en Amérique latine….C'était en 1949. En 1952, il assiste à l'école d'été des CIAM à Venise et j'ai trouvé une photo où il écoute Le Corbusier en conférence comme si c'était le messie….Ces photos sont impressionnantes, notamment parce qu'il prendra du recul vis à vis de ces deux grands architectes. Ils font partie de son éducation architecturale et c'est très important…

Philippe Panerai : J'ai le souvenir de quelqu'un qui était très, du genre…. , alors qu'on était quand même plus jeune que lui…bon, ni Verlahc, Verlahc avait fait Polytechnique avant de faire des études d'architecture, c'est pour ça qu'Arretche l'aimait bien, ni moi, ni Castex n'avions passé notre diplôme à l'époque mais on avait fini nos études par ailleurs…et pour lui, bon voilà, on était architectes, on parlait du projet et puis on était à égalité, enfin y avait pas de …y avait pas du tout de ….

Catherine Giuli : Et à Versailles, on peut en parler ?

Philippe Panerai : À Versailles, c'est pareil, il n'avait pas de…enfin, c'est un type qui était extrêmement sur de lui, de son architecture, etc, etc, etc…mais ça ne le rendait pas prétentieux pour autant…

Catherine Giuli : Parlez-moi de son cours d'architecture à Versailles…et faisait-il partie d'un atelier ou pas cette année-là?

Philippe Panerai : Alors il a été invité à Versailles pour deux raisons. Première raison, Versailles venait de se créer. L'École des Beaux-Arts venait d'éclater en 1968. Deux choses ont changé : l'organisation d'une première année par Richard Elmy, ancien assistant de Beauduin et le cours d'architecture moderne de Porro. Il n'y avait pas de cours d'Histoire de l'Architecture auparavant. Il y avait même une hésitation de la part des profs qui avaient le pouvoir, c'est-à-dire Henri Bourdon et Richard Elmy. Ils étaient pas très à l'aise parce qu'ils savaient bien que eux n'étaient pas capables de le faire et ça les ennuyait que quelqu'un d'autre…ça pouvait avoir une certaine importance et ça correspondait à une demande forte de la part des étudiants qu'il y ait des cours d'Histoire de l'Architecture contemporaine, cours qui était quand même le grand absent des beaux-Arts d'avant 1965, hein… Porro était là, il faisait partie des gens qui avaient tourné autour d'Arretche, etc…et donc ils se sont dit, il pourrait faire un cours d'architecture moderne. Il l'a fait, il a accepté, j'en dirai deux mots par la suite…mais en même temps, est-ce qu'il l'a fait la même année ou est-ce qu'il l'a fait en décalage …La deuxième raison, c'est que comme il n'y avait pas de reconnaissance officielle de son diplôme d'architecte de La Havane avec la France, il a présenté le projet qu'il était en train d'élaborer, du centre culturel de…….

Catherine Giuli : Du centre d'Art de Vaduz…. il y a un article d'Edith Girard et de Jacques Lucan dans *AMC*…

Philippe Panerai : Oui un article laudatif du projet… Donc, c'était son projet de diplôme…on avait inventé je sais pas quoi comme équivalences et puis il présentait son diplôme. Donc, il a été étudiant à l'école d'Architecture de Versailles en même temps que, ou légèrement décalé, qu'il faisait ce cours d'Histoire de l'architecture…

Catherine Giuli : Donc qui a validé son diplôme? Il y avait un jury ou?

Philippe Panerai : Ah oui, sûrement…. Castex avait fait une critique… J'étais un peu d'accord là dessus même si j'aimais bien Porro…Moi j'ai pas l'impression d'avoir été dans le jury… Je sais plus parce que les débuts de Versailles…les jurys étaient ouverts systématiquement, ils regroupaient des gens des différentes disciplines et puis ils étaient ouverts, c'est-à-dire qu'il y avait des immenses couloirs dans l'école de Versailles et les jurys se passaient dans ces immenses couloirs et les gens qui passaient pouvaient s'arrêter, savoir ce qui se passait, etc. Donc il y a eu un jury dans lequel …mais y a pas eu un seul jury, y a eu plusieurs présentations, enfin bref …il y a eu une année où il a développé par je pense trois réunions le projet de Vaduz à Versailles qui est une chose et l'autre chose, c'est que pendant un an, il y a eu l'année scolaire où il a fait son cours d'Histoire d'architecture

contemporaine. Alors, sur le cours d'architecture d'Histoire contemporaine, Castex et moi qui étions de jeunes enseignants et qui n'avions jamais subi un cours d'Histoire de l'architecture contemporaine parce qu'on avait déjà pratiquement fini nos études quand il y a eu les premières réformes après 1965, oui après 1965…C'était éblouissant parce que il savait de quoi il parlait, il avait de très bonnes diapos format carré, il parlait de bâtiments qu'il avait évidemment connus, visiter, comme ceux de l'expressionnisme hollandais etc….et c'était…voilà. Nous nous étions fanas de Dudok. Donc, nous on suivait ça dans le fond de la salle avec son accord et tout le monde était emballé par …y en avait pas eu la première année, et ça, ça devait être la deuxième année j'imagine, de l'école…ça devait être octobre 1969 jusqu'à Juin 1970.

Catherine Giuli : Oui parce qu'après il est allé à UP8, un an de 1970 à 1971….oui parce qu'il racontait qu'il s'entendait pas avec Huet, qu'il ne pouvait pas rester…

Philippe Panerai : Oui, c'était évident, c'était évident….Alors, pourquoi est-ce qu'il a quitté Versailles? J'en sais rien….en tout cas, le cours qu'il a fait pendant cette année-là, Castex et moi, on l'a suivi avec plaisir et intérêt et même émotion et les étudiants étaient contents , sans aucun doute….

Catherine Giuli : Vous connaissez sans doute David Bigelman….Vous savez qu'il a été son étudiant à La Havane?

Philippe Panerai : Non.

Catherine Giuli : Il a été son étudiant à La Havane, c'est pour ça qu'il s'est retrouvé en France par la suite….

Philippe Panerai : Moi, j'étais pas… J'étais en bon termes avec la bande Bigelman, son copain, comment il s'appelait? qui est très très drôle…. Bigelman avait suscité l'admiration grâce à Ser…

Catherine Giuli : Santelli…

Philippe Panerai : J'étais plutôt d'accord avec l'intérêt qu'Huet portait aux questions urbaines, etc….même si j'étais pas 100 pour cent d'accord avec leur façon d'envisager un certain nombre de choses mais ça c'est la question de mes relations qui n'ont jamais été extrêmement simples avec Bernard Huet…c'est comme ça… Huet était chez Arretche mais moi je ne suis pas parti à Collégial. Huet ne m'a plus adressé la parole de 1966 à 1976. C'est Raymond et Ginette Batti-Tornikian qui m'ont réconcilié avec lui sinon je ne mettais pas les pieds à UP8. Pour en revenir à Ricardo, il a eu, je ne sais pas comment, pendant la période où il était à Versailles et sans doute m^me au delà, il avait suscité l'admiration d'un étudiant qui s'appelait Ser qui était un garçon du midi, à la limite des Landes et des Pyrénées et qui avait l'avantage de disposer d'une petite voiture qui devait être la petite mini anglaise je pense et qui avait un plaisir fou à servir de chauffeur à Ricardo et notamment de l'emmener de Paris à Vaduz en voiture s'il le fallait…Je sais pas du tout ce qu'il…je l'ai recroisé une fois et puis il est retourné là bas dans son pays, dans son pays natal et je ne sais pas du tout ce qu'il était devenu…

Catherine Giuli : Gabriella Porro m'a montré un plan de logements, le cartouche portait trois noms, Porro, Ser et Rumé.

Philippe Panerai : Si je retrouve une piste, je vous le dirai…Il était à UP3 quand je suis arrivé à la fondation… première réunion des enseignants pressentis, aux alentours du 20 janvier 1969. Le temps de sortir de l'année 1968…et puis on s'est dit, ben on ouvre l'école la semaine prochaine, voilà…Castex était pas là, il était aux USA à l'époque, il arrivera si ma mémoire est bonne, vers le mois d'avril ou vers le mois de mai et moi je tombe sur un groupe d'étudiants que je croise dans un couloir, pas à la réunion des enseignants mais la semaine d'après, et qui me disent comme si c'était évident pour eux : « Ah ben, justement ça tombe bien, on a une petite réunion dans tels locaux, viens avec nous et puis on va en discuter » et c'est là que je comprends qu'il y a un groupe de gens qui étaient à l'atelier Arretche et qui m'avaient connu quand je finissais mes études mais j'avais pris la responsabilité d'un cours de préparation à l'épreuve d'oral de l'architecture où il fallait parler de…bon, y avait vingt-deux questions qui étaient toujours les mêmes, les points d'appui, les voûtes, les parquets, les charpentes, les jardins, bon, etc, etc…les escaliers et donc comme il y avait pas de cours du tout à l'école là dessus, on avait monté un interne d'atelier, un cours interne et puis j'ai poursuivi ce cours interne quand j'ai eu l'admission jusqu'en 1966 et donc ils avaient gardé un bon souvenir de moi comme d'un ancien prêt à passer un peu de temps à…et donc voilà, je me trouve du jour au lendemain avec une quinzaine d'étudiants dont Henri Ser, Jean-Louis Cardin, Gamart, Philippe Gresset…Gresset nous l'avez rencontré?

Catherine Giuli : Oui, oui, oui…il m'a donné généreusement tous les cours de Ricardo Porro…

Philippe Panerai : Ah oui, il garde tout lui….

Catherine Giuli : Une conférence de 1967 et les cours de 1969. Je pense que la conférence de 1967, ça devait être au Grand Palais…J'ai suivi les cours de Ricardo Porro à l'école d'architecture de Lille en 1985 et je les ai trouvé beaucoup moins précis que ceux de 1969, peut-être parce qu'il commençait à construire et était pris par ailleurs, j'analyse ça comme ça, je me trompe peut-être….

Philippe Panerai : Oui et puis peut-être aussi parce que l'espèce d'engouement que la sortie du bouquin de Panofsky avait produit dans les années 1967, 1968 s'étaient émoussées…

Catherine Giuli : Oui tout à fait mais il a perduré jusqu'à la fin avec son schéma panofskien. C'est-à-dire qu'à partir d'une méthode d'interprétation issu du schéma panofskien, il en tirait une méthode de création de projet et c'était, ça correspondait pas au mainstream de l'époque, il y avait un décalage, surtout dans les années 1990 entendons-nous bien…

Philippe Panerai : Sur l'importance de Panofsky, moi je me souviens très bien, alors la période dans laquelle on travaille sur le concours des Halles avec Arretche, c'est la période où on découvre le bouquin *Architecture gothique et pensée scolastique* dont on parle beaucoup avec René Verlhac qui est un peu plus âgé que nous quand même, parce qu'il a fait Polytechnique et a été ingénieur des Ponts à Madagascar en coopération avant de reprendre ses études d'architecture et puis, c'est un type, les polytechniciens ils ont quand même l'esprit assez rapide…à partir du moment où il…bon, on avait parlé du bouquin de Panofsky indépendamment de Porro, ça a nourri mon année 1967 et puis c'était une ouverture vers des choses qu'on avait absolument pas côtoyées à l'école …sur …et qui vont nous marquer par la suite à partir de 1967 et demi et de 1968 sur la sémiologie, sur des tas de choses comme ça, etc…bon. Donc, l'arrivée de Porro et les discussions de café qu'on a pu avoir avec lui, etc… Oui, ce genre de questions faisaient partie des choses qui étaient dans l'air du temps et qui nous intéressaient, en tout cas, moi, sans aucun doute mais Verlhac aussi, ça je le sais, et Castex également m^me s'il avait aussi d'autres intérêts que…bon. Ça c'est évident. Quand on arrive à Versailles avec le groupe dont j'étais devenu l'enseignant dans lequel il y avait Philippe Gresset, Henri Ser, Jean-Louis Cardin, enfin bon, une dizaine, une douzaine ou une quinzaine d'étudiants…on creuse ce genre de questions, c'est- à-dire qu'on se dit qu'il y a des outils intellectuels qui permettent de réfléchir l'élaboration du projet autrement que l'espèce de discussion un peu vague des Beaux-Arts « Qu'est-ce t'en pense? oui c'est pas mal…qu'est-ce que tu fais? ah ben écoute je sais pas »…bref…

Catherine Giuli : Il y avait quelque chose, une théorie …

Philippe Panerai : Oui y avait quelque chose et ça faisait partie des…chacun était persuadé que chacun devait pour projeter se construire d'une manière explicite sa propre théorie. Et en plus on était en 1969, on baignait dans le structuralisme… d'une manière un peu… sans doute un peu excessive (sourires) mais enfin ça nous a aidé. Je crache pas dessus, hein…Donc, nos relations intellectuelles avec Porro, outre l'estime et l'admiration qu'on pouvait avoir pour lui et pour ses cours d'Histoire de l'architecture qui sont une chose différente de sa propre architecture sur laquelle moi je…moi, je l'aimais bien mais de temps en temps, l'image de la fenêtre et qui ressemble au doigt d'un enfant dont l'ongle s'ouvre m'a jamais semblé être absolument un moteur pour faire du projet. Bon. Enfin, ça, peu importe, il avait son monde derrière lui et on avait du respect pour lui mais tout ça pour dire, nous on nageait dans le début du structuralisme et de la sémiologie, et qu'il n'y était pas hostile même s'il l'a trituré d'une manière différente de celle de …en fait,je pense qu'il aurait bien aimé qu'on soit… qu'on soit Castex et moi, qu'on soit davantage pas ses disciples mais….plus inspiré par lui…et ça a pas été le cas ben parce que voilà, bon….

Catherine Giuli : Il me semble que vous m'aviez dit que ses cours de l'architecture vous avaient apporté …

Philippe Panerai : Ah oui, oui, oui…Castex et moi on a avait jamais eu ce type de cours.C'était éblouissant… on suivait dans le fond de la salle avec son accord, on était enseignants! Alors il a fait son cours pendant un an, de façon très régulière, il est parti pour des raisons …bon….je pense qu'il s'est un peu engueulé avec Bourdon qui avait à l'époque le pouvoir à l'école, hein….je pense…et puis il est parti à UP8 où il s'est engueulé avec Huet mais ça c'est pas très compliqué et puis il est parti à Strasbourg… C'est Arsac qui a repris son cours à Versailles, ça a pas marché deux ans…J'ai décidé de prendre la suite. Je me suis inspiré de ce que j'avais vu, mon premier chapitre était consacré à Haussman, le second à Chicago, 24 séances en première année. Porro m'a beaucoup apporté pour mon cours d'Histoire…

Catherine Giuli : Oui…Il est parvenu à monter un atelier à Strasbourg ce qui était important pour lui, il avait ses disciples mais il était par ailleurs très critiqué…ensuite, il a perdu son fils en 1975, il y a une grève, Montès et Ricardo sont partis…. Il parait qu'il existe une lettre de démission que je n'ai pas encore réussi à trouver…

Philippe Panerai : Strasbourg est une école que je connais peu…dans laquelle j'ai pas été très souvent…

Catherine Giuli : Vous souvenez-vous d'autres personnes qui auraient été proches de Porro à cette époque?

Philippe Panerai : Autour de Ser? de la même équipe de Ser? peut-être un étudiant du m^me groupe qui s'appelait Morandi…ne me demandez pas son prénom parce qu'on s'appelait tous par notre nom de famille qui était un fils de petit entrepreneur italien installé dans …du côté de St Germain en Laye, il a fait ses études d'architecture et a fini par reprendre la boîte de ses parents, mais en ayant un diplôme d'architecte qui lui donnait une connaissance, une compréhension que son père n'avait pas…Morandi pourrait être une piste, il a du rester par là bas mais comme beaucoup de gens maintenant, il doit être proche de la retraite hein parce que c'est des gens qui avaient maximum huit ans de moins que moi donc ils ont tous largement passé soixante-dix ans hein….alors je sais pas son prénom… Il y a peut-être quelqu'un qui pourrait vous renseigner parce qu'il était étudiant à l'époque, Patrick Céleste…Il était étudiant dans le groupe dont j'ai parlé, il était assez copain de … alors après je connais pas les…à l'intérieur du groupe des étudiants, il y avait des amitiés et d'autres avaient des relations plutôt indifférentes mais quand m^me, on avançait un peu ensemble, donc lui a du suivre les cours de Porro, j'imagine et peut-être il pourrait vous donner son point de vue….

Catherine Giuli : et Castex?

Philippe Panerai : Voici le numéro de Castex, 0953717174, je l'ai appelé il y a quelques jours et ça a marché…ça c'est pour Castex et Céleste je l'ai eu il y a pas longtemps…0663847513 et son adresse mail agenceceleste@club-internet.fr
Castex doit avoir une adresse mail jean.castex@aliceadsl.fr

Catherine Giuli : Merci…avez-vous eu des relations avec Porro?

Philippe Panerai : Après on s'est reparlé une ou deux fois, je ne sais plus à quelle occasion….

Catherine Giuli : À l'occasion de sa rétrospective en 1993 à l'IFA? Patrice goulet et jean-Pierre Lefevre avait organisé…

Philippe Panerai : Je vois bien, oui…mais je n'en ai pas le souvenir…Est-ce que je faisais un grand voyage à ce moment-là? il n'y a pas de raison que je n'aille pas à une rétrospective de l'IFA…en 1980/1982, j'ai commencé à avoir une vie mouvementée avec d'une part, la création d'un atelier inter—écoles qui travaillait …j'ai emmené les étudiants au Caire où j'y ai passé un mois par an pendant une quinzaine d'années dont quinze jours sérieux avec les étudiants et quinze jours de détente et de vacances…d'une part et d'autre part, j'ai commencé à aller au Brésil au moins une quinzaine de jours si ce n'est plus…du coup, il ya des moments où j'étais pas là du tout…J'ai pas de souvenir de cette rétrospective de Ricardo Porro et j'imagine mal que si j'avais été là, je n'y serais pas allé… donc si je ne m'en souviens pas, c'est que ça a du se passer à un moment où je n'étais pas là…Pourtant, j'aimais bien l'IFA, oui, ça a été dans les premières années des nouvelles écoles créées après 1968, quand même l'IFA a joué un rôle très important de lieu d'échanges, de rencontres et de discussions etc…donc on y allait très très volontiers quoi…

Catherine Giuli : C'est juste après la construction de son premier projet en France, le collège Elsa Triolet. Ça correspond à cette époque…après 1990, je crois qu'il avait même construit le collège Colonel Fabien…donc, nous n 'avez pas de souvenirs d'échanges avec Ricardo Porro par la suite…Ça s'est limité au concours des Halles et aux débuts d'UP 3 vos relations?

Philippe Panerai : Oui c'est ça…

Catherine Giuli : Merci beaucoup Philippe…

Entretien de Jean Castex mené le 6 août 2023.

Catherine Giuli : Vous avez connu Ricardo Porro à UP3….

Jean Castex : Porro a enseigné à l'École des Beaux-Arts depuis 1966, à l'École Spéciale d'Architecture et ici à l'École de Versailles (UP3). La période plutôt ancienne où j'ai connu Porro m'a laissé peu de traces dans ma mémoire et je suis incapable de vous aider. L'Ecole de Versailles a connu des débats d'orientation qui m'ont laissé libre de commencer ma carrière. Porro est-il resté plus d'un an avant son diplôme? il y avait désaccord sur sa façon de traiter la ville (pour moi de retour aux USA), l'architecture, l'activité de Parent assez proche de Bourdon n'était pas non plus mienne. Le lien de Porro avec Claude Parent qui voulait jouer un rôle certain à UP3 avec son courant brutaliste s'oppose à une autre tendance d'UP3, favorable à l'intégration au contexte voulue par Marc Emery qui m'a permis de publier ma version du *Prickley Mountain Project* dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* d'août et septembre 1971 p. 57-59. Parent l'avait visité aux États-Unis prétextant une culture du hasard et de l'ambiguïté proche de Venturi, évidemment voisine de Marc Emery. D'où certains débats déjà forts en 1969! Plus tard, j'avais critiqué un quartier de la ville neuve de Cergy de Porro dans une revue et j'ai reçu de Parent un message un peu dur, mais je ne sais plus où je l'ai mis ! ah voilà. En train de faire mon don manuel aux Archives nationales qui me l'ont demandé pour conserver mes documents, je cherche sur ma liste d' ouvrages et je trouve :"Ilot 1", immeuble de ville à Cergy-Pontoise, AMC N°47, décembre 1978 un texte "juste" contre Porro qui en fait les frais p 35-37. Pour sûr, l'Amsterdam de Berlage m'enchantait plus que lui. D'où la lettre de Parent qui prend parti pour Porro….

Catherine Giuli : Que pouvez-vous me dire sur son cours d'Histoire de l'Architecture donné à UP3 en 1969/1970 alors qu'il n'en existait pas auparavant aux Beaux-Arts….

Jean Castex : À la création d'UP3, l'Histoire n'avait pas été négligée. En Juillet 1969, le conseil de gestion, hebdomadaire, avait invité Ricardo Porro (qui ne restera qu'un an, attendant son diplôme), merveilleusement au courant de l'histoire contemporaine . Arsac a pris la suite mais a fait défaut. Dès 1971, Philippe Panerai a enseigné un cours d'Histoire contemporaine en première année, c'était le vendredi à 9h.François Loyer a pris le cours de deuxième année le mardi à 14h et en troisième année juste avant à 10h30. Loyer a sans doute été introduit par Jean-Pierre Biron, nommé directeur en septembre 1970. Loyer était un des camarades de Panerai à l'Institut pour leurs licences en Histoire de l'Art. Son enseignement avait commencé en 1967 au groupe C rive gauche, dans un contexte insurrectionnel permanent, en reproduisant le *Vorkurs* d'Itten au Bauhaus aux côtés de Parent, Virilio, Carade et Chamade, Sarger. Il avait convaincu les irréductibles de relativiser leur jugement! Des ennuis de santé arrêtent sa collaboration et Rabreau le remplace, à nouveau, brièvement.

Catherine Giuli : Avez-vous suivi les pérégrinations de Ricardo Porro par la suite?

Jean Castex : J'ai lu un article de mai 1970 de la revue *Controspazio* écrit par Joseph Rykwert. Rykwert, né en 1926, historien de l'architecture et dont le professeur était Paul Cret à l'Université de Philadelphie préparait ses ouvrages célèbres comme *On Adam'house in Paradise* de 1972 ou *The first moderns* en 1980. Dans cette revue de 1970 qui m'intéressait à cause de Portoghesi, Rykwert fait semblant de s'offenser : « Porro pourrait bien figurer comme architecte et comme érotomane dans une revue érotique » . Il scénographie « des pavillons d'amour ». A-t-il raison? A-t-il eu le temps de développer ses idées? Son travail sur les écoles d'arts plastiques à La Havane (1962), récemment son projet d'Hôtel à San Sebastian en 1965 ou celui de la maison de la culture à Paris (1968) – C'est la ville où il vit depuis 1966 en conflit avec Cuba – prouvent un autre but. L'érotisme est une méthode de projet, au début de sa poésie formelle. Il explore le corps humain, « matière et substance de l'invention architectonique » . Le clin d'œil est aisé à trouver entre l'École de La Havane et dans le livre *On Adam's on paradise*, la Hutte primitive ou le dessin de Laurier de 1753 qui la personnifie. Un ancien souvenir, datant d'octobre 1964, présentait Porro dans *L' Architettura* n°108, acheté et conservé, comme « L' « *Architetto di Fidel* », flattant son baroquisme dans une certaine sensualité volumétrique »!

Entretien 5/ 22 juin 2021

Entretien de Guy Rumé, architecte, enseignant à Lille et à Nantes, ancien étudiant de l'École Spéciale, le 22 juin 2021. Guy Rumé a été l'étudiant de Ricardo Porro à l'École Spéciale et son collègue à l'École d'Architecture de Lille.

Catherine Giuli : Bonjour Guy… Dans quelle école et à quelle date avez-vous commencé vos études?

Guy Rumé : J'ai commencé mes études en 1968 à l'École Spéciale d'architecture. À mon admission, j'ai intégré l'atelier de Daniel Fenzy dont le père, ancien directeur de l'école, avait été fusillé par les Allemands. Il habitait Versailles.

Ricardo Porro : Vous avez eu Ricardo Porro comme enseignant. Pouvez-vous m'en parler?

Guy Rumé : Oui… Il était seul en atelier, il est resté seul par la suite. Je l'ai eu comme enseignant la deuxième année de mes études. J'avais passé l'admission puisque l'on passait encore l'admission à l'époque. J'étais donc son étudiant. Il aimait ce que je faisais, des choses plutôt organiques à l'époque. Il m'a proposé de travailler pour lui à des tarifs légers ce qui était une bonne occasion d'apprendre mais apprendre juste sa vision rien d'autre. Ricardo Porro était dans les affects. Il y avait une dimension très intellectuelle chez lui. Il ne s'opposait pas radicalement à la modernité à cette époque. Moi en revanche, je me suis ouvert à l'architecture contemporaine sur le fond. Lui s'y est opposé. Il a rejeté Corbu. Surtout son urbanisme. Il ne théorisait pas sur les architectes. Wright, j'ai tout appris ailleurs que chez lui. En France, il n'en a pas parlé…

Catherine Giuli : il en a parlé en 1960 lors d'une conférence à Caracas lorsqu'il y était enseignant à la fin des années 1950 et lors de mes propres études à la fin des années 1980 et au début des années 1990 dans ces cours d'Initiation à l'Architecture. Certains de ses étudiants m'ont parlé de ses fameux cours sur Wright.

Guy Rumé : Oui mais ce n'était pas le cas à mon époque…. À la même époque, Je suivais le cours de Cordier sur Wright. Lui m'a beaucoup appris sur cet architecte.

Catherine Giuli : Parlez-moi de l'atelier…

Guy Rumé : Je ne l'ai eu que deux ou trois années. J'ai passé mon diplôme avec Anatole Kopp, Porro n'était plus à l'école…

Catherine Giuli : Oui j'ai lu les compte rendus de deux séminaires auxquels ont assisté Porro, Huet, Kopp, et Henri Lefevre (et bien d'autres) en 1968 et 1969.

Guy Rumé : Il y avait énormément d'architectes étrangers. Des grecs, des libanais, des israéliens, quelques militaires également… qui formaient les jeunes. Je crois me souvenir que Claude Frank a travaillé sous la férule de Jean-Jacques Petton, architecte militaire formé dans l'atelier de Ricardo Porro, sculpteur aujourd'hui. Porro sortait du régime cubain en 1968. Il avait eu quelques déboires… Il n'a plus eu de projets là-bas. Je me souviens que le poète Gherasim Lucas est venu chez lui lors du projet sur l'adriatique de Vella Luca.

Catherine Giuli : Où se trouvait l'atelier de Porro à l'époque?

Guy Rumé : Il avait un appartement dans le marais, rue du petit musc.

Catherine Giuli : Oui, Marivi Ugarte m'en a parlé…

Guy Rumé : Oui, elle a épousé le meilleur étudiant de Ricardo Porro à Caracas, Gorka Dorronsoro. Porro avait des tendances homosexuelles et poussait ses étudiants à cela. Il m'a proposé un poste quand il était à Strasbourg pour devenir son assistant. Il poussait pour que je devienne homosexuel. Être homosexuel selon lui, cela voulait dire faire partie de l'élite. Lors du chantier à Vaduz, nous faisions le trajet avec lui et il draguait dans le train. Il descendait à Bâle et nous retrouvait après! C'est quand il était à Paris lors de ses études qu'il a découvert l'homosexualité (1950-1952, il a alors 25 ans). Il vivait à la cité universitaire dans le 14ème, à la Maison des Provinces de France. Je sais qu'il a été marqué par Ronchamp, qui avait une dimension baroque dans le contemporain.

Catherine Giuli : Vous avez donc participé au projet de Vaduz?

Guy Rumé : Pour les mises au point, pas pour le concept…j'ai également fait la maquette de la Maison de la Culture à Vaduz. (un jeune homme dont le corps éclate, c'était au moment de la mort de son fils). J'avais une sculpture dans une boîte de Porro mais elle n'était pas solide. C'était une paire de jambes et un fessier à l'envers avec les geste du Cornuto (le diable), qui est un geste méditerranéen, une main avec seulement deux doigts tendus. Il me reste sans doute des diapos de cette époque.

Catherine Giuli : Vous avez participé au concours du Centre Pompidou aux côtés de Ricardo Porro…

Guy Rumé : Oui avec Panagiotis Stakakopoulos, un autre étudiant grec de l'époque. On a aidé Porro pour la mise au point. L'idée, c'était que deux mains essaient d'attraper quelque chose, deux mains qui se rejoignent avec un grand espace central sur dix niveaux au moins. En haut, des toits triangulaires représentaient une explosion.

Catherine Giuli : Vous avez été enseignant à Lille à la même époque que Porro…

Guy Rumé : Oui , il y avait Jean Robein également qui poussait les étudiants à faire de l'architecture organique. Il a enseigné également à Nantes comme moi. Lille, cela représente vingt années où tout m'a été refusé. On me proposait d'accompagner des enseignements mais mes propres propositions d'enseignement étaient refusées. À Nantes, j'ai pu travailler avec des gens avec lesquelles j'avais des affinités. J'ai pu proposer des cours. Il y avait une grande liberté. Robein était très discret, il n'y avait pas de médisance vis à vis de Porro chez lui, plutôt des sourires…

Catherine Giuli : À quels autres projets avez-vous participé?

Guy Rumé : Porro m'a donné un petit projet de maison avec un peintre qui s'appelait Belgarde. dans le village de Vella Luca en Yougoslavie. J'ai travaillé sur la maquette. À partir d'un tableau ou d'un dessin, il s'agissait d'imaginer une maison en forme d'ampoule. C'est le seul moment où Porro m'a demandé de faire un projet. Mais il ne voulait pas s'associer avec un peintre. Il préférait que ce soit moi qui intègre cette espèce de forme d'ampoule. Il m'a donc donné une idée de projet. Il était très directif. Par la suite, il m'a dit: « il n'y a plus de projet ». Je ne devenais tout simplement pas homosexuel. Henri Ser, ancien élève des Beaux-Arts et d'UP3 qui a travaillé avec Huet était venu donner un projet à Ricardo. Le projet de Ruel Malmaison, un ensemble d'immeubles de logement. cela devait être en 1973 ou 1974. je n'ai jamais vu de publications très abouties là dessus… Il était accompagné de Bigelman. Huet, Porro étaient tous les trois homosexuels. Bigelman avait aidé Porro pour ses projets à Cuba. Ils étaient proches de plusieurs manières. Henri Ser était un type hyper sympa, il doit se trouver du côté d'Albi en ce moment. Il est venu me donner un autre projet chez Porro. une crèche toujours à Ruel. Porro l'a pris en pleine poire. Je suis donc parti travailler sur cette crèche et j'ai dit à Ricardo que je viendrai lui montrer le projet. Chose que j'ai faite. Chez lui, c'était un désordre total, son fils avait déclaré sa leucémie. J'ai donc travaillé cinq ans avec lui. Il m'a dit que le projet était très très mauvais. Le projet ne s'est jamais fait.

Catherine Giuli : Puis vous êtes devenu enseignant…

Guy Rumé : J'ai eu un poste à Lille de contractuels. Jean-Marie Choquelle s'est présenté également. Porro, alors que nous n'avions plus de contact, m'invite à manger chez lui. Il me dit qu'il y a un poste à Lille et qu'il est pour Jean-Marie Choquelle alors qu'il savait que j'avais postulé. Il m'avait invité pour m'en dissuader. Je me suis bien sûr présenté quand même. J'ai été vacataire jusqu'en 1989. Je donnais un cours d'histoire de l'art de la Renaissance dans le cadre du cours de Daniel Treiber. J'ai collaboré sur quelques projets avec lui. Il venait d'UP6. Comme j'avais été gratteur chez Porro, j'ai été embauché. Ça avait fait son petit effet quand même à l'école d'architecture de Lille. Je me souviens que Gérard Engrand était très copain avec Porro. Il discutaient tout le temps de philosophie. Moi j'ai quitté Porro pour le monde de Barthes en séminaire. (Treiber avait eu Barthes comme co-directeur de thèse)

Catherine Giuli : Qu'avez-vous d'autre à me raconter ?

Guy Rumé : j'ai loué une maison à Candes saint Martin en Touraine, un très beau village ancien, d'époque Renaissance. J'ai loué par coïncidence la même maison que Porro près de l'Abbaye de Fontevrault. Au mur, il y avait un dessin dont je connaissais l'auteur: Porro! Il avait du en faire cadeau au propriétaire. Sa patte est reconnaissable entre toutes…

Entretien 6/ 19 octobre 2021

Entretien d'Olivier Girard mené le 19 octobre 2021. Il rencontre Ricardo Porro à l'occasion d'un article qu'il souhaite publier dans *AMC* sur le centre d'Art de Vaduz. Il aura une expérience d'enseignement peu après avec Porro alors qu'il est tout juste diplômé et qu'il est recruté à l'école d'Art d'Orléans.

Catherine Giuli : Quand est-ce que vous avez connu Ricardo?

Olivier Girard : Moi, j'ai connu Ricardo en 1975….parce que je m'occupais à l'époque….moi j'ai été diplômé en 1973…et …1972/1973 et j'étais d'une part enseignant à l'école d'art d'Orléans et d'autre part je m'occupais de la revue *AMC,* je sais pas si t'es au courant, avec Patrice Noviant…on faisait la revue à deux et on avait décidé de publier, enfin de publier, d'entrer en contact ….la grande galerie de peinture de Porro à Vaduz, tu connais?

Catherine Giuli : Oui, les surréalistes…

Olivier Girard : Zarathoustra et la pluie d'or…Tu connais bien…Et donc si tu veux j'ai contacté Porro qui m'a fait venir chez lui dans le treizième…et on a sympathisé très vite…en plus je connaissais bien son histoire à Cuba…et on est allé Noviant, Edith Girard, je suis le mari d'Edith et moi, on est allé à Vaduz….au Liechtenstein…et ensuite j'ai fait la publication…dans *AMC* y a un texte et des documents de lui…

Catherine Giuli : Que j'ai lu…Très bel entretien…Vous avez attaqué (sourires)…

Olivier Girard : Oui…ben c'était intéressant, si tu veux, c'est complètement fou parce que ce type Ricardo il a fait les deux bâtiments les plus opposés du monde, c'est-à-dire il a fait l'école d'art et l'école de dans e à La Havane pour Castro directement hein, il était l'architecte de Fidel et donc ça s'est mal terminé entre Castro et Porro, bon, et les contingences l'ont amené à faire symboliquement le bâtiment le plus représentatif du capital, une grande galerie de peinture…Tu vois…et ça ça pouvait arriver qu'à lui ça…ça te gêne pas si je fume…je vais chercher un cendard…

Catherine Giuli : Non, pas du tout…

Olivier Girard : Tu connais Gabriella…

Catherine Giuli : Oui, je vais la voir mercredi prochain…

Olivier Girard : Elle était parti à Cuba, elle y a été pas mal de temps quand même…

Catherine Giuli : Vous l'avez rencontré en 1975, en 1975 il était à UP6 un an..

Olivier Girard: Non, non, ça a rien à voir, je l'avais déjà aperçu, vu un peu parce qu'il était ami avec Jean-Marie léon qui est un Mao de Mai 1968 et donc si tu veux c'était la bande Jean-Marie Léon, Pierre Gangnet tout ça… Comme Porro se baladait dans Paris, ils étaient toujours fourrés ensemble, tous les deux, Porro avec sa grande cape et son chapeau Aristide Briand et tout…

Catherine Giuli : J'ai une photo de lui avec sa cape, alors c'était sûrement à Paris… c'était pas à Strasbourg?

Olivier Girard : Il était pas à Strasbourg avant Paris hein…je crois pas hein…

Catherine Giuli : Il a été à Paris, après Strasbourg et quand il est revenu de Strasbourg, il a fait un an à UP6… avec Castro et tout ça…

Olivier Girard : Oui mais il a été aussi un peu avec nous à UP8…. en pointillés quoi…il a fait des cours à UP8….

Catherine Giuli : À UP8, il y était en 1970/1971….

Olivier Girard : Nous on a fait UP8 qui est devenue Paris Belleville, on a fondé UP8 en tant qu' étudiants avec Bernard Huet…

Catherine Giuli : Je pense qu'il ne s'entendait pas avec Huet….

Olivier Girard : Ah bon, ça m'étonne un peu…c'est pas le même genre hein…

Catherine Giuli : J'ai lu dans un entretien qu'il l'affublait de l'expression « petit bourgeois »…

Olivier Girard : Oui mais il traitait beaucoup de monde de « Petit bourgeois » hein…Alvar Aalto…Tu sais ce qu'il disait sur Alvar Aalto? faut que tu mettes ça… Il avait une phrase extraordinaire, il disait : « Alvar Aalto est le plus grand architecte « petit bourgeois » du siècle »….C'est pas beau, ça…mais bon, les rapports avec Huet, oui, tu m'étonnes un peu…déjà tu sais, pour aller faire un cours tout un semestre d'Histoire, fallait déjà qu'il l'apprécie parce que c'était le grand chef, rien ne se faisait sans Huet…

Catherine Giuli : Il est parti quand m^me à Strasbourg, il n'est pas resté…

Olivier Girard : Il n'est pas resté oui…ah ben il était difficile, il était difficile dans son jugement donc il faisait un peu le tour pour voir ou est-ce qu'il pouvait…et finalement il est resté des années à Lille…hein..

Catherine Giuli : Quinze ans… Une autre question : on dit qu'il a connu Claude parent, on dit qu'il a connu Ionel Schein, on dit qui'l a peut-être travaillé chez Claude Parent quand il est arrivé en 1965 et lui dit dans un entretien qu'il a travaillé un peu chez Jacques Coüelle…est-ce que vous en avez entendu parler?

Olivier Girard : Non, jamais je n'ai entendu parler qu'il avait été pote avec Parent…

Catherine Giuli : Je me suis entretenue il n'y a pas longtemps avec Patrice Goulet qui est de la famille de claude Parent…Il ne sait pas s'il travaillé pour lui….en tous les cas, Claude Parent était son ami et il a fait beaucoup pour Ricardo apparemment…

Olivier Girard : Je crois oui…

Catherine Giuli : Avez-vous eu des expériences d'enseignement avec lui?

Olivier Girard : Non, j'ai eu une expérience absolument fantastique une journée entière et si tu veux, de toute façon, Ricardo, on est devenus très vite amis, on se voyait beaucoup. Je peux raconter ça parce que c'est vraiment passionnant. Je m'occupais du département environnement à l'école municipale d'Orléans dés que j'ai été diplômé avant d'entrer à l'école de Versailles pour 40 ans…J'avais donné aux étudiants un exercice, j'avais donné un exercice, je ne sais pas si c'était tout le semestre ou deux mois, où les étudiants par groupe de deux, ils choisissaient, deux garçons, deux filles, ou un garçon, une fille, lisaient Robinson Crusoe de Daniel Defoe, tu vois, début dix-neuvième et le Vendredi de Michel Tournier. Les deux membres du binôme devaient lire les deux bouquins. Ils bossaient plus ou moins ensemble mais un bossait en archi sur Defoe l'autre sur Tournier. Au jury…alors l'exercice c'était de faire la maquette progressive, de l' extension progressive de la maison, un d'après le roman de Defoe, l'autre d'après Vendredi. C'était évidemment fascinant. Tu as lu les deux?

Catherine Giuli : Il y a longtemps, quand j'étais jeune (rires)…

Olivier Girard : Ils ressortent une version de Vendredi, je crois…et c'est assez fantastique…J'avais invité au jury Tournier lui-même qui est venu et Ricardo. Les deux avaient passé la journée ensemble. Alors c'était un truc assez extraordinaire parce que d'abord Tournier est arrivé…

Catherine Giuli : En quelle année?

Olivier Girard : Ils faisaient trois ans d'études à Orléans, ils avaient pas le bac au départ. Avec ça, ils avaient une équivalence pour pouvoir entrer, en deuxième année et encore avec dossier supplémentaire, dans les écoles d'archi. Donc moi j'ai eu plein d'étudiants parce que ils étaient quand même motivés pour l'archi….qui se sont tapés trois ans à Orléans plus sept ans à UP6 pour la plupart et donc j'avais invité Tournier et Porro. Tournier est arrivé et alors son problème principal bon il trouvait ça intéressant l'exercice et tout mais enfin c'était pas son domaine, je crois qu'il suivait comme ça un peu, il trouvait ça amusant, sympathique, hein mais il fait un problème… »Comme je suis dans un milieu d'architectes chevronnés, j'ai amené des plans de mon … »…il habitait en dessous d'Orléans, il habitait un presbytère et alors il avait un problème, c'est que dans son presbytère y avait pas de chiottes, et que la nuit, il était obligé de sortir et d'aller au bout du jardin et donc il est arrivé avec

les plans de son presbytère et il a dit je veux ce soir partir avec mes chiottes dans le plan…Donc déjà à table, le midi, on a fait deux trois cornards et tout, donc, l'après-midi entre son crobard et puis à regarder les projets et puis à regarder les étudiants qui étaient tous des éphèbes pas possibles et Ricardo Porro pareil…Tu savais pas tout ça de Ricardo? Ben il était homo…bon, ce qui l'empêchait d'être très bien avec Helena, hein, ça existe…Tu le savais tout de même? C'est pour ça qu'il a été viré de Cuba…

Catherine Giuli : Il ya deux raisons, d'une part parce qu'il devait faire « du préfabriqué » et il a du partir de l'école d'architecture…j'ai retrouvé un ancien étudiant à lui de La Havane …Castro l'a viré de l'école pour le recruter en Histoire de l'Art à l'Université mais uniquement aux filles.

Olivier Girard : Rires…Oui il y a autre chose, il a lutté pour faire sortir de prison un ami…Du coup, il s'est mis à militer pour la libération de prison des homos….Ça, je peux te dire que ça a pas plu du tout parce que fidel Catsro avait une théorie « Il n'y aura plus aucun homosexuel à Cuba » parce que la Révolution allait les guérir… Alors pourquoi on disait ça? Porro s'intéressait vraiment aux projets de chaque étudiant. Tu vois…en plus il était bon…il disait des choses sur les projets…m^me si on est pas du tout sur la m^me longueur d'ondes que lui parce que faut quand même…pour être adepte de Porro, c'est spécial quand même tu vois… L'école d'art et l'école de danse, c'est quelque chose d'absolument génial, hein…C'est un des grands bâtiments…et alors il était très attentif aux projets et alors il disait des … « Tiens, viens t'asseoir sur mon genou et tu regardes comme ça » …en fait, pour qu'il s'assoit sur ses genoux…. »Alors qu'est-ce que tu vois? moi je vois pas ce que tu dis » ou un truc comme ça….alors donc, c'était une journée absolument incroyable…C'est pour dire que j'ai jamais enseigné avec Ricardo et puis j'ai jamais cherché hein…Je crois que….

Catherine Giuli : Vous êtes complètement différents…

Olivier Girard : Oui, oui, mais mon expérience avec lui d'enseignement, c'était ça…c'était vraiment bien…

Catherine Giuli : Est-ce qu'il en parlait de l'enseignement avec vous?

Olivier Girard : Il parlait de l'architecture qu'il aimait, de ce qui était bien, de ce qui était pas bien et c'était toujours sous entendu « c'est ça que j'apprends à mes étudiants… »

Catherine Giuli : Il avis un *corpus*…très spécial…

Olivier Girard : Il ne parlait pas de sa méthode…

Catherine Giuli : Il ne parlait jamais d'unité de voisinage…parce qu'il appliquait ce concept…

Olivier Girard : Ça ne m'étonne pas mais j'ai pas le souvenir qu'il parlait de méthode….

Catherine Giuli : Il s'était entretenu à ce sujet avec Gropius en 1949…D'autre part, il avait participé à l'école d'été des CIAM à Venise en 1951 aux côtés de Le Corbusier, Rogers, Albini…Il y avait Gregotti et Ionel Schein entre autres…

Olivier Girard : Oui…ça ne m'étonne pas mais je n'ai pas le souvenir qu'il parlait de méthode…On ne parlait pas de ça avec Ricardo parce qu'Edith et moi, on était plutôt sur des rapports très intimes avec lui, on parlait beaucoup d'art, d'archi, de littérature mais pas tellement de son périple…J'ai pas de souvenir du tout, tu me l'apprends tout ça…

Catherine Giuli : Quand il vous parlait d'art et d'archi, de qui il vous parlait?

Olivier Girard : Ses grands bonhommes, c'était Scharoun, la tour de Postdam, l'école d'Amsterdam, de Piet Kramer, Wright, il avait une haine du Corbu…

Catherine Giuli : Pas tant que ça…

Olivier Girard : Ben écoute…

Catherine Giuli : Pour l'urbanisme, pas pour Ronchamp, pas pour Firmin, La Tourette… mais pour les unités d'habitations, c'était pas possible…

Olivier Girard : Oui, oui…c'était pas de la haine mais il était carrément phobique hein…l'urbanisme de cornu, tu vois…quand il a été viré de Cuba, d'ailleurs on l'a pas connu tout de suite parce qu'il est arrivé en 1966, je l'ai connu en 1975 donc….mais je l'avais croisé plusieurs fois…Ce personnage qui…et quand on est devenus amis, il disait « J'ai deux ennemis au monde, c'est Le Corbusier et Fidel Castro » …quand même…

Catherine Giuli : Qui est revenu sur ses dires, quand même Castro après…à la fin…

Olivier Girard : Il y est retourné, Ricardo y est retourné…

Catherine Giuli : C'est un de ses étudiants qui a tout fait pour pouvoir le réintroduire là bas…Heriberto Duverger, enseignant en Espagne, qui a réédité des bouquins de Weiss et d'Inclan….Il a eu une formation assez technique …à l'université car il y avait des cours communs pour les ingénieurs et les architectes

Olivier Girard : Oui d'ailleurs il construisait très bien…

Catherine Giuli : et il a fait un autodafé…il en avait ras le bol de dessiner comme aux Beaux-Arts, les chapiteaux corinthiens etc…en 1947…il y a un de ses copains qui est allé en prison…parce qu'il avait enfermé le bibliothécaire pour pouvoir brûler les Traités de Vignole et c'est à partir de ce moment-là qu'il dit « Je veux que Gropius vienne à l'école » et c'est Ricardo avec deux de ses amis qui va chercher Gropius et j'ai retrouvé l'entretien…Dans l'entretien, il parle de la tradition et de la modernité, Gropius dit qu'il faut garder les arcades, c'est un truc qui marche…

Olivier Girard : Oui, Gropius il est ambigu….

Catherine Giuli : Et il commence à parler de préfabrication et on sent que Ricardo le questionne un peu, sur Wright ….puis Gropius fait une conférence et là, il parle de l'unité de voisinage… et donc il ya un héritage certain, quand il était étudiant, de ce concept… J'ai trouvé tout ça dans les revues cubaines et panaméricaines, parce qu'il existait des Congrès panaméricains d'Architecture…ils invitaient plus souvent Wright que cornu d'ailleurs, qui lui était invité pour parler de la peinture et de la sculpture. C'était pas pour l'architecture…

Olivier Girard : Il aimait bien Ricardo sa sculpture…La peinture de Corbu est pas mal mais….

Catherine Giuli : Ah bon, la culture de Corbu?

Olivier Girard : Il aimait bien sa sculpture et ses maquettes aussi…parce que tu sais que Porro était une s de la maquette hein, il faisait des maquettes en bois sur ses projets…

Catherine Giuli : Oui, j'ai quelque chose à vous montrer justement j'en ai une là extraordinaire…ça c'est Barcelone en terre glaise, c'est une des maquettes qu'il faisait avec ses étudiants…et après il les faisait en bois…et après il refaisait tout l'îlot de la Sagrada Familia…

Olivier Girard : Mais c'est la Sagrada qui est au milieu…on la reconnait pas…

Catherine Giuli : Oui, la maquette en bois était exposé dans le bureau du directeur de l'école pendant des années…pas celle là, celle en bois…

Olivier Girard : Donc ton diplôme, c'est pour l'Université?

Catherine Giuli : C'est un doctorat pour l'École d'Archi…

Olivier Girard : Je voulais te demander aussi si tu avais rencontré Jean-Pierre Lefevre?

Catherine Giuli : Oui, je l'ai rencontré… Il m'a dit que l'obsession de Ricardo Porro, c'était de monter une école d'architecture, une école privée…

Olivier Girard : Je crois que Jean-Pierre est allé avec lui à Cuba…

Catherine Giuli : Oui il est allé, il m'a dit qu'il avait vu les écoles d'art et qu'après il avait rencontré Porro…et à partit de là, il lui avait proposé de travailler sur les concours pour la Sodedat…

Olivier Girard : Oui il en a fait plein!

Catherine Giuli : À partir du collège de St Denis, il s'est associé avec Renaud de la Noue mais Renaud voulait pas travailler avec ses étudiants…

Olivier Girard : Ah ben il voulait être le seul dauphin…

Catherine Giuli : et pourtant, il a toujours investi ses étudiants dans les concours auxquels il répondait…

Olivier Girard : Oui, oui, je sais que Renaud tenait absolument…à une indépendance par rapport à …mais si tu veux De la Noue, il a été le bras droit formidable…La Noue il est là, et il l'aidait beaucoup….

Catherine Giuli : Tout à fait…

Olivier Girard : Une des choses qui fait que Ricardo s'est très bien entendu avec Jean-Pierre Lefevre, c'est qu'il aimait bien son architecture…mais c'est vrai qu'avec ce que tu disais, il était plus partagé que ça sur LeCorbusier…Par contre, Jean-Pierre Lefevre lui c'était la haine de Le Corbusier. Je ne sais pas lequel des deux était le plus anti-corbuséen.

Catherine Giuli : Est-ce qu'il vous a parlé de Roland Castro?

Olivier Girard : Non…

Catherine Giuli : Je sais qu'il a passé un an à UP6 Ricardo et il a dit à plusieurs reprises que c'était la pire année de sa vie…

Olivier Girard : Oui mais c'est parce qu'ils voulaient pas faire de projets à UP6…

Catherine Giuli : Oui voilà…

Olivier Girard : À l'époque…

Catherine Giuli : À l'époque…Il y avait Odile Decq….elle veut plus en entendre parler de Ricardo Porro…

Olivier Girard : ben oui, c'était une terreur…

Catherine Giuli: Il fallait travailler jour et nuit, tout le temps…

Olivier Girard : Quand il est arrivé en 1966, il faisait tous les concours et pendant dix ans, il avait pas de boulot et il disait toujours dans sa haine de Castro…que c'était Castro qui le faisait suivre tout le temps par le KGB….tu le savais ça?

Catherine Giuli : Il paraît oui…

Olivier Girard : Et que le KGB faisait capoter, il en était sûr et certain, tous ses projets ce qui est pas complètement impossible…

Catherine Giuli : Oui…

Olivier Girard : Au moins pendant un temps… c'est Lefevre qui l'a sorti de la merde! c'est Lefevre… en dehors de Vaduz, il avait des petites maisons…ça marchait jamais…

Catherine Giuli : Oui avec Jean Robein…

Olivier Girard : Et puis il m'expliquait une maison à Chamonix, « c'est un aigle qui pond un oeuf »…

Catherine Giuli : C'était hyper figuratif…on aime ou on aime pas…mais c'était complètement en décalage …

Olivier Girard : Même à l'époque des collèges, les municipalités étaient pas trop d'accord …il rendait un collège,

il m'a dit « C'est un gros scarabée qui en coule un petit » …alors, bon….alors je lui ai dit « écoute Ricardo, d'accord mais tu vas pas dire ça le jour de l'oral »… »Comment je ne vais dire ça! c'est mon projet, mon projet c'est ça! » et je te jure que…il l'a présenté…

Catherine Giuli : Il n'en démordait pas…

Olivier Girard : Ah et puis il a des raisonnements très intellos…costauds… c'était une élite…

Catherine Giuli : est-ce que vous savez que par l'intermédiaire de sa femme, il a rencontré des gens très importants? ça lui a ouvert des portes pour donner des conférences par exemple à la première bibliothèque publique créée à Cuba, la Bibliothèque José Marti que la tante de sa femme Helena avait créée suite à ses études à l'École des Chartes.

Olivier Girard : Oui, je sais qu'Helena venait d'une famille aristocratique très cultivée…

Catherine Giuli : C'est dès Caracas puis La Havane qu'il fonde son enseignement, c'est-à-dire à partir de son expérience aux côtés de Carlos Raoul Villanueva puis son expérience d'une école hors l'école à La Havane. C'était déjà un atelier vertical… dans lequel ils échangeaient leurs idées…. Vous saviez que les étudiants sculptaient leurs maquettes d'urbanisme?

Olivier Girard : Oui, ses sculptures…si tu veux, c'est fascinant, elles sont fastueuses et en même temps … et quand même c'est morbide…et tu connais son histoire, son histoire perso?

Catherine Giuli : Il a perdu son fils…

Olivier Girard : Gonzalo, à Paris… il a été pendant des mois à Saint Louis, on a donné donné du sang, et puis d'autres copains, et puis ils fini par ….et ça a été un truc terrible, terrible…plus pour lui je crois que pour elle, enfin, c'est ce qu'il disait…et tu vois bien dans sa culture…dans sa sculpture d'une part mais aussi dans une espèce de positivité du monde, tu vois, y a un instinct de vie, de remplacement, que tu sens dans toute sa pensée, dans toute sa production…et après il a adopté Gabriella…

Catherine Giuli : Oui, Gabriella…elle a essayé de monter un site que Ricardo lui avait demandé…mais je ne sais pas où cela en est…il y avait quelques erreurs dans les projets que j'ai corrigées…

Olivier Girard: D'ailleurs, elle avait trouvé un local à Montreuil et nous avait demandé ce qu'elle en pensait…

Catherine Giuli : Pour mettre les oeuvres?

Olivier Girard : Oui…ben oui ils se demandaient ce qu'ils allaient faire de tout ça…

Catherine Giuli : Et bien, c'est là…

Olivier Girard : Y a Jean-pierre…il pourrait un peu remuer ciel et terre…

Catherine Giuli : parce qu'à la fin de sa vie, il a commencé à peindre énormément et c'est vrai que…avant, il sculptait davantage…

Olivier Girard : Y a Jean-Pierre qui pourrait s'en occuper….mais jean-pierre commence à vieillir et il est malade…il tient le coup…

Catherine Giuli : Je l'ai trouvé en forme…

Olivier Girard : Par contre, je sais pas si jean-pierre a fait rencontrer Ricardo et Gailhosutet, ça te dit rien?

Catherine Giuli : Si…je me demande même si elle est pas partie aux États-Unis faire leur voyage wrightien…au milieu des années 1990…J'ai rencontré Iwona Bukowska…

Olivier Girard : Moi j'ai enseigné avec elle… Je l'ai fait venir à Versailles…deux ans…

Catherine Giuli : D'accord, ok…à propos de Versailles, vous savez que Ricardo Porro a enseigné à Versailles un peu… vous allez peut-être pouvoir me renseigner…Il repasse son diplôme à Versailles…

Olivier Girard : Oui mais il a commencé par être collé….ils l'ont fait refaire…

Catherine Giuli : ils l'ont fait refaire?

Olivier Girard : Si tu veux, Castex et Panerai, tu vois ce qu'ils font Castex et Panerai, ils sont pas…c'est une autre histoire… je dis ça parce qu'ils sont beaucoup moins rigides qu'avant avance l'âge…

Catherine Giuli : Quoi que…Je l'ai vu y a pas longtemps dans une conférence Castex, il a claqué la porte, il est parti comme ça sur un coup de sang…

Olivier Girard : Ah oui mais ça il a toujours été comme ça…et puis il vieillit comme tout le monde.. En fait, il s'est inscrit comme ça à Versailles pour passer son diplôme et puis, ils l'ont collé, ils l'ont ajourné quoi….

Catherine Giuli : Ah bon…

Olivier Girard : mais oui…ils ont dit « Ben non, ça va pas, ah ça ils pouvaient pas du tout blairer l'archi de Porro… »…

Catherine Giuli : Bon, ça d'accord mais…

Olivier Girard : Et puis Arretche qui pouvait gueuler n'a rien dit….

Catherine Giuli : il est rentré en tant qu'étudiant et puis après ils été l'assistant d'Arroche, un petit peu…

Olivier Girard : Oui, oui… C'est Castex et Panerai qui étaient les plus critiques et puis il a pas eu son diplôme ce jour là….ils lui ont filé un délai de quelques mois et puis il l'a refait….J'ai jamais vu de traces de son diplôme à UP3…

Catherine Giuli : J'ai des éléments sur son diplôme de La Havane…une maison miesienne…dont il ne voulait plus entendre parler…

Olivier Girard : ça si tu veux, Gailhoutet dit la même chose…sur ses premières barres à Ivry…pourtant, elles sont très belles…

Catherine Giuli : Personnellement, je trouve sa villa de la Havane très belle…

Olivier Girard : À UP3, malheureusement, quand je suis arrivé, il était plus là…

Catherine Giuli : Est-ce que vous savez que Castex et Panerai et Porro ont travaillé ensemble sur les Halles…en 1967?

Olivier Girard : Nous à ce moment-là, on était installés rue de Viarmes sous les bouchers et on militait contre la démolition du trou des Halles avec mademoiselle de Rotschild, gaucho et qui avait payé les premiers, c'était tout nouveau à l'époque, les premiers autocollants, tu sais, c'était une innovation incroyable, il avait des trucs sur les pavillons Balthard et tout…on faisait ça partout…on militait partout…elle, elle militait pas trop….Revenons à UP3, donc, à UP3, je suis arrivé, Porro n'était plus là…donc je ne sais pas la marque qu'il a laissé puisqu'il était plus là depuis longtemps…

Catherine Giuli : Il est ensuite allé à UP8 un an et je ne trouve personne pour m'en parler…

Olivier Girard : Ah ben moi j'ai mon beau-frère qui pourrait te parler… le frère d'Edith, qui pourrait en parler, il était à UP8…Marco Gastine…qui est le nom de jeune fille d'Édith…Il vit en Grèce, c'est un mec incroyable, il a cinq ans de moins qu'Édith, il s'est inscrit à UP8, mais enfin il était militant de la LCR, il passait beaucoup plus de temps à militer que …il avait un groupe de copains avec Patrick Germe, Nicolas Soulier…Ils sont partis à UP6 parce qu'ils en avaient marre d'UP8 parce qu'ils étaient très militants…et Germe est revenu faire son diplôme avec Huet à UP8 et donc Marco lui il a fait tout son cursus à UP6, il lui restait juste son diplôme à faire.

il est parti en vacances en juillet en Grèce, il est jamais revenu. Et donc, il a jamais passé son diplôme parce qu'il a rencontré l'amour de sa vie, bon…d'ailleurs, il en a changé plusieurs fois depuis et il est complètement grec et il a fait une école de cinéma et avec son diplôme il a été primé deuxième des jeunes cinéastes européens et donc il fait du cinéma surtout pour la télé mais il fait aussi quelques films et lui si tu veux, il a eu Porro comme Prof d'Histoire à UP8 et il l'a beaucoup apprécié…

Catherine Giuli : Presque tout le monde…Tous ceux que j'ai rencontrés et qui ont eu ses cours d'Histoire ….

Olivier Girard : Alors si tu veux, lui, c'était gaucho, trotskiste …tu vois…c'est pas incompatible…déjà il aimait Porro pour avoir té révolutionnaire avec Castro quand même…mais je sais qu'il l'a beaucoup apprécié…je vais te donner son mail…parce que sinon c'est pas possible…

Catherine Giuli : Qui d'autre pourrait me renseigner sur UP3? à part Castex et Panerai…?

Olivier Girard : Gaudin il est mort…c'est Gaudin qui m'a fait entré à Versailles…

Catherine Giuli : Gaudin qui a eu l'extension de l'Hôtel de ville à une voix prêt contre Porro…

Olivier Girard : Y a Anselmi qui l'avait fait aussi…tu connais Anselmi? de Studio Grau… Vois Castex et Panerai mais l'un et l'autre séparément…ils sont très différents…

Catherine Giuli : Philippe Gresset m'a parlé pas mal de Castex…

Olivier Girard : Castex donnait des cours intéressants hein… Il y Depaule aussi…Jean-Charles D'épaule, c'est un des élèves brillants de Henri Raymond, Henri Raymond étant lui même le Dauphin de Henri Lefevre. D'épaule était comme Ginette Baty-Tornikian par son ex-mari arménien et Ginetteest aussi une élève de Raymond. Elle, elle a été prof jusque'à sa retraite très longtemps surtout à uP8, c'est une nana fantastique. D'ailleurs, tu pourrais peut-être l'appeler et lui demander qui pourrait te parler des gens de cette période à UP3… parce que si ça se trouve elle l'a croisé et surtout D'épaule à mon avis…C'est la même bande hein… Appelle Ginette de ma part….0687047768….Tu lui demandes si elle connait quelqu'un…

Catherine Giuli : Et UP6, ce serait Castro?

Olivier Girard : Roland…

Catherine Giuli : Patrice Goulet …

Olivier Girard : Shein, tout ça mais ils sont morts…

Catherine Giuli : Ça vous ennuie que l'on parle un peu de votre femme?

Olivier Girard : Non…

Catherine Giuli : Elle allait souvent dans ses jurys…C'est lui qui la convoquait ou….?

Olivier Girard : Si tu veux, avec Édith, c'est un peu particulier, parce qu'on parlait pas beaucoup des rapports à l'enseignement, je t'explique pourquoi…si on en parlait, mais pas de manière circonstancielle…tu vois…ni quotidienne, tous les soirs…parce que tout simplement c'était ma compagne perso et qu'on était associés en archi donc l'enseignement, c'était l'endroit de notre indépendance…tu vois? Elle, UP8, où elle a viré UNO avec CIriani, ça a été un petit peu compliqué parce que moi je sais pas du tout ce qu'il y reste, et tout…et puis en plus ça s'est très mal terminé entre eux, enfin ça c'est une autre…une autre histoire…Donc on en parlait pas trop au quotidien ou au fil du temps, tu vois, c'était notre domaine un peu d'indépendance…on parlait du fond…mais pas de…Donc si tu veux les rapports d'Edith et de Porro, moi je les connais comme étant les m^mes que moi ensemble…avec lui tu vois…des rapports très très très amicaux…il a toujours été très..Extrêmement gentil, toujours très reconnaissant….il faisait pas de distinction entre nous deux ce qui était pas le cas de tout le monde…Je savais même pas qu'elle avait participé à des jurys..

Catherine Giuli : Je pourrais vous faire cadeau d'une photographie du diplôme de Jean-marie Choquelle où elle est présente dans le jury…

Olivier Girard : Oh oui, je veux bien… Mais appelle-moi quand tu veux si tu as d'autres questions…

Catherine Giuli : Vous n'aviez pas de conflits au sujet de l'architecture? Vous avez une architecture très différente…

Olivier Girard : Je reconnais que les écoles d'art de la havane sont un monument de l'architecture moderne… L'école d'arts plastiques… C'est tellement bien que… Un mec qui faisait ça, je vais pas lui dire « Ben ce que t'as fait à côté, ben c'est de la merde… » . Tu peux pas. Je suis pas allé à Cuba moi…tu y es allée toi? Non pas encore…Edith est allée à Cuba en Juillet 1968. Elle était inscrite dans un groupe de voyages à Cuba, des soixante-huitards et tout ça, groupe qui désirait enseigner la Révolution aux cubains …

Catherine Giuli : Rires…

Olivier Girard : En gros….Et elle a passé un mois là bas à planter de la canne à sucre et c'est là qu'elle a connu Anselme du Grau, un certain nombre de gens comme ça…elle a vu les écoles…enfin, de toute façon, jamais je …en plus, je n'ai jamais pensé en voyant tous les projets de ses maquettes après…que c'était pas bien…c'est plutôt à la fin que c'est moins bien souvent…tu vois? parce qu'en Seine Saint Denis, les collèges, c'est pas mal…

Catherine Giuli : À Montreuil, y en a un, le Colonel Fabien…

Olivier Girard : Oui et il a fait à La Courneuve, là, les 4000, quelques logements…

Catherine Giuli : Selon Patrice Goulet, ils ne sont pas terribles…

Olivier Girard : Oui…Le collège de Saint Denis est beau, avec les ailettes là…il est beau, il est très beau!

Catherine Giuli : Même la sculpture qu'il a faite devant…

Olivier Girard : Il est bien…J'ai pas vu trop les autres…Non mais bon, c'est un grand bonhomme hein…

Catherine Giuli : Et vous avez connu les étudiants de Porro qui sont partis après chez vous?

Olivier Girard : Attends j'en ai connu deux trois… Je perds la mémoire…

Catherine Giuli : on en est tous un peu là…

Olivier Girard : Attends, je pourrais être ton père, t'exagères!

Catherine Giuli : Je vais avoir 55 ans le mois prochain!

Olivier Girard : Ah ben dis donc…Tu les fais pas…

Catherine Giuli : Avez-vous des documents sur l'expérience d'enseignement avec Porro?

Olivier Girard : Il existe peut-être un petit dessin que j'avais publié dans AMC à cette époque, un projet d'étudiant…. quand j'étais à AMC, j'avais publié aussi un petit fascicule qui l'accompagnait, qui s'appelait *AMC L'Autre* , il y a eu que trois numéros, il y a un numéro franc-italien, sous la houlette d'Anselmi et moi je faisais le numéro sur la France dans Controspazio. Il y avait des présentations du concours de la Roquette, tu vois? des choses comme ça…c'est la m^me période qu'AMC….c'est un petit encart d'AMC….

Catherine Giuli : merci Olivier pour les pistes données et les coordonnées des personnes susceptibles de me renseigner…

Entretien 7/ 12 août 2023

Entretien de Mario Gastine, frère d'Édith Girard et étudiant d'UP8 du 12 aout 2023.

Catherine Giuli : Bonjour Mario… Vous avez eu Ricardo Porro en cours d'Histoire de l'Architecture?

Mario Gastine : En effet, j'étais en première année à UP8, ancêtre de Paris-Belleville… Quel personnage! ses cours étaient magnifiques…. Malheureusement je n'ai ni photos, ni documents, que des souvenirs… Vous pouvez vous entretenir avec Nicolas Soulier qui était dans la même année que moi… Je l'ai perdu de vue, la dernière fois que je l'ai vu, c'était à Paris-La Villette, il était alors assistant de Yannis Tsionis en troisième cycle… Vous pouvez aussi contacter Laurent Israël qui a du finir UP8 en 1971 et qui y enseignait en 1971-1972 quand j'étais en deuxième année…

Catherine Giuli : J'aimerais savoir comment se situait Porro par rapport à Huet…Est-ce qu'il y avait des conflits à l'école?

Mario Gastine : Sa relation avec Huet, je me souviens qu'Olivier Girard et ma soeur m'en avait parlé à l'époque mais j'avoue ne pas me souvenir de ce qu'ils m'ont dit…

Catherine Giuli : Votre soeur était à UP8 en 1970-1971?

Mario Gastine : Si je me souviens bien, elle a terminé ses études en 1970. Moi, je les ai commencées en 1970-1971. Il y avait avec moi Florence Boichot-Gülgönen, Ruth Marques, Miguel Montané, le fils Béchard, le fils Balladur…

Catherine Giuli : Elle est allée à Vaduz, elle a écrit un article avec Olivier et Jacques Lucan dans *AMC* en 1975

Mario Gastine: Il faudrait aller voir Olivier…

Catherine Giuli : Je me suis entretenue avec lui à ce sujet…

STRASBOURG

(1971-1975)

Entretien 8/ août 2019

Entretien de Jean-Claude Léonard ancien étudiant de Strasbourg

Catherine Giuli : Vous avez été étudiant de Ricardo Porro…

Jean-Claude Léonard : oui, j'ai été son étudiant à Strasbourg, deux ans, les années 1974 et 1975. Mais il est parti en cours d'année car son fils était malade. Il y avait également une grève. C'était trop pour lui, les déplacements de 4H30 à l'époque. Il se sacrifiait énormément pour ses étudiants. L'école de Strasbourg a été créée en 1969. il y a eu une explosion du nombre d'étudiants. Il étaient 20 puis 120. Danielle Pauly y était enseignante. L'école était en train de se construire. Ricardo Porro tenait la barque.

Catherine Giuli : Quels souvenirs avez-vous en tant qu'étudiant?

Jean-Claude Léonard : Porro était seul, très isolé, très en but aux critiques. C'était un grand monsieur. Il était parti de Cuba, avait rompu avec le PC. Cette position était difficile à cette époque. Il méprisait la politique. C'était un super enseignant. Je l'ai eu en Histoire de l'architecture et en atelier. Il avait son cabinet à Paris et aimait bien s'entourer. Jean Robein était en quatrième et cinquième année alors que moi j'étais en deuxième et troisième année. Il était plus âgé que moi. Quand Ricardo est parti, il a aidé à la candidature de Gaetano Pesce. C'était son successeur. Il y avait un certain respect entre les deux. Après son départ, on a changé complètement de vision de l'architecture. Quand Ricardo faisait la généalogie de l'architecture vitaliste, Asplund, Aalto…., Gaetano lui était proche des radicaux. C'était différent. L'atelier de Ricardo était vertical. Nous étions en lien avec les années supérieures. Nous faisions une esquisse urbaine sur un territoire, choisi, connu, répertorié, visité. Puis nous travaillions les logements collectifs et les équipements dans un plan élaboré par les étudiants des années supérieures. Ceux d'en dessous travaillaient de façon individuelle et se rattachaient au plan. Nous avions énormément de travail, nous y passions tous nos week ends. On travaillait tout le temps. On faisait les maquettes. Je me souviens d'Hubert Wirth et de J-F Dechoux. (Archi à St Avoldt en Lorraine). Porro avait une culture très riche aussi bien littéraire, cinématographique, artistique. Il voyageait beaucoup également. Il savait nous dire ce qu'était la spécificité de l'architecture. Il nous parlait d'espace et du travail de Zévi, de son ouvrage *Apprendre à voir l'architecture*. De Frank Lloyd Wright. Il savait analyser l'architecture. Il avait une vraie vision de l'espace. Se situait historiquement. Il était l'objet de critique. Le débat était très rude. Nous sortions à peine de 1968. Nous avions tout et n'importe quoi à l'école. Donc, je l'ai eu en première année en histoire, en deuxième année en atelier. C'était l'époque des sociologues, c'était un moment discursif. On ne se souciait pas de l'archi. Un vrai conflit politique. Des jalousies. Je dois avoir des dessins quelque part. Des carnets de notes. Je n'ai que de bons souvenirs. C'était formidable. Il avait une grande personnalité, témoignait d'une empathie très forte. Il faisait à manger. J'ai voulu quitter Strasbourg pour aller chez Bernard Huet à UP8. Porro m'a mis en contact avec David Bigelman, né à Cuba et qui le connaissait. Il est décédé. il était très cultivé. C'était un kahnien. Pas dans le même courant d'architecture que Porro. Il a encadré mon diplôme. Je suis arrivé en cinquième année. Je ne connaissais pas sa méthode. Je n'en ai pensé que du bien. Kahn, Aalto…contemporains.

Catherine Giuli : Vous avez travaillé sur des projets avec Porro ?

Jean-Claude Léonard : Oui, sur l'école Gonzalo, le parc de La Villette, le Musée des Sciences et des Techniques. J'étais une petite main. Je me souviens qu'Edith Girard avait travaillé chez Ricardo pour Vaduz.

Entretien 9/ 7 décembre 2020

Yves Ayrault était directeur de l'école d'architecture de Strasbourg lorsque Ricardo Porro a démissionné. De 1976 à 1992, années de direction, il participe au montage du dossier de reconversion du « Grand garage », siège de l'école d'architecture de Strasbourg. Il retrouvera son poste de directeur de l'école en 2000.

Catherine Giuli : Bonjour Yves…Vous avez connu Ricardo Porro…

Yves Ayrault : J'avais été nommé directeur et il était sur le point de partir de l'école… C'était un moment de grève…il y avait eu une pétition avec quarante à cinquante signataires…L'école traversait une crise idéologique et sociologique…Certains enseignants étaient terrifiants de bêtise et de violence… Ricardo Porro traversait également une crise personnelle, son fils avait déclaré une leucémie…Cependant, il n'était pas malheureux à l'école et il avait de bons élèves…

Catherine Giuli : Quelle atmosphère régnait dans son atelier?

Yves Ayrault : Ricardo Porro créait une atmosphère très affective et montrait un rapport maître-élève. Les gauchistes le traitaient de « putain de gourou ». Les anciens élèves parlent d'attachement au sens attachant mais aussi attaché… Il existait trois groupes à l'école que j'ai appelés ainsi : les marxistes bavards, les ringards traditionalistes et les moderne-bavards….Chez les gauchos, il y avait les gaucho-marxistes et les gaucho-artistes… Les gaucho-marxistes refusant d'enseigner d'après modèles vivants…Ricardo Porro a eu une influence architecturale en Alsace/Moselle (Jean Robein, Jean-Vendelin Krummenaker…) , les marxistes n'ont eu aucune influence….L'anthroposophie… Steiner est présent ici…Nous sommes proches de Bâle, du *Goetheanum* qui est une expérience architecturale majeure… il y a une congruence et une certaine atmosphère anthropomorphique… Un certain nombre de personnes y adhère… Les élèves de Ricardo Porro a se sont certainement sentis orphelins à son départ de Strasbourg….

Catherine Giuli : Qui l'a remplacé?

Yves Ayrault : Il a intégré Gaetano Pesce dont j'avais vu l'exposition[860] à deux reprises… Pesce a repris le flambeau…. il n'avait pas le même rapport aux étudiants…. Ricardo était un maître exigeant sur ses propres idées et exigeait l'adhésion. Pesce était un grand libertaire, Porro non… Il n'était pas du tout directif…

Catherine Giuli : Porro avait-il des collègues avec qui il s'entendait bien?

Yves Ayrault : Il y avait Fernando Montès qui vit dans le 17ème arrondissement de Paris. Il avait beaucoup de culture et d'ambition…Pour lui, Strasbourg n'était qu'un passage…. Il montrait une certaine collégialité dans son atelier, quand à une doctrine, je ne sais pas s'il en avait une… Il a participé au Concours de l'école à 50 m de la gare de Strasbourg (1981-1985)(dans un ancien garage) et son projet a été évincé, il n'était pas intéressant… Il y avait Daniele pauly qui était mon amie aussi…

Catherine Giuli : Pouvez-vous me donner le nom de quelques étudiants ?

Yves Ayrault : Dreysse, un marxiste un peu raide, Françoise Laroche, soeur de Didier Laroche qui vit toujours à Strasbourg, de conception culturaliste, Jean-Vendelin Krummenaker quia construit le collège Drullingen, il est associé à sa fille et son gendre, Anne et Antoine, ils sont adorables…Jean-François Dechoux, en Moselle, il avait conçu une église expressionniste, il est mort du sida…

Catherine Giuli : Il a instauré le voyage à Venise à l'école?

Yves Ayrault : Oui, la place du voyage était chez lui comme un processeur, initiateur… Il était professeur d'Histoire…Il racontait qu'il avait rencontré Aalto qui était pété comme un coin à Venise… Il laissait une place honorable à la subjectivité en architecture…

Entretien 10/ 8 avril 2021

860 L'exposition « Le Futur est peut-être passé », organisée en 1975 par le Centre de création industrielle montrait le travail qu'il avait réalisé entre 1967 et 1974.

Entretien de Philippe Blanchard ancien étudiant de l'école d'architecture de Strasbourg mené le 8 avril 2021

Catherine Giuli : Vous êtes enseignant?

Philippe Blanchard : Oui à Dijon, d'ailleurs Ricardo est venu faire une conférence en 1980, à l'époque Pierre-Noel Brun en était le directeur.

Catherine Giuli : Vous étiez donc l'un des étudiants de Ricardo Porro à Strasbourg?

Philippe Blanchard : J'ai commencé mes études en 1967…Jean-Pierre Halevy l'avait recruté et avait récupéré un vieil immeuble et Porro est arrivé en 1971. Halevy était attaché culturel au Brésil et était revenu à Strasbourg en invitant Porro. Il y avait d'autres enseignants comme Chemetov, Bernard Cohn ou Philippe Boudon. Joaquim Guedes également. Nous étions très attirés par son enseignement.

Catherine Giuli : Vous souvenez vous d'autres étudiants de l'époque?

Philippe Blanchard : Oui, Krummenaker, Jacques Kunst (décédé), Dominique Bossy, de Besançon.

Catherine Giuli : Avez-vous travaillé sur un concours avec lui?

Philippe Blanchard : Oui, j'avais répondu au concours du centre Pompidou/ plateau Beaubourg pour mon diplôme. Nous avions fait toute l'analyse avec Guedes. Le jury était composé de Boudon, Guedes, Tony et Ferro. Également à celui du village de vacances Vella Luca en Yougoslavie. Nous n'avions jamais travaillé comme cela, un développement associé au corps humain.

Catherine Giuli : Comment fonctionnait-il?

Philippe Blanchard : En première année, nous allions à Venise. Il prenait les projets à l'envers, d'abord la ville, puis les équipements et les logements.. Il développait l'idée des échelles, de la foule, au groupe humain, au corps, à la main.

Entretien 11/ Juin 2021

Entretien d'Henri Dreysse, Etudiant de Porro à l'école d'architecture de Strasbourg Juin 2021

Catherine Giuli : Quand avez-vous rencontré Porro?

Henri Dreysse : J'ai été son étudiant dès son arrivée et jusqu'à son départ en 1975. J'ai commencé mes études en 1967, c'était donc au milieu de mes études…

Catherine Giuli : Il était votre professeur d'atelier?

Henri Dreysse : Oui, en atelier et en Histoire de l'Architecture….

Catherine Giuli : Parlez-moi du cours d'histoire et de l'atelier…

Henri Dreysse : Le cours que Porro donnait en Histoire était donné sous un angle particulier, sous son angle… Il nous faisait une histoire de l'architecture avec un *corpus* particulier, choisi. Il donnait sa vision de l'architecture tout en isolant les éléments qui l'intéressaient.

Catherine Giuli : Et l'atelier?

Henri Dreysse : l'Atelier était restreint, une quinzaine d'étudiants. Nous n'étions pas nombreux. On pouvait aller chez qui on voulait mais Porro était très exigeant au niveau du travail. Il refusait aussi des gens. Par exemple, il avait refusé Jean-Vendelin, Krummenaker, un autre étudiant, car il trouvait qu'il n'avait pas les qualités requises… Ricardo Porro poussait les étudiants dans leur retranchement. Il avait une rigueur obstinée. « Obstinato Rigore » comme le disait Leonard de Vinci. Il s'agissait d'aller au bout de toutes les choses. Il fallait beaucoup s'investir. Il demandait du contenu. Un contenu traduit par la forme. Son approche était organique. Nous allions du global au détail puis revenions au global. Nous passions des unités de voisinage par les équipements, les logements jusqu'aux meubles, dans le sens d'un tout, dans un discours de globalité. Nous étions des équipes de 4 ou cinq et devions plancher sur un projet d'aménagement.

Catherine Giuli : C'est Porro qui vous a suivi pour le diplôme?

Henri Dreysse : Oui, en 1974 il me semble. Après 1968, on ne faisait plus de projets dans les écoles d'architecture et Porro a remis à l'honneur le projet. Mon diplôme portait sur l'Opéra de Sofia. Il venait toutes les semaines et me corrigeait. Jean Robein a passé son diplôme avec lui également. J'ai des documents.

Catherine Giuli : Avez-vous participé à des concours avec lui?

Henri Dreysse : J'ai participé à un concours avec lui , le concours de l'école navale royale du Maroc à El Jadida dans les années 1980. Après le diplôme, j'étais en co-opération au Maroc. Porro est venu au Maroc, il avait aussi des élèves marocains à l'époque. Nous nous sommes brouillés à cause de Krummenaker sur un concours. C'était celui de la prison de Strasbourg. J'ai des documents également. Il s'est retiré du concours, il n'était pas d'accord. Nous avons présentés quand même le projet. Nous étions trois, Krum, moi et Jean-François Dechoux qui est décédé. Porro avait porté le projet mais Krum avait de l'ego. J'ai revu Porro par la suite. Il s'est associé à De La Noue et mon fils est allé travailler chez lui. Il a été d'accord et a encadré son mémoire à l'école de Paris Belleville. Il a emmené mon fils à Cuba pour réaliser un film. Je l'ai revu régulièrement jusqu'à sa mort.

Entretien 12/ 25 juin 2021

Entretien de Jean-Vendelin Krummenaker mené le 25 juin 2021, ancien étudiant de Ricardo Porro à Strasbourg.

Catherine Giuli : Quand avez-vous commencé vos études et dans quelle école?

Jean-Vendelin Krummenaker : J'ai commencé mes études en 1969 à l'école d'architecture de Strasbourg. Je les ai finies en 1976. Avant j'ai travaillé à l'usine de 14 ans à 19 ans puis j'ai fait mon service militaire. Il n'y avait pas grand chose qui me fascinait. Decointé était directeur en 1973/1974. Puis Alevy a assuré l'intérim entre Decointé et Ayrault.

Catherine Giuli : Vous avez été l'étudiant de Ricardo Porro à Strasbourg…

Jean-Vendelin Krummenaker : Oui, très peu, car j'étais sa bête noire… C'était un semestre en troisième année (1973). J'étais fasciné par sa vision de l'architecture, de l'art, de la peinture, de la sculpture. il y avait des cours de culture générale et des cours théoriques. J'avais comme projet une école maternelle sur Strasbourg. J'ai eu 1 (on avait 1, 2 ou 3) parce que j'avais changé de projet en cours de route sans son consentement. J'étais sa bête noire car j'avais un surnom à l'époque qui ne lui plaisait pas: Che (Guevara). Un ami de Porro l'avait vu assassiner des gens pour rien en Colombie. Il le détestait. Mais Porro a été mon initiateur sans le savoir. Il nous avait conseillé de lire René Guénon (l'ésotérisme de Dante) , un ésotériste français mort en 1956, pour le côté mystique et métaphysique(dont le père était architecte). Je ne l'ai pas écouté tout de suite. J'étais davantage intéressé par Georg Steiner (comme Porro) et Gottfried Bohm (philosophe et historien de l'art) qui est décédé récemment. Deux autres maîtres pour moi. Donc, Porro était mon maître du fait de cette initiation. Selon lui, le plus grand poète était San Juan de la Cruz parce que chez lui il n'y a pas d'image. À l'inverse, il nous conseillait de lire Dante chez qui tout est image. Pour devenir architecte, il fallait lire Dante. La poésie se traduit par les images. Le jésuite Lallemant, philosophe, a écrit trois livres sur Dante et a expliqué la Divine Comédie. En architecture, Dante est peut-être directement utilisable. Carlo Scarpa avait toutes les oeuvres de Guenon. Il faut lire Francesco Dal Co sur Scarpa (oeuvres complètes) (il y parle de la bibliothèque de Scarpa et de l'oeuvre de Guenon). J'ai fini par lire tout cela en 1982, bien plus tard. Tout ce que je sais vient de Porro. J'allais aussi prendre des cours de peinture et de sculpture au Goetheanum. J'y ai d'ailleurs emmené Gaetano Pesce et Jean Robein.

Catherine Giuli : Vous passez donc votre diplôme en 1976…

Jean-Vendelin Krummenacker : Porro est le président du Jury et m'a corrigé. J'allais à Paris. J'ai soutenu un mois après le décès d'Heidegger. Porro avait perdu 50 kgrs. Il venait de perdre son fils. Il y avait également Rudolf Kutzli. Ayrault devait faire venir Gottfried Boehm mais il ne l'a pas fait. J'ai réalisé un bâtiment de bureaux à Strasbourg sur un thème expressionniste. Le directeur était à l'époque Alevy et je voulais passer mon diplôme en deux ans. Alevy est venu chez moi voir le projet et j'avais demandé à ce que cela soit Porro qui me suive. Alevy appuyait Porro. Il a été impressionné par la géométrie de mes projets et a dit: « ça, c'est maçonnique ». J'avais étudié sur les templiers. Par la suite j'ai voulu étudier au Goetheanum la sculpture mais je n'ai pas pu.

Catherine Giuli : De quels autres professeurs vous souvenez-vous?

Jean-Vendelin Krummenaker : Fernando Montès, bon professeur mais piètre architecte. Chemetov, que j'aimais beaucoup et qui était une autre figure de l'école. Chez Porro, il fallait beaucoup travailler, lire et apprendre. Il y avait donc une opposition à lui de la part des élèves. Gaetano Pesce a été professeur également quand Porro est parti en 1975. Il a vu mon projet. Il était collectionneur de coquillages et faisait des projets en forme de coquillages.

Catherine Giuli : Vous étiez lié à d'autres étudiants?

Jean-Vendelin Krummenaker : Le chouchou de Porro c'était Jean-François Dechoux. Il était le seul qui pouvait dormir dans la chambre de Gonzalo. Il se sont disputés. Il y avait Jean Robein également. Porro me détestait. Il ne m'a pas pris dans son atelier tout de suite. J'ai du attendre un an. Pour Henri Dreysse, il y a eu des disputes également. Porro se fachait avec tout le monde.

Catherine Giuli : Avez-vous travaillé avec lui?

Jean- Vendelin Krummenaker : Cela n'intéressait pas Porro de construire à l'époque. Après les études, j'ai travaillé sur un concours de maison d'arrêt de Strasbourg initié par Robert Badinter en 1983. J'avais des appuis à la DDE. On avait été retenu pour le concours avec Dechoux, Dreysse et l'artiste Franck Wohlfarht, peintre proche du travail de « Bacon ». Porro avait proposé une prison style maison de retraite avec beaucoup de « communication ». Il fallait communiquer avec lui… projet basé sur Venise. Cela n'est pas passé. J'ai encore des calques, je peux en faire des réductions. J'ai partagé les honoraires. On s'est faché parce que je lui ai dit qu'il avait la trouille de construire. C'était une damnation! Pas moyen de lui demander pardon, il raccrochait toujours au téléphone. Puis il a commencé à construire à la fin des années 1980, et il m'a pardonné au milieu des années 2000. Il était l'être le plus gentil que j'ai jamais rencontré, il avait les deux côtés. Et moi j'avais le syndrome de Stockholm.

Catherine Giuli : D'autres souvenirs?

Jean-Vendelin Krummenaker : Oui, j'aimais Octavio Paz et Porro m'avait conseillé de ne pas aller le voir, il était allé voir à Paris Mircea Iliade qu'il vénérait et il l'avait trouvé minable! je me souviens de lectures également: Robert Musil, *l'homme sans qualités* et le désarroi de l'élève Törless, Hermann Broch, *la mort de Virgile* et *La théorie de la folie des masses*. Et également quand j'étais dans son atelier au moment du concours sur la prison, je faisais beaucoup de sport. J'étais le seul et cela le rendait perplexe

Entretien 13/ 15 décembre 2021

Entretien de Gérard Sutter - Etudiant de Strasbourg - Architecte associé à Dominique Laburte et ancien enseignant de l'ENSAS - 15/12/2021

Catherine Giuli : Vous avez été l'étudiant de Ricardo Porro?

Gérard Sutter : Oui, c'était un peu après 1968, je l'ai eu de 1971 (date de la création de l'unité pédagogique d'architecture de Strasbourg) à 1973 en cours et en atelier au Palais du Rhin. Je me souviens de lui, de sa cape noire et de son chapeau, et de sa pipe. C'était un moment de recherche pour lui et du projet du centre d'art de Vaduz. Son cours d'histoire était très impressionnant. Il procédait à un recadrage et nous donnait des connaissances importantes. Beaucoup de choses nous échappaient. Il nous parlait de Wright. À l'époque, il avait un atelier à Paris et il enseignait à Strasbourg. Il avait une personnalité attachante et une approche viscérale de l'architecture. Il développait l'idée d'architecture organique. Tout cela était assez inconnu pour nous. Nous baignions dans un formalisme façon « La grande Motte » que je détestais d'ailleurs… Ce n'était donc pas une approche technique mais viscérale… Porro parvenait à mettre les étudiants face à un projet… Mais pour moi, le symbolisme développé dans ses cours n'était pas à sa place, c'était trop simpliste… Une école maternelle faite de seins maternels , cela me laisse rêver… Je suis très minimaliste, moi… Chemetov enseignait à l'école également. Porro et lui étaient les deux professeurs les plus sévères de l'école.

Catherine Giuli : Et l'atelier?

Gérard Sutter : C'était comme une grande famille, un petit atelier de quinze étudiants. Tout à coup, avec Porro, c'était une unité de voisinage, 5000 logements, pour nous c'était nouveau et hallucinant, une place publique et un centre d'art pour les jeunes et les personnes âgées. Il nous apprenait à hiérarchiser les espaces autrement que le bête fonctionnalisme. ll poussait pour que chaque étudiant se laisse aller, il nous laissait rêver… Il nous parlait de Wagner, nous orientait vers des références, Steiner, Scarpa. Les projets étaient toujours des accouchements douloureux… Certains travaillaient la terre glaise mais moi je préférais le liège.. Vous pouvez consulter Krumenaker, un autre étudiant de Strasbourg et Bonnivard. Jean Robein est décédé malheureusement. Il y avait une autre petite chapelle post-corbu. Il y avait l'atelier de Fernando Montès qui respectait Porro, ils étaient assez proches par leur culture mais pas par leur architecture. Lui apprenait ce qui avait déjà été fait. Chez Chemetov, c'était plus rationnel, tout était organisé, tramé. Il nous faisait une histoire de l'industrialisation.J'ai ripé vers lui. C'était plus rationnel.

Catherine Giuli : Vous avez quitté son atelier?

Gérard Sutter : C'est un personnage qui ne m'a pas convaincu tant que cela… Je suis allé chez Luigi Snottzi en Suisse. à l'école d'architecture de Zürich et j'ai eu Aldo Rossi un semestre. Lui et Znottzi pour un double diplôme.

Catherine Giuli : Des regrets, de la nostalgie?

Gérard Sutter : Les trois m'ont apporté, soulevé, poussé. Porro, Snottzi et Rossi.

Catherine Giuli : Vous avez été enseignant à l'ENSAS…

Gérard Sutter : Oui, 25 ans, dès la deuxième année…

PARIS

UP6

Entretien 14/ 29 août 2023

Entretien d'Amine Kabbaj mené le 29 août 2023. Kabbaj est un ancien étudiant de Porro à Strasbourg qui a suivi Ricardo Porro à UP6 lorsqu'il a démissionné.

Catherine Giuli : Bonjour Amine…Vous avez été l'étudiant de Ricardo Porro?

Amine kabbaj : Oui effectivement j'ai bien connu Ricardo PORRO de 1972 à Strasbourg à 1980 année de mon diplôme à UP8 Paris.J'ai fait les concours de LA VILLETTE et CERGY PONTOISE.J'ai beaucoup fréquenté RP à Paris de 1975 à 1980. Je vous donne cette photo dans l'atelier de Ricardo Porro rue Vergniaud à Paris. Je crois en 1976 ou 77 avec en premier plan la maquette du projet de LA VILLETTE. Je ne me rappelle plus les deux étudiants (à droite de RP, moi je suis à sa gauche) en architecture qui étaient aussi avec moi à Strasbourg….Je gardais et habitais son atelier en été quand il partait en vacances. J'ai aussi vécu son désarroi à la mort de son fils. Au niveau de la documentation, il faut que je recherche dans mes archives mais il y a eu plusieurs publications dans les revues d'architecture à l'époque: AA, Techniques & Architecture, AMC. À l'ouverture de l'école d'architecture de Rabat j 'avais invité RP à une rencontre à Casablanca pour parler de lui et de son enseignement. Je vais essayer de retrouver des traces de son passage. C'est tout un passé que tu me remets au présent. Ricardo a été aussi membre du jury de mon diplôme en 1980, j'avais fait la conception d'une extension Ouest de la Ville de Marrakech. J'ai quelques photos si ça peux t'intéresser. Une anecdote à Strasbourg: Ricardo Porro venait toutes les semaines pour deux jours de cours, bien sûr il fallait aller le chercher à la gare. On avait sympathisé Bernard PAGAND et moi et on allait le chercher. Ricardo avec sa taille, son poids et son chapeau sortait d'un film de JODOROWSKY. Bernard avait une AMI6 et lorsque Ricardo montait sur le siège avant le véhicule penchait sur la droite et tout le monde regardait cette voiture qui roulait de biais. On avait fait un voyage dans cette AMI6 avec Bernard à Venise que Ricardo nous avait fait visiter: un voyage extraordinaire en 1973.

Catherine Giuli : Merci Amine pour ces souvenirs…

Mohamed Amine Kabaj : Ça y est, je me souviens, sur la photo, les deux autres étudiants sont Jean Robein et Jean-François Déchoux tous deux étudiants de Ricardo à Strasbourg (diplômés en 1978)

Catherine Giuli : Oui hélas, ils sont tous deux décédés…

Mohamed Amine Kabbaj : Oh je n'étais pas au courant mais je n'ai plus eu de nouvelles depuis très longtemps….Les seuls souvenirs avec eux, c'est l'école de Strasbourg et la bonne ambiance durant les concours…

Catherine Giuli : Je souhaiterais que tu me donnes des informations sur la période Strasbourg, me parler des professeurs, des étudiants, des projets, des directeurs, des cours, de l'ambiance, de la place de Ricardo, de Fernando Montès, de Tabouret, de Chemetov, de Pesce, etc…..

Mohammed Amine Kabaj : Oh la la, c'est tellement loin, je suis arrivé à Strasbourg en 1972 et je n'ai connu Ricardo Porro qu'à la fin de ma première année et j'ai démarré l'atelier de RP en 2ème année. C'est durant cette fin de 2ème année (1973/74) qu'un conflit a demarré avec Ricardo Porro et certains professeurs dont Mr. Tabouret. Il y avait des professeurs dont je ne me rappelle plus le nom sauf Burckardt prof d'arts plastiques. Henri Dreysse venait d'avoir son diplôme en 1974 et je l'ai revu au Maroc lors de la construction de la construction de la cité universitaire à à Marrakech. Je pense que Pagand est toujours vivant, je pense qu'il habite toujours Strasbourg. C'est durant l'année 1974/75 que les choses se sont mal passées et qu'il y a eu une montée des profs et certains étudiants contre Ricardo Porro. Pour ma part, j'ai été du coté de Ricardo Porro. J'ai quitté l'UP de Strasbourg en mars 1975 pour Paris en m'inscrivant à UP6 avec lui. Ça a été une année blanche pour moi. J'ai passé 1975/1976 à UP6 avec RP et de 1976/1977 à 1980 à UP8.

Catherine Giuli : Qui a suivi ton diplôme?

Mohammed Amine Kabbaj : je vais essayer de t'envoyer certains éléments de mon diplôme, ce qui me reste. Mon directeur de mémoire était Edith Girard avec comme membres Ricardo Porro et comme invité extérieur Tahar BENJELLOUN, je ne me rappelle pas des autres membres. Bien sûr, j'ai eu comme prof Bernard Huet que Ricardo Porro n'aimait pas beaucoup…. Huet est venu plusieurs fois au Maroc pour des

rencontres. J'ai très bien connu Fernando Montès qui est devenu un ami par la suite, je ne sais pas ce qu'il est devenu et il a aujourd'hui 84 ans.

Catherine Giuli : Peux-tu me parler de la grève? qu'est-ce qu'on reprochait à Ricardo? quelle était l'ambiance? pas terrible il parait... qui était contre Ricardo?

Amine Kabbaj : C'était encore la suite de Mai 68…On reprochait à Ricardo Porro d'être toujours dans un formalisme architectural et non dans le mouvement progressiste de l'époque, on le traitait de réactionnaire. Ricardo Porro avait un enseignement plus académique tout en étant visionnaire dans une approche esthétique liée à quelque chose de plus profond, de l'histoire et de la continuité d'une volonté de faire de l'architecte un être humaniste et créatif dans la volonté du confort architectural et de l'insertion d'un mode de vie reprenant les valeurs de la famille et de la communauté.

Catherine Giuli : Ensuite, il part un an à UP6...as tu des informations sur cette période (1975-1976) d'un an et demi dans cette école? Connais-tu des étudiants d'UP6 qui l'ont eu? Il semble que c'était une très mauvaise période pour lui? t en a- t -il parlé?

Amine Kabbaj : En 1975/1976, c'était aussi l'année des gréves et de la contestation à UP6. Il a donné ses cours durant cette période. UP6 a du démenagé à La Villette pour l'année scolaire 1976/1977, Ricardo Porro a demandé sa mutation à Lille et moi je suis allé à UP8. Malheureusement, j'ai peu de souvenirs, cela fait presque 50 ans. cE qui est certain, c'est que 1975/1976 fut une année assez houleuse avec beaucoup de manifestations et le déménagement d'UP6. Ricardo avait un atelier mais avec beaucoup de perturbations durant cette année-là…

Catherine Giuli : Ensuite, il arrive à Lille en Septembre 1976. Jean Robein passe son diplôme la même année avec lui, Jean-François Dechoux avec qui tu travaillais sur la Villette lui en 1978. Merci pour ces documents inédits! je pensais que c'était Cergy ...j'avais déjà vu cette photo mais on distinguait mal la maquette. Celle-ci est de qualité! Jean Robein devient son assistant un an à Lille et je sais qu'il a essayé d'y faire entrer JF Déchoux...Peux-tu me parler du concours de l'école Gonzalo? celui de Marne la vallée avec Jean-Claude Léonard, de Pierre Jung de Gérard Faivre? as-tu des documents, des croquis, etc..des plans,... des photographies?

Amine Kabbaj : Je vais chercher, donne moi un peu de temps, je travaille beaucoup en ce moment et je voyage aussi assez surtout en Afrique subsaharienne…

Catherine Giuli : Si tu retrouves des choses sur Cergy je suis preneuse également.

Amine Kabbaj : : Je vais essayer…

Catherine Giuli : Tu ne vois plus Ricardo à partir de 1980, pourquoi? Départ au Maroc? ou dispute? ou autre…

Amine Kabbaj : Non j'ai toujours vu Ricardo Porro…Après mon diplôme, je n'ai pas quitté le Maroc durant mes trois premieres années, mais je correspodais avec lui de temps en temps par téléphone. Dés que j'ai pu repartir à Paris, je le rencontrais très souvent et on passait des moments agréables en parlant de sa nouvelle vie à Lille et de la création de son nouveau cabinet d'architecture avec un étudiant de Lille. C'est seulement les dernières années qu'on a eu moins de contacts mais j'était toujours en relation avec lui. J'avais de très bonnes relations avec Elena son épouse et sa fille Gabriella…

Catherine Giuli :As-tu des documents sur sa venue au Maroc...quand tu l'as invité…

Amine Kabbaj : Je vais chercher…je vais faire ce que je peux, je pars en Guinée pour 6 jours demain…

Catherine Giuli : D'autre part, est-ce que c'est avec lui que vous êtes allés à Venise? ou avez-vous fait ce voyage à la suite de celui avec Ricardo?

Amine Kabbaj : Nous sommes allés un certain nombre d'étudiants de son atelier avec lui à Venise…

Catherine Giuli : As-tu des photographies de ce moment? Le voyage à Venise est une institution toujours aujourd'hui à l'école de Lille, il a perduré avec son assistant Jean Marie Choquelle…

Amine Kabbaj : Non désolé, je ne me rappelle plus de cet architecte italien futuriste? On avait rencontré aussi Vittorio Gregotti qui a réalisé le stade de Marrakech il y a à plus de 20 ans…

Catherine Giuli : Parle moi de ton diplôme…

Amine Kabbaj : Mon diplôme portait sur la ville de Marrakech. J'ai écrit un mémoire sur la naissance et l'histoire de l'évolution de la ville de Marrakech, son évolution urbaine multicentrique, son évolution suite au protectorat Français, l'étude de son urbanisme vernaculaire, son organisation à plusieurs niveaux d'utilisation. J'ai fait l'étude d'un projet d'extension de la ville vers l'Ouest sur un terrain prévu dans ce sens en tenant compte d'un tracé traditionnel tout amenant le côté moderne. Le projet est organisé sur un axe Nord/Sud très animé en distribuant des zones d'habitations et comporte toutes les composantes de vie y compris de l'artisanat et les espaces communs et jardins. L'élément majeur et symbolique est la mosquée, lieu de rencontre des habitants qui reste à aujourd'hui en 2023 en pleine activité. C'est le résumé très succinct du projet.

Catherine Giuli : Parle moi de toi de ce que tu es devenu et si Ricardo Porro a eu une influence sur ton enseignement, ton architecture...

Amine Kabbaj : En ce qui me concerne, j'ai d'abord travaillé 8 ans dans un établissement public "ERAC/ TENSIFT" qui s'occupait de constructions de logements économiques et moyens standing et on faisait l'aménagement et les infrastructures de grands secteurs habitat et industriel. Un des projets était situé sur le terrain objet de mon diplôme. Nous avions fait de grandes choses avec des résultats très positifs à l'époque. En 1988 je suis sorti de l'administration et j'ai rejoint le cabinet ouvert par mon épouse Malak LARAKI quelques années auparavant. À cette époque, nous n'étions pas beaucoup d'architectes au Maroc et les projets étaient très importants. L'école d'architecture de Rabat n'a ouvert ses portes qu'en 1983 si je ne me trompe. Je vais t'envoyer 2 brochures des réalisations mais seulement depuis 2000. Àprès la mort du Roi Hassan II, les choses ont beaucoup évolué au Maroc, le nouveau Roi MOHAMMED VI a donné une nouvelle dynamique au pays qui a été boustée par de grands travaux d'infrastructures et de grands projets concernant l'éducation et la santé. J'ai eu la chance de réaliser le CHU de Marrakech et après j'ai réalisé plusieurs projets hospitaliers en Guinée et à Madagascar comme don du Roi Du Maroc. J'ai réalisé plusieurs autres hôpitaux de moindre importance et en ce moment je suis en train de réaliser un CHU à Ben Guerir à 70 km au Nord de Marrakech en collaboration avec Michel Rémon. Nous avons aussi réalisé plusieurs resorts et villas ainsi qu'un grand centre commercial/habitat de standing/hôtel au centre de Marrakech: CARRÉ EDEN.Par ailleurs, j'ai été un acteur dynamique dans l'associatif et président de la Marrakech Biennale de 2012 à 2016.Je me suis mis au sport en 1989, j'ai couru plusieurs marathons (Paris, Londres, Berlin, New York, Casablanca, Marrakech), 132 Marathons des sables et un semi Ironman. Voilà en très résumé mes 43 ans depuis que j'ai quitté la France. J'ai deux enfants Taki 42 ans qui est Chef cuisinier et Houda 38 ans architecte et artiste. Bien sûr, l'influence de Ricardo était la, je n'ai jamais oublié son enseignement. Il m'a aussi appris à faire la cuisine et surtout les pâtes qu'il faisait très bien, c'était aussi un adorateur de café, un café très fort. Il disait qu'un bon architecte savait cuisiner. Je vais chercher d' autres documents ce week-end si je peux. Je t'enverrai un lien…

Catherine Giuli : Merci beaucoup Amine…

Amine Kabbaj : J'espère t'avoir aidé….

LILLE

(1976-1990)

Entretien 15/ 4 août 2021

Entretien de Gérard Engrand mené le 4 août 2021. Il a été le directeur de l'école d'architecture de Lille de 1977 à 1989.

Catherine Giuli : Vous avez été directeur de l'école d'architecture…À partir de quelle date?

Gérard Engrand : Juste après 1968….enfin non, pas juste après…1975/1976 je ne saurais plus vous dire….

Catherine Giuli : Donc c'était à l'époque à l'école des Beaux-Arts Boulevard Carnot…

Gérard Engrand : Oui j'ai fait la dernière année à l'école des Beaux-Arts….C'est moi qui ait fait la dernière année…le déménagement…stupidement d'ailleurs…

Catherine Giuli : Pourquoi?

Gérard Engrand : Ben parce qu'on avait des ennuis avec la mairie et donc j'ai décidé de m'énerver avec la mère qui était à part ça un bon ami encore à l'époque et nous avons quitté l'école des Beaux-Arts à Pâques ce qui est stupide… Déménager une école à Pâques avec les examens qui suivent, la rentrée…C'était ma première rentrée en plus…C'était ridicule…Heureusement que j'avais un personnel mais dingue qui bossait comme des fous… mais jamais j'avais pris conscience de ça quoi…de ce que ça voulait dire de déménager une école quoi…Je me souviens que cette année-là ça avait été dur, dur, dur…

Catherine Giuli : Donc, vous recrutez Ricardo Porro…

Gérard Engrand : Oui c'est moi qui l'ait recruté… J'ai toujours eu l'idée que l'école avait plein d'avantages mais qui avait pour inconvénient d'être une école incroyablement locale faite avec un personnel qui se connaissait parfaitement, ils travaillaient tous dans le même coin …des trucs comme ça…et je trouvais que c'était pas une école…voilà. C'était ça…En plus, moi m^me, je venais de sortir, j'avais fini philo, j'avais des interventions en philo en fac…

Catherine Giuli : Vous avez fait Philo?

Gérard Engrand : Oui, je suis philosophe…

Catherine Giuli : à quel endroit?

Gérard Engrand : À Lille…et puis j'ai craqué la dernière année parce qu'en dernière année, c'était un prof qui ne parlait que d'Hegel et ça me sortait des yeux…et c'est l'année où arrivait à Lille Bourdieu… Alors Bourdieu à Lille, je ne sais pas si vous connaissez un peu le moment…dans cette période-là…Après je suivais Bourdieu dans tous les coins, et pendant deux ans, c'était un prof extraordinaire….

Catherine Giuli : Porro parlait souvent d'Hegel…

Gérard Engrand : Oui, oui, oui…mais à l'époque moi je n'entrais pas…en plus le prof était insupportable, c'est un homme qui est très connu pour parler d'Hegel….

Catherine Giuli : Qui?

Gérard Engrand : Je vais pas vous retrouver son nom…C'est le genre de choses que j'ai oubliées…Il m'a fait un très bon mot pour Bourdieu, il m'avait accepté pour faire, continuer à travailler avec lui, en plus Hegel, j'étais déjà tombé dans des choses un peu neuves, j'avais croisé à Paris …ça commence les noms propres… un autre philosophe plus jeune qui était très connu à l'époque qui a pas mal travaillé sur l'art également…

Catherine Giuli : Barthes?

Gérard Engrand : Le grand copain de Barthes…il lui a succédé l'année d'après…

Catherine Giuli : Deleuze…

Gérard Engrand : Deleuze…Après j'ai trainé derrière Deleuze, j'ai beaucoup suivi les gens…j'étais assez…alors dans cette période-là, on se baladait à Paris, on croisait tous les après-midi quelqu'un d'intéressant, je veux dire, c'était ça….C'était assez extraordinaire…C'est soixante-huit qui a complètement bouleversé ….enfin, j'ai continué à faire de la philo pour moi…. faut pas croire que j'ai abandonné…ça fait trois ans et demi que je suis sur Nietzsche, j'avais beaucoup de mal à y entrer et actuellement je travaille sur Nietzsche …. J'expliquerai en quoi je tenais à lui et en quoi c'était un truc un peu raté mais c'est parce que je le connaissais pas assez bien… pour comprendre ce que je voulais…il ya un mot que j'avais pris en colère dans ma tête, c'était le mot méthode…Vous avez quand même quelques souvenirs du latin et du grec? et metodos, ça veut dire « le chemin » mais ça veut dire aussi, ça peut tout à fait se traduire par « en chemin »….c'est pas tout à fait la même chose…et le chemin au sens du rail du chemin de fer, ça m'énervait profondément….alors l'école avait pour moi deux obstacles, le premier c'est le local, vraiment c'était des copains, ils se connaissaient tous, ils avaient fait leurs études en même temps, moitié en Belgique moitié à Lille et il y avait quand même un côté je les fais pas comment dire, un côté local qui m'était insupportable …J'avais trouvé qu'il fallait trouver de la différence, des gens qui étonnent, des trucs comme ça et j'ai trouvé deux profs comme ça, le premier c'est Ricardo et presque immédiatement dans la foulée, Paul Bossard…c'était aussi un prof qui avait eu des difficultés dans plein d'endroits, bon là aussi, y aurait des choses à en dire, si vous le connaissiez ce n'est pas juste de ne pas le dire…je le savais on m'avait prévenu, j'essayais de choisir les heures où je le prenais et tout, et c'était un prof de construis, enfin de construc entre guillemets, on l'avait embauché en tant que Prof de construc, mais c'était un prof d'archi quoi….Et il s'entendait bien avec Porro…

Catherine Giuli : Vous vous souvenez de l'entrtien avec Ricardo?

Gérard Engrand : L'entretien était très sympa…Le mec qui me l'a trouvé, c'était un time du Ministère…

Catherine Giuli : Halévy, Jean-pierre Halévy…

Gérard Engrand : Oui! qui est venu me trouver…il s'était dit, si il y a un mec qui est d'accord pour l'accepter, c'est lui, voilà….c'était lui qui m'avait fait nommer directeur…Je l'avais croisé avant et j'avais des rapports avec lui excellent, j'allais souvent chez lui et tout…et c'est lui qui m'a dit « T'as entendu parler de… », je dis « oui », « il cherche une maison », je ne sais plus d'où il avait été viré, de Strasbourg non?

Catherine Giuli : Strasbourg…il paraît qu'il n'a pas été viré…

Gérard Engrand : Non mais poussé….

Catherine Giuli : Oui….

Gérard Engrand : C'était difficile…ben, comme à Lille hein finalement mais à Lille, c'était pas comment dire, je vous ai beaucoup parlé des étudiants mais en fait c'était les profs qui l'emmerdaient le plus, excusez-moi! Donc, Halevy m'a dit « T'as envie de le rencontrer? », il m'a dit « Il est difficile hein mais je crois que ça vaut le coup » et je l'ai rencontré, on a eu une longue discussion et puis quand je lui ai dit que j'avais commencé par faire de la philo, il m'a dit « Il en manque à l'école! il en manque à l'école! », je lui ai dit que j'en faisais, on a commencé un peu à se connaître comme ça parce qu'effectivement j'ai voulu de la philo tout de suite moi, j'ai fait venir un autre copain philosophe, des trucs de ce genre voilà et donc c'était une première rencontre qui était sympathique, extraordinaire, il m'a raconté ce qu'il faisait faire un peu à tout le monde, plus ou moins sans…Ses plaisirs avec Castro, enfin tout y était…je ne sais pas si vous en avez entendu parler aussi…je me souviens d'une nuit entière où ils avaient attendu ensemble…Quand les américains ont déclaré qu'ils allaient bombarder …

Catherine Giuli : Oui, oui, l'épisode de la Baie des Cochons…

Gérard Engrand : Oui et donc, voilà…il m'a raconté toute cette nuit où ils ont fait un bal en attendant pendant que ça se décidait aux États-Unis, pendant que ça se discutait..et puis à la fin, ils ont dit « Bon, on arrête » ….il était avec Castro….D'après ce que je crois savoir, leurs parents habitaient presque côte à côte, le père était médecin, je pense qu'il était le médecin de Castro en partie, je pense qu'ils avaient des amitiés d'enfance, dans un jardin commun et j'ai cru comprendre d'ailleurs que c'est Castro qui l'a aidé à partir de Cuba…Castro lui a dit « Tu sais ici y a des gens qui attaquent de plus en plus l'homosexualité, tout ça, je te défends mais ça ne durera pas longtemps, un jour, ils te sauteront dessus » alors que sa femme était ministre, elle l'a aidé à sortir de…à trouver un premier poste ou un truc comme ça….donc en tout cas voilà, on avait eu cette discussion dès le

premier jour….Moi j'avais été un des leader de Lille, de Mai 1968 donc j'avais encore tout ça en tête, Catro tout ça, ça m'était très positif et on avait beaucoup parlé de ça…de leur amitié, des discours de Castro qui duraient des heures et des heures et qui étaient extraordinaires, on avait parlé de tout ça…

Catherine Giuli : Et tout de suite, vous lui dîtes oui?

Gérard Engrand : Je pouvais pas dire oui comme ça, fallait déjà que je prépare le conseil d'administration …

Catherine Giuli : Oui, bien sûr…
Gérard Engrand : Mais tout de suite, j'ai su que je voulais de lui…c'est sûr….j'ai compris qu'on ferait des trucs ensemble et qu'on irait assez loin et j'utilise encore aujourd'hui, je me disais, des choses qui me sont venues dans le travail avec Ricardo…J'ai fait quelques cours dans les écoles de dessin mais ce qui me frappait, c'est « méthode » je vous disais quand je travaillais avec des scientifiques parce que j'ai fait des cours dans une école d'ingénieurs à Lille. Je parlais de création quand j'étais d'un côté, de méthode quand j'étais d'un autre et puis pour moi tout ça, y avait quelque part quelque chose qui commençait à me gêner, c'est-à-dire qu'en fait c'étaient des protocoles de travail mais ça n'avait pas…encore une fois, il ya une ambiguïté sur le mot méthodes quand on travaille avec des scientifiques, la méthode c'est le chemin et aucun ne comprend que la méthode chez les anciens servaient beaucoup moins à la recherche qu'à l'exposition de son travail. Pour écrire, il faut de la méthode parce qu'il faut être compris par les gens donc y a besoin d'une méthode par exemple pour faire un cours, ça aussi, encore que, je me suis souvent passé de méthode dans les cours mais ça c'est autre chose, mais on ne peut pas… la recherche c'est jamais une méthode…hein…Quand j'ai découvert chez Nietzsche, alors que pour moi c'était quelqu'un de très fermé, bon, avec toute la réputation qu'on faisait à Nietzsche à l'époque, c'était absolument impossible et puis quand on met le nez devant, on s'aperçoit que …vous savez, il dit…enfin, il passait pour un antisémite odieux…profondément…et puis qui était profondément marqué par l'Allemagne nazie et en fait y a une phrase où il dit « Ya que trois peuples qui méritent d'être étudiés, c'est les israélites, les grecs et les français et il dit…en plus, on disait qu'il haïssait les femmes….et il dit « C'est les seuls peuples femelles, contrairement aux allemands, ils savent attendre que les choses se mettent en place avant de les montrer » , ça c'est extraordinaire voyez, je crois que c'est une des premières phrases qui m'a retourné et qui m'a remis le nez dans Nietzsche…

Catherine Giuli : Donc, vous voyez la méthode comme ça…l'exposition du travail…

Gérard Engrand : Enfin, pour moi ce que les Grecs appellent la méthode, metodos, c'est l'exposition du travail. Quand on discute avec des gens, c'est un apprentissage du discours. Il faut discuter avec les gens, il faut être capable de les convaincre donc, c'est une méthode de conviction mais c'est pas une méthode qui permet de chercher après des choses que l'on ne connaît pas. C'est hâtif hein…Je pense qu'on trouve ça chez les deux qu'on a cité tout à l'heure hein…Tous les deux…Deleuze a un bouquin absolument extraordinaire …C'est un recueil…On lui raconte ou il assiste à une plaisanterie de…d'un grand cinéaste de l'époque….Il ya un journaliste qui dit, si vous ne le retrouvez pas, je le retrouverai, et le gars rigole du journaliste qui lui dit vous avez des plans incroyablement justes…et le cinéaste lui dit « Non vous savez ce sont juste des plans ». Deleuze vient en cours le lundi qui suit et il raconte cette histoire et il dit à ses étudiants : « J'en ai ras le bol ! quand vous écrivez vous cherchez toujours à avoir des idées , écrivez, prenez des choses et vous allez voir les idées vont venir! ne cherchez pas des idées! »…Elles vont venir si vous cherchez à écrire…et puis il a écrit un article qui s'appelle « Pour en finir avec le jugement… 861» … Je veux dire, il entend pas des images justes, juste des images…c'est ça qu'il en dit… Ne cherchez pas des idées, cherchez juste des choses à écrire…voilà. Point. Et je trouve que…Alors y a très peu de temps entre les ouvrages dont je vous parle quoi….Il les sortait comme ça…Ah oui…Deleuze, il était capable de faire une semaine de cours sur le fait qu'il avait regardé un match intéressant au tennis…

Catherine Giuli : Est-ce que Ricardo vous parlait de Barthes et de Deleuze?

Gérard Engrand : Pas tellement…Je suis le premier à en avoir parler…mais ça l'avait amusé que j'aimais…non, non, il m'avait dit que c'était pas son truc, il était dans la philosophie au sens vraiment de l'école…

Catherine Giuli : Et la poésie, la poésie philosophique…Novalis, Rilke…

Gérard Engrand : Oui en effet….Donc je pense qu'on a découvert dès cette discussion là que ça nous amuserait de travailler ensemble, en tout cas pour moi je savais que ça m'amuserait de travailler pendant un moment avec lui…

---

[861] Article tiré de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Critique et clinique,* Éditions Gallimard, Paris, 1993.

Catherine Giuli : C'est la philosophie qui vous a rapprochés…

Gérard Engrand : Oui…Je ne connaissais pas son archi, bon, j'avais été voir trois ou quatre trucs…je ne connaissais pas, j'en avais jamais vu réellement, j'étais jamais allé d'ailleurs dans cette partie des USA…pas des USA mais en tout cas en Amérique latine.. on a parlé de quoi on était fait l'un et l'autre et c'était vraiment très bien… Alors il m'a dit : « Je viens avec vous mais vous faites de la philo avec moi »…Je lui ai répondu « on va y réfléchir et puis on verra comment ça va se passer »…et il m'a fait refaire un cours d'Histoire de la Philosophie qui était, qui était…que je n'aurais pas fait sans lui, hein! soyons-clairs… et après fallait le vendre aux profs…

Catherine Giuli : Que donnait-il comme cours?

Gérard Engrand : Je ne lui ai pas donné de cours, je lui ai donné un atelier… IL fallait un atelier à un type comme ça… Alors il a fait un cours …si, si, il a fait un cours…Ils avaient tous un cours en m^me temps, j'avais oublié, qu'est-ce qu'il avait fait lui?

Catherine Giuli : Initiation à l'Architecture…

Gérard Engrand : Oui… qui était pas inintéressant du tout, je suis allé l'écouter de temps en temps…

Catherine Giuli : Je viens d'avoir accès à un entretien qui parle de son enseignement à Caracas avec Carlos Raoul Villanueva…Puis il revient à La Havane et crée à la manière de Taliesin un atelier vertical pour construire les écoles d'Art…Il donne également des cours en plein air…théorique et d'Histoire… L'étudiant considérait que c'était la meilleure école qui puisse exister…

Gérard Engrand : Il aimait la théorie, hein..et pas seulement la théorie de l'Architecture d'ailleurs, il avait un côté théorique intéressant…

Catherine Giuli : J'ai déjà communiqué sur sa théorie « Les cinq aspects du contenu » et le rapport entre Théorie et pratique et… la forme et le contenu, etc… Quand il vous a dit qu'il allait faire des ateliers verticaux comme aux Beaux-Arts….

Gérard Engrand : Il avait un peu peur, il avait quand même eu quelques difficultés en France, hein….Il m'a demandé ce qu'il allait faire…et il m'a dit « Un atelier, en France, c'est pas facile… » et on en a parlé… et je lui ai dit « Je ne m'imagine pas vous employer sans atelier….c'est votre manière de travailler »…donc j'avais entendu parler de ces histoires de mode de travail, alors je lui ai dit « non, il faut que vous preniez un atelier ». Alors, on pouvait essayer de voir la première année si on pouvait s'en passer mais je n'y croyais pas… Au début, il a fait un atelier, ça a bien marché parce que les gens qui…on bousculait pas les gens…Les gens qu'il prenait, c'est les gens qui avaient envie d'essayer…des choses comme ça, ça a très bien fonctionné… Après on a créé des systèmes où il les prenait sur deux ans…je ne sais pas si je suis allé plus loin que ça, je suis parti…Alors, beaucoup venaient voir avant, il y a pas mal de gars qui venaient trainer autour, qui venaient regarder ce qu'il faisait dans les ateliers, c'est vrai que c'était vraiment différent, il se foutait dans un coin à part, si on l'avait laisser faire, d'ailleurs, il se serait monter dans la cave en disant « On les monte uniquement le jour où… »…C'était marrant parce qu'on sentait qu'il avait peur de certaines choses…non et puis les premières années, ça a très très bien marché…

Catherine Giuli : Il était seul, puis Jean Robein l'a accompagné…

Gérard Engrand : Oui Jean est arrivé, oui…après… Les deux premières années, il n'y avait pas d'atelier vertical…Le principe de base, c'était peut-être une forme de trichage…Porro et Robein auraient du être à deux endroits différents…ne pas former un atelier commun….Avec Robein, on est resté amis très longtemps jusqu'à ce qu'il parte à Nantes…oui, c'est vrai, j'avais quand même trouvé des gens qui pouvaient être autour de lui… alors y a eu une erreur, enfin c'est pas une erreur, Rumé…Enfin, je ne savais pas…enfin, je savais qu'il avait travaillé avec lui et Rumé m'avait dit du bien de lui comme architecte et tout ça… mais je ne savais pas que leur relation s'était mal passée à la fin parce qu'il l'amenait pas tellement à créer, il l'amenait à dessiner quoi…il le prenait comme dessinateur et Rumé a découvert qu'il était aussi le dessinateur de deux autres mecs qu'il n'avait jamais vus…il avait aussi travaillé pour des trucs, pour deux autres….donc, il y avait une tension que je ne connaissais pas bien… Quand Rumé a appris leurs noms, il était déjà lillois…

Catherine Giuli : Guy Rumé m'en a parlé, oui….

Gérard Engrand : Ben quand vous apprenez qu'il y a d'autres intervenants sur un projet plus tard… Mais quand Rumé était à l'école, il l'a toujours soutenu…Il avait une vraie admiration pour Porro….mais il aurait pas voulu le rejoindre dans un atelier à cause de ça…et puis il fait un copain qui était ….il travaillait avec Claude Franck… Claude Franck par contre n'aimait pas du tout Porro..

Catherine Giuli : Ah bon, il faut que je m'entretienne avec lui…

Gérard Engrand : Ça va être intéressant…. Il a un côté journaliste, c'est intéressant…

Catherine Giuli : Rires… Je l'appréciais beaucoup Franck….

Gérard Engrand : Donc, j'ai commencé à donner un entourage à Porro…et y avait des profs qui n'aimaient pas du tout…. Richard Klein….une (censuré) ….non, non, y a des gens qui ont de la haine, y des gens qui n'aiment pas Porro et qui ne l'aiment pas correctement…
Catherine Giuli : Oui, on peut respecter les gens…Il y avait pas mal de jalousie….

Gérard Engrand : Oui. C'était un grand homme…Y a quelqu'un qui me disait, un de mes représentants à l'administration, « Oui on sait tu n'aimes que la dispute et la querelle, c'est bien pour ça que t'as fait venir Porro »…. C'était mon président de…Rires…

Catherine Giuli : Rires…

Gérard Engrand : Vous l'avez eu comme prof?

Catherine Giuli : Prod d'Histoire de l'Architecture et je suis allée également à Venise avec lui… J'ai eu Robein…

Gérard Engrand : Robein qui l'a suivi…Alors ça aussi ça avait …Il voulait commencer tous ses enseignements par une journée à Venise…dès la première année…et effectivement…Je ne sais pas si ça se fait encore, si?

Catherine Giuli : Ça se fait encore…

Gérard Engrand : Ah ben voilà…On a mis ça en place tout de suite, dès qu'il est arrivé…

Catherine Giuli : Et c'est Jean-Marie Choquelle fait la visite, les conférences…Il est parti en retraite au mois de Juin…

Gérard Engrand : Ah oui, même lui…donc c'était le tout début…il a dit « je voudrais commencer toujours par une visite à Venise… », j'ai dit « écoute, … »….j'ai tout de suite pris…alors les profs « Ben moi où je vais aller ? », et moi? C'était les plaisanteries dans les comités… C'est vrai qu'on a mis beaucoup plus de fric dans ce voyage mais c'était pas un mal évidemment… Les premières années ont vraiment été excellentes… Moi j'ai été…J'ai eu à intervenir, des petites choses avec les parents qui disaient qu'on comprenait pas, telle chose qu'on demandait ou pas, voyez les parents … »c'est de l'architecture, ça? »…des trucs comme ça…y a pas de problème, je le défendais, je disais « Mais c'est lui le prof d'architecture, hein… » … « Moi je suis philosophe tranquille»… « C'est un bon professeur, s'il a fait faire cet exercice, c'est qu'il avait une nécessité »…. Je l'ai toujours soutenu pendant un moment puis on a eu quelques accrochages…Y en a eu deux… Une première fois, il avait écarté de son atelier deux filles que j'avais eu en cours et que moi je trouvais les deux femmes, pardon…les deux personnes les plus intelligentes de l'école…y avait deux nanas qui étaient vraiment…je suis de ceux qui pensent que la femme est l'avenir de l'homme, comme disait le poète…mais il y avait ces deux filles, qui lui avaient demandé l'entrée à l'atelier, qui avaient un poids hein, qui prenaient à l'école la parole fréquemment et tout ça et il les avaient refusées…ça m'avait vraiment étonné parce que pour moi…j'étais tout content que…

Catherine Giuli : Vous ne vous souvenez pas de leur nom?

Gérard Engrand : Non mais c'étaient vraiment deux bonnes étudiantes…même en dehors des problèmes liés à l'école, deux filles que j'avais repérées et qui étaient vraiment remarquables…. Il les a refusées…je lui ai demandé pourquoi…parce que si elles avaient proposé de venir travailler avec moi, j'aurais dit oui tout de suite…hein… Je crois qu'il a eu peur de ce à quoi ça le conduirait et il répondu « Je te vois venir! »…et moi je lui ai dit « Mais non je ne te dis rien de ça, je te promets, moi je trouve que c'est deux filles vraiment intéressantes, je suis étonné que

tu ne les as pas testées.. »….comme ça point. Il avait eu l'impression que je pensais à ses préférences sexuelles qui….c'est ça..À ce moment-là, c'était pas ça qui était en jeu, donc y peu un premier truc comme ça mais ça ça s'est réparé…il a continué à venir manger chez moi , il connaissait ma femme, il venait souvent avec Paul Bossard…J'ai des souvenirs extraordinaires d'eux… Il dit « Il faut qu'on passe à Lille acheter des fleurs » … » Ecoute ma femme se passera bien des fleurs » , il fait fait un gros effort pour se tenir à table et tout…bon, une j'ai dit « on va aller acheter un … ». On va dans un grand magasin de fleurs du Vieux Lille, un truc énorme et puis, il commence à dire, j'en voudrais trois comme ça, trois comme ça, une comme ça, et il se fait faire un bouquet extraordinaire, je ne sais pas ce qu'il a pu payer… Et alors là, il dit « c'est vraiment de belles fleurs mais est-ce que vous pourriez les démailloter … », tout le monde regardait, je ne savais plus où me mettre…on est partis (Rires….C'était un type qui fait un humour assez extraordinaire aussi…enfin je ne sais plus, enfin bref…. Le deuxième problème, c'est que je lui ai dit qu'on allait reprendre un nouveau assistant avec toi et je commençais à chercher et ç discuter avec lui et puis je lui proposais de reprendre Rumé, y avait Pattou…Rumé ne lui en voulait pas, il aurait été très content de retravailler avec lui….puis y en fait d'autres… Il m'a dit « Non, non, j'ai choisi… »….Je lui ai répondu « Excuse moi, on ne choisit pas ses assistants à l'École de Lille, on va devoir passer dans un groupe qui donnera son avis et il faudra une majorité »…il me dit « Non, non, moi je choisis, c'est comme ça, … »…Je lui ai dit « Non écoute, on fait comme ça à l'école depuis que je suis là, on ne peut pas modifier…3 et il propose comme choix un étudiant qui était sorti de l'année même et qui était l'homosexuel affiché de l'école à l'époque quoi, voyez….Et je lui ai dit bêtement « on dit beaucoup de choses sur toi mais t'en rajoutes quand même un peu », voilà…ça m'a échappé…. Du coup, il a envoyé deux gars reprendre des dessins qu'il avait fait pour moi. Ils voulaient reprendre trois dessins et j'ai dit : « Celui là, c'était un cadeau pour mon anniversaire, qu'il vienne le rechercher lui-même »….et il me l'a laissée…il est toujours là…C'est tout…C'est la seule vraie dispute qu'on ait eue….

Catherine Giuli : Sacrée dispute…

Gérard Engrand : Et honnêtement, mon truc est parti comme ça, quoi…Vous êtes directeur, vous ne voulez pas d'ennuis avec le monde autour, m^me au niveau des profs, au niveau des parents quoi…je lui ai dit ça bêtement…C'est vrai que ça avait été évoqué….Je lui ai dit : « Écoute, tu te plains que des gens raconte des choses sur toi et là tu les aides, tu leur donnes du sport »…. « Ah toi aussi », il m'a dit et ça s'est terminé là….Et après il y a eu un moment de grève de l'école qui n'avait rien à voir avec ça, par rapport aux transformations que le ministère voulait et…

Catherine Giuli : C'était en 1989… Il y avait pas d'argent, pas de cours d'anglais, enfin c'est ce dont je me souviens… Le père de ma fille était élu au Conseil d'administration…

Gérard Engrand : Il n'y avait pas d'argent, le président foutait rien, c'était un mec intelligent, vous vous êtes entretenue avec lui, un type qui a beaucoup construit dans le Nord…

Catherine Giuli : Philippe Louguet…

Gérard Engrand : Louguet, on allait ensemble dans le train aux réunions du Ministère et je lui disais « bon, tu sais de quoi on parle aujourd'hui » et il disait « Tu sais j'ai pas eu beaucoup le temps de lire » et je lui disais « Écoute, moi je suis directeur, je suis payé pour que des choses se disent pas et que des choses se disent, toi t 'as pas le m^me discours à faire que moi »…et dans le train, je lui commentais le discours, « tu vois ce que ça veut dire, pour le Ministère c'est ça mais pour vous, ça va donner tel problème, tel problème et tel autre » et l'après-midi, il faisait ses interventions, il avait une très bonne mémoire et il faisait ses interventions en me montrant des doigts et le soir, je lui disais « Ah bon ! Tu m'as engueulé avec les choses que je t'avais dites ce matin! »…Il répétait l'après-midi ce que je lui avais dit le matin parce qu'il avait pas eu le temps de lire le bouquin…un texte du ministère, il avait pas eu le temps de le lire…voyez le truc…Et alors c'est marrant, il disait ça avec une force totale et l'air de dire « Ah, vous, le directeurs… »…On s'amusât bien, on était d'ailleurs très copains paradoxalement…mais à chaque fois qu'on allait à une réunion, c'était moi qui lui disais les bonnes choses à sortir en tant que militant et pas en tant qu'architecte quoi…et c'était ça qui était assez difficile…Et c'est lui qui m'a dit d'ailleurs « Toi t'adore t'engueuler avec les gens… »..Non, faut qu'on fasse la paix parce que je m'engueulais souvent avec certains profs, certains que vous avez nommés…Il me disait : « Tu t'engueules tout le temps avec eux, oui, t'as raison, ils sont cons mais c'est pas ça le problème, on perd du temps avec eux »…Je lui disais « Oui mais c'est parce qu'ils sont cons que je dois laisser dire quelque chose..qu'est-ce que je vais mettre dans le rapport, je ne dois pas le mettre non plus? »…et donc on s'engueulait et il me disait « Toi, t'adore la dispute, t'adore la dispute…c'est pour ça que t'as fait venir Porro »…Rires….

Catherine Giuli : Rires….

Gérard Engrand : J'ai un tableau de lui et des oeuvres de gens de l'école …Ah comment il s'appelle ce suisse extraordinaire qui faisait des cours de dessin?

Catherine Giuli : Un Suisse?

Gérard Engrand : Non, pardon, un belge…

Catherine Giuli : Ah, Kennis…

Gérard Engrand : J'ai beaucoup de dessins de Kennis, ça c'est un cadeau d'anniversaire, y en a plein…hein…il m'en a donné des grands dessins, vous le connaissez? vous l'aimez bien?

Catherine Giuli : Je l'ai connu oui, je l'appréciais…

Gérard Engrand : Ici c'est une série…On était très amis…Il est décédé, c'est moi qui ait fait son discours sur lui, il m'avait fait un mot mais absolument extraordinaire…Kennis, pour moi c'était un….probablement celui avec qui j'étais le plus proche à l'école…C'était un type extraordinaire…C'était un très proche….

Catherine Giuli : Ça, c'est du Porro…

Gérard Engrand : Absolument…
(Interruption)

Gérard Engrand : Je me souviens du voyage à Venise, il y avait Baron, Louguet et quelques autres…mais ça a beaucoup bougé…Les premières années…Je me souviens de discussions avec les parents, c'est surtout la mère qui était en colère…Le voyage tombait pendant la fête des morts là, comment on appelle cette fête?

Catherine Giuli : La Toussaint…

Gérard Engrand : Oui…et elle me dit : « Non, c'est pas possible, il faut que vous modifiez la date du voyage, c'est la première fois que mon fils n'ira pas au cimetière de son grand-père… »… J'a dit « Ah bon », je me souvenais m^me plus qu'il y avait une fête moi et elle m'explique « Vous empêchez mon fils d'aller au cimetière »…Je dis « Non madame » et elle m'explique que si il va en Italie, il pourra pas aller voir son grand-père au cimetière, voilà…Une discussion extraordinaire quoi…Je lui ai dit de venir pour discuter de ça avec lui…elle dit « ah non, non, non, c'est quand même aux parents de décider »…je lui dis : « ça se discute avec les enfants des trucs comme ça »…C'était une discussion qui avait duré une heure! Et finalement, il était venu et je ne savais pas comment les parents l'avaient pris mais je me souviens de ça…Des parents qui n'admettaient pas qu'on organise un voyage comme ça…

Catherine Giuli : C'est intéressant de voir que les parents s'impliquaient…

Gérard Engrand : Ah mais y avait pas mal de parents qui s'impliquaient sur le contenu des fois avec ….

Catherine Giuli : Parce qu'avec Ricardo, ça pouvait poser des problèmes…au niveau du contenu…

Gérard Engrand : Oui…J'ai souvenirs de trucs … »Bonjour Monsieur Engrand, est-ce que vous trouvez normal que mon fils se fasse appeler comme ça par son professeur? » …Bon, je savais qui c'était…Une fois, une femme qui vient passer son diplôme, au moment où elle allait commencer son diplôme, elle entre dans mon bureau avec les yeux pas pleurants encore mais presque…elle me dit : « Voilà, mon père est là, je suis incapable de soutenir devant lui »…Elle avait assisté aux problèmes entre les parents… »S'il est là, je soutiens pas »…Je suis allé trouvé ce monsieur et je lui ai dit « Écoutez, votre fille a des difficultés »…on s'est mis à discuter.. Il m'a dit « Je comprends pas »…je lui ai dit « On la laisse commencer, on verra après » et il a passé tout le diplôme dans mon bureau à discuter avec moi et à la fin, elle va venir vous saluer, vous serez ensemble…On avait des histoires de ce genre…En plus, c'était une fille là aussi intéressante au possible…et je sentais qu'elle saurait pas soutenir… J'ai passé toute mon après-midi à discuter…C'était un type des impôts qui était sympathique…on est restés amis un moment….

(interruption)

Catherine Giuli : Vous ne vous êtes jamais réconciliés vous et Porro?

Gérard Engrand : Non…Je l'ai appelé plusieurs fois et il n'a jamais répondu…

Catherine Giuli : J'ai eu plusieurs cas comme ça de personnes avec qui il s'est fâché et les personnes l'appelaient pour que ça s'arrange et il répondait pas….

Gérard Engrand : En plus bon, j'aurais présenté des excuses en disant que j'(avais peut-être été un peu maladroit, des choses comme ça…mais il a jamais répondu, je vous dis, il m'a envoyé deux personnes pour récupérer…

Catherine Giuli : Ces deux personnes, je suppose que c'était des étudiants…ils devaient être gênés…

Gérard Engrand : Ah, ils étaient malades…Je leur ai dit de pas s'inquiéter mais j'ai refusé de leur rendre le troisième…

Catherine Giuli : Comme cela, vous pouvez me le montrer…

Gérard Engrand : Après avoir quitté l'école, j'étais en retraite et je suis parti à l'école polytechnique fédérale de Lausanne où j'ai donné des cours sur cette idée de création/conception. J'ai rencontré aussi d'autres personnes , Boudon par exemple, on est pas du tout sur le même plan…

Catherine Giuli : Oui.

Gérard Engrand : Mais il m'a appris plein de choses aussi… sur le problème de la méthode et le mot Conception est venu en partie de la discussion avec lui pour moi….On a pas mal travaillé là dessus…Lausanne, y avait aussi des techniciens, des
ingénieurs…quand j'ai travaillé avec des ingénieurs à Lille, pareil…J'essayais de montrer que…le rapport classique…Qu'est-ce que c'est que penser? Le rapport entre la pensée et le faire…et montrer que effectivement contrairement à ce qu'on croit, c'est pas la pensée qui nous amène à inventer le monde, c'est la manière dont on rencontre le monde, dont on le croise, dont on le touche, auquel on se cogne qui fait qu'on reçoit …on reçoit le monde comme ça…Je donnais toujours le même exemple à mes étudiants : « Vous arrivez dans une montée et puis on ne voit rien, vous entendez un grand bruit de frein de voiture et puis vous arrivez y a déjà trois groupes y aun groupe de gens qui habitent là et qui disent « Ah ces voitures elles roulent trop vite », y a un groupe de gens qui est sur le côté qui dit « Touai mes les gosses ils font pas attention » et y a un groupe de gens qui dit « Oui mais où sont les parents? »…Voilà et ils ont pas tord, aucun des trois…ça s'appelle de l'interprétation…on interprète avant de voir, je disais…des gens qui ont rien vu d'en bas, ils interprètent, ils n'ont pas d'autre choix… et on regarde autant avec les mots qu'avec les yeux…On a beaucoup travaillé sur ces questions-là, pour moi c'est important mais c'est des questions qui me viennent du cours de l'époque…ça fait partie du cours qu'on a fait… Les cours de philo que Ricardo m'a fait faire, c'était pas de la philo au sens classique du terme quoi, il m'a obligé à mettre ça en place pour des étudiants qui avaient besoin de faire de l'architecture et je pense que j'aurais pas réussi à le faire sans lui finalement… On en a discuté longuement…C'est ça qui est terrible parce qu'on s'entendait vraiment bien et on avait jamais eu d'engueulades à part les deux que je vous ai racontées quoi…

Catherine Giuli : Comment-vous procédiez pour ces cours? Vous étiez tous les deux?

Gérard Engrand : Non, on a jamais fait les cours à deux…ah, si, si, si….y a une année où on a travaillé end semble effectivement….on se suivait…C'est des notes que j'ai reprises…La plupart de ces cours donnés à l'école d'archi, c'est ce qui m'a aidé à enseigner à l'école d'ingénieurs… est-ce qui a de vraies différences entre création, conception, ceci, cela, pourquoi….est-ce qu'on peut être ingénieur en étant seulement intellectuel classique et donc je trouvais des exemples de…C'était la dernière conf que j'ai faite…c'était là dessus avec des ingénieurs… alors ça je vous assure que ça les remue hein…. « Mais qu'est-ce que ça a à voir avec nous? »…Elle est géniale cette citation….J'en ai 25 des exemples comme ça…

Catherine Giuli : La multiplication des points de vue…

Gérard Engrand : Absolument…Tout y est quoi…

Catherine Giuli : Deleuze…

Gérard Engrand : Oui ça fait partie de cette période là…Je leur donne pas nécessairement le nom de l'auteur dès le début quoi…. et on discute de ça et mes cours tournent autour de l'idée que la pensée c'est pas simplement le cerveau qui travaille, il travaille, il met en place des choses comme ça mais y a plein de choses que l'on rencontre, que l'on prend dans la gueule aurait dit Deleuze…. Deleuze avait un cours sur la télé…Il avait regarder un dimanche, il avait vu un cent mètres et il y avait des jeunes qui faisaient du travail sur la mer…et bien il a fait un cours d'une semaine là dessus…Les types, qu'est-ce qui font? Ils attendent la vague…et là dessus, il disait mais y a deux mondes…C'est extraordinaire comme cours…Ceux-là on les retrouve….

Catherine Giuli : Oui sur le net…Il y avait un monde dans ses cours!

Gérard Engrand : Quand vous imaginez qu'il se refusait à interdire de fumer alors que c'est de cela qu'il est mort…Enfin, il s'est suicidé mais enfin c'est parce qu'il n'avait plus aucune capacité respiratoire et c'est ça quoi… Il a jamais interdit à ses…en particulier quand l'école avait été refaite et qui avait été complètement détruite après….moi j'avais un cours de sosie juste avant et des exercices de socio et je sortais…c'était des amphi de 150 places et y avait 400 personnes dedans, on était toujours sur la tête de quelqu'un ou presque…et c'était extraordinaire mais moi je disais, c'était terrible, ils vont le tuer…et tout le monde lui disait: « Empêche de fumer! ça va pas, c'est pas pour toi» et il disait « J'ai jamais rien interdt »….

Catherine Giuli : Il est interdit d'interdire, rires….C'est l'époque qui voulait ça…

Gérard Engrand : J'étais furieux, ya eu un changement d'emploi du temps, j'entrais, mais bon assis par terre…

Catherine Giuli : Le premier diplôme de la nouvelle école de villeneuve d'Ascq, vous vous en souvenez?

Gérard Engrand : Oui, j'étais présent…. En complément à la dispute, y avait Boudon, Porro me disait : « Tu supportes ce gars là, il fait du mal à l'architecture »….ça n'a jamais été plus loin…ça l'embattait que j'avais du respect pour Boudon et j'ai fait une longue introduction à un bouquin de Boudon et ça le mettrait en colère… » Cet homme là fait beaucoup de mal à l'architecture »…il disait…Boudon m'avait fait venir pour faire un amphithéâtre à Paris tous les mercredis, c'était bien, remarquable, absolument extraordinaire….C'est-à-dire qu'il ya deux profs qui une semaine sur deux ne s'occupait pas des étudiants, ils faisaient ce qu'ils avaient envie de travailler..et puis c'était à l'autre prof de faire le cours…C'est compliqué ce qu'il dit…Boudon faisait ça superbement, il m'avait appris à) le faire aussi très bien…Chacun faisait …on ne se sentait pas prof…Boudon était remarquable…mais attention…Quand Engrand parle de concept et quand Boudon parle de concept, c'est pas nécessairement la même chose….et on faisait des cours, chacun faisait des cours sur le cours de l'autre mais on y allait…moi je sais que c'était un truc que je préparais le samedi et dimanche, j'y allais à fond par mes lectures et c'était à l'autre prof de mettre ça à la portée de l'étudiant…et c'était une expérience, on l'a fait deux ans…

Catherine Giuli : Quels sont les endroits où vous avez enseigné?

Gérard Engrand : J'ai enseigné au début au CNRS…la philo….et on me dit « vous voulez passer comme ça à une école d'architecture? »…on m'a proposé un poste de directeur…. « Oh mais enfin vous venez d'ouvrir un labo….. »…Je réponds « ça me plaira sans doute pas, donnez moi trois ans de congés, ça me suffira sans doute » et donc après la recherche ya eu archi tout de suite pendant un long moment, y a eu l'école des Ingénieurs de Lille, trois à quatre ans et en partie pendant l'école d'archi et ça ça vient de Porro quelque part, le fait que je voulais …parce qu'il m'a obligé à revenir sur les thèmes de création et je me suis mis à défendre…quand j'allais à l'école d'ingénieurs, je parlais d'architecture, je leur disais que c'est un métier incroyablement ingénieur, ils ont du personnel, de discussions avec des gens à qui ils peuvent donner des ordres, voilà, et pourtant c'est de la création…l'idée de trouver sa liberté dans la création…un ingénieur au sens classique du terme, c'est un mec qui va réparer des trucs donc je faisais un cours où j'essayais de montrer que entre ingénieurs, créateur et …y avait plein de points communs….y a pas d'un côté les ingé, et de l'autre côté….J'essaie d'expliquer que toute création est le produit de la rencontre et la différence entre le chemin et en chemin. En chemin, on rencontre plein de choses, on se range de côté. Il y a deux bouquins extraordinaires, un qui s'appelle Passages, le deuxième Poteaux d'angles[862]…Vous demandez à des ingénieurs d'expliquer ça…Ils ont pas cons, ils ont fait de la prépa, ils y arrivent mais découvrir que que pour inventer vraiment, il faut à la fois des poteaux lointains qui vous servent à

[862] Il s'agit des ouvrages *Passages* et *Poteaux* d'angle d'Henri Michaux.

vous orienter et tout ça et puis les petits trucs à trouver sous vos pieds…quoi, c'est une évidence…Tout mon cours portait là dessus en gros, c'était des choses comme ça… Et alors l'idée qu'il y des formes de création mais qu'il ya plein de rapports entre elles…y a pas un type qui invite une moto, un moteur et tout ça, il Isaie aussi de lui donner une guerre particulière en m^me temps et voilà, c'est tout ça qui est en jeu…Y a pas d'un côté les ingénieurs et de l'autre les créateurs…Le problème des sciences c'est quand m^me le concept en sciences a quand m^me bloqué les choses de manière violente….Y a un architecte extraordinaire, un architecte d'Euralille, un type qui a fait les plus beaux bâtiments d'Euralille à mon avis, il était intéressé, il est venu travaillé avec moi… Un des patrons d'Euralille…Delhaye…C'est un bel exemple à mettre à côté de lui. Je fais une conférence et il me dit, « honnêtement Gérard Engrand, j'ai beaucoup aimé ce que vous avez dit et je crois que je vais essayer de m'y mettre et de comprendre…mais je vois pas encore ce que ça peut apporter aux architectes »….Première question d'une conférence! c'est pas facile à gérer quand même! c'est peut-être le deuxième architecte qui m'a fait de l'effet après Porro…. Et on est devenus amis comme cochons et je l'ai accompagné jusqu'au bout, on travaille end semble, on a écrit des choses ensemble…Mais c'est ça je veux dire…Les architectes sûrs qu'ils ont une discipline….les ingénieurs, on les nomme à la discipline, on leur apprend pas les choses, on leur apprend un ordre des choses dans lequel on les fait quoi…après on peut démontrer que si on les prend dans l'autre sens, ça peut donner un autre regard…C'est pas un enseignement très…ça devrait pas être tout neuf quoi…mais vous ne trouvez pas ça dans beaucoup d'endroits, en particulier dans les écoles d'ingénieurs…et quand vous découvrez des gars qui veulent faire un doctorat, moi à l'école centrale de Lille, j'avais eu ceux qui entraient pour faire une thèse, je les introduisais à la thèse et j'expliquais comment ça se passe, que l'endroit est pas le même, que vous y alliez avec la tête de l'ingénieur, c'est pas la tête du chercheur d'ailleurs, c'est la tête du réparateur, ils n'aimaient pas en général…C'est vrai que dans la plupart des écoles d'ingénieurs, ils font de la réparation hein…si vous regardez bien…Bon, maintenant, l'informatique a quand m^me modifié un peu les choses, il ya des partages… par exemple le mot modèle, intéressant hein…travailler sur le mot modèle….alors vous savez que les scientifiques ne parlent plus de modèles, ils ont supprimé le mot modèle parce que justement ça fait trop artiste….modèle, voyez, ça date…J'ai toujours travaillé depuis que j'ai travaillé avec Porro sur ce problème du générique mais je ne vois pas ce que je vais appeler derrière, quelque chose qui est générique dès lors qu'on est dans l'invention, dans dans la création…on est dans le m^me monde et o, travaille de la m^me manière ou presque…Dans un des bouquins du type dont je viens de vous parler, je ne sais pas si c'est le m^me, comment il règle ça?….Il règle ça en montrant que la manière …il a beaucoup écrit sur la peinture cet auteur et sur le cinéma aussi…Vous le connaissez, je crois qu'il est d'origine belge, il me semble…enfin bref, je le retrouverai…et encore une fois, les dix dernières d'enseignement s'enterrent dans cela pour l'essentiel… en particulier, à Lausanne, ils se sont plaints que j'arrêtais, qu'il y avait plus personne pour leur enseigner ça qu'ils viennent de connaître et que c'est très important…je ne sais pas s'ils ont trouvé un prof d'ailleurs…c'était il y a quatre ans…jusqu'à soixante-quatorze ans….C'est vrai que c'étaient des types intéressants, je leur avais dit que c'était mon dernier cours , c'était une fête extraordinaire, j'avais un surnom….Engrand, faut pas utiliser son ordinateur au début, il va parler de choses importantes et il va dire toutefois, à ceci près, cependant….mais c'est vrai, on parle de choses et …oui, mais…c'est ça le cours….le surnom, c'était le cyprès….le cours, c'était « à ceci près »….

Catherine Giuli : Est-ce que vous avez souvenir d'étudiants de Porro en particulier?
Gérard Engrand : Ah ben ça aussi, les portraits-là…voyez à quoi on joue à cet âge-là….

Catherine Giuli : C'est Caël….?

Gérard Engrand : La blessure….Quand il m'a dit que Ricardo voulait plus suivre son diplôme et qu'il m'a demandé de le suivre…

Catherine Giuli : Jean-Marie m'a dit qu'avec Ricardo, il fallait rendre, si tu ne rendais pas un projet, c'était fichu…et Patrice, parfois, ne rendait pas….et ça ne plaisait pas à Ricardo…

Gérard Engrand : Oui ce que je peux comprendre…

Catherine Giuli : Il disait avoir besoin de plus de temps…je ne sais pas…

Gérard Engrand : Non mais c'était un très bon, hein…Tu as vu qu'il ne faut pas grand chose parfois dans les rapports….comme ça…Moi je sais quand il est venu me dire « Est-ce que vous, à l'époque on se tutoyait, est-ce que vous êtes d'accord pour me faire passer mon diplôme? Il ne voulait plus en parler, il aurait été capable de pas soutenir hein…Alors, j'ai dit bon, on va voir…parce qu'il fallait trouver un jury…

Catherine Giuli : Pour lui, ça devait être un échec quelque part…

Gérard Engrand : Ça s'est très bien passé, il a eu je crois mention très bien , le prof d'italien était fasciné par le tout parce qu'il avait mis aussi ses peintures expliquant etc….ça valait vraiment le coup… Legros m'avait dit « Il soutient pas alors? »….J'avais dit « Si je vais le prendre »….et il avait répondu « Non mais c'est pas normal ça, tu exagères quand même…il ira pas, il perd son année »… « Ah quand même c'est pas juste, en plus c'est un gars de Porro »…j'ai dit « Écoute, il a pas à être massacré parce que c'est un gars de Porro et au cul de Porro »…je pensais qu'il devait passer son diplôme….C'est vrai que ça a été un moment superbe mais alors il y avait des profs qui étaient en colère parce que j'avais accepté un diplôme qui était fait que de peintures, tu vois….Moi j'étais pour….on peut rendre un écrit…le diplôme on peut rendre ce qu'on veut…. »Oui tu l'aides parce que c'est quelqu'un de Porro », j'ai répondu « Non, que pour moi c'est un étudiant qui mérite »…y a pas un prof de l'école qui aurait dit non….et donc il l'a passé avec moi…oui, j'avais oublié ça, ça doit faire partie de la querelle, donc j'aurais pas pu le laisser perdre une année.En plus, il avait un boulot….

Catherine Giuli : Jean-marie m'a dit qu'il avait beaucoup de personnalité Patrice Caël….donc certainement il ne devait pas se laisser faire, il a du se défendre….il ne s'est pas laissé faire…

Gérard Engrand : L'autre aussi, qui s'est suicidé…C'était un mec qui avait un caractère marqué, un type assez étonnant, à mon avais c'était les deux meilleurs quand ils étaient ensemble…Donc y a ça aussi…La mort de son grand copain, le problème c'est que les deux ont perdu leurs épouses…C'était très difficile…y a des moments… c'est vrai que c'étaient deux mecs qui se sentaient d'une certaine manière capables de lui tenir tête….

Catherine Giuli : Oui, Caël devait parfois mettre un frein et ça ne plaisait pas à Porro…

Gérard Engrand : Oui, ça il pouvait le faire….c'est dommage parce qu'il était parmi les plus proches….hein. à cette époque-là….quand tu parles de cette époque-là avec Caël, tu sens qu'il a encore beaucoup d'émotion, beaucoup d'émotion…. Ça , c'est du Caël…J'avais oublié de vous montrer… J'ai bien aimé la direction de l'école malgré les difficultés avec certains profs, mais j'adore m'engueuler avec les gens aussi…je peux m'engueuler sans vergognes, on apprend des gens qui s'engueulent et ça les gens le comprennent pas…s'engueuler avec quelqu'un, ça peut être très utile, parfois plus utile qu'avec elles gens qui vous veulent du bien…moi y a des gens qui m'ont appris des choses en étant très contre ce que j'avais fait, ça me choque pas…J'ai toujours défendu…mon mot d'ordre, c'était le commerce….se rencontre, discuter, les maires, etc, il faut apprendre à…j'avais une expression … »L'important dans ce travail, il faut apprendre à gérer la distance » ….c'est pas facile…en plus quand c'est des types qui ont du pouvoir, que vous trouvez cons, le plus souvent à juste titre, comment on gère ces gens-là? Il n'y avait pas tellement de profs d'archi qui devaient parler de ça mais ça c'était un argument fréquent de mon cours, gérer la distance…et on apprend en faisant semblant…Dans plein de métiers hein…comment on s'endort? en faisant semblant de s'endormir (rires) …. La Bible m'a aussi beaucoup appris…ça avait mis mon prof sur le cul de l'école primaire…on en a parlé du rôle de la Bible, j'étais communiste, etc mais je n'ai jamais renié ma Bible….je ne peux pas devenir antisémite…quand j'ai quitté le protestantisme, j'ai dit au pasteur qu'on adore des gens avec lesquels on sait qu'on ne pourra jamais participé puisqu'on est pas, on est pas du peuple de Dieu….Je me suis payé cinq à six ans de Bible de sept à quinze ans et après c'était la Bible faire à partir de l'allemand…la Bible qui vient de Luther….Dans la première traduction, c'est…En un commencement Dieu…C'était déjà mon cours sur…je m'étais dit ça, c'est un truc que j'aurais pu discuter avec Porro…J'aurais bien aimé discuté de ça avec un mec comme lui…J'aurais vraiment aimé pouvoir garder des liens avec lui…

Entretien 16/ 6 décembre 2018

Entretien de Philippe Louguet mené le 6 décembre 2018. Enseignant de l'École d'Architecture de Lille.

Catherine Giuli : Quand avez-vous rencontré Ricardo Porro pour la première fois?

Philippe Louguet : Ricardo, quand il est arrivé à l'école de Lille…Il venait de Strasbourg, sans doute pour se rapprocher de Paris…Il est arrivé d'une façon officielle grâce à Engrand, (qui était un mythomane et manipulateur de première), à un moment de clivage donc…

Catherine Giuli : Quand étiez-vous entré à l'école des Beaux-Arts de Lille?

Philippe Louguet : En 1967 au même moment que Pierre Eldin qui s'occupait des admissionnistes… Par la suite, à Lille, un noyau d'étudiants a repris les choses en main avec Pierre Eldin. La période était très fonctionnaliste encore. Il y avait quatre semestres intitulés: Créativité, Construction, Urbanisme, Programmation. C'était une vision découpée des choses… Ensuite, je suis allé un an à Nancy de 1969 à 1970. Entre temps, je travaillais. J'ai obtenu mon diplôme en 1976 et en Janvier 1977 j'enseignais. C'est Legros qui est venu me chercher. J'enseignais le projet sur une logique basique, dans l'esprit *basic design* emprunté à David Georges Emmerich (UP6 - Ensa Paris La Villette aujourd'hui) et Boudon (Nancy et Paris la Villette).

Catherine Giuli : Porro arrive donc…

Philippe Louguet : Oui et l'école est en crise… Il apparaît du jour au lendemain comme ça et on m'a demandé d'organiser la première année avec lui. On venait de passer du Ministère de la Culture à celui de l'équipement. Un concours est instauré en première année. Nous l'avons monté tous les deux avec le rétablissement du *numérus clausus*. Nous n'étions pas forcément d'accord avec ce système. Nous formions un tandem. Le premier cycle s'organisait donc avec d'autres enseignants comme Kowal, Claude Franck, Jean Robein qui était à Strasbourg avec Porro tout comme Gaetano Pesce d'ailleurs. Porro était en difficulté à son arrivée en France à la fois pour ce qui concerne l'architecture mais également la politique. Il arrive à l'École spéciale d'architecture où il se fait virer après 1968 car considéré comme un réac anti Fidel. Il a donc trouvé une place à Strasbourg. Il y enseignait avec Gaetano Pesce. Pour la petite histoire, Porro a imaginé son siège la Mamma au même moment que Pesce, son siège La Donna. Pesce a eu un succès extraordinaire. Lui et Porro était en rivalité. Revenons au concours…Le concours s'organisait à partir de cet exercice: l'étudiant devait analyser et penser sa chambre. Je ne trouvais pas cela si facile. Le système mis en place a peu à peu explosé. Je suis resté cependant avec Ricardo mais j'avais du mal à trouver ma place dans ce tandem complètement. Ricardo est un type passionnant. C'était un ami pour moi. Nos relations étaient vraiment amicales. Malheureusement, je trouvais que ses élèves fonctionnaient dans un système sectaire. Ses élèves se mettaient vite à l'écart. Ricardo a occulté la dérive de son atelier. Aujourd'hui, pour la plupart, ils créent une architecture banale. Mais sur le fond, nous étions d'accord. Il était marqué par la philosophie allemande, moi par la culture italienne. Je me méfie de la culture allemande. Hegel, Nietzsche, etc… Certaines de ses références nous rapprochaient comme Hermann Hesse. J'ai eu deux femmes russes. J'ai découvert la théosophie. Mondrian et Kandinsky étaient théosophes. Je suis allé à Dornach avec Ricardo et les étudiants voir Rudolf Steiner. (thésophie, anthroposophie). Mon diplôme portait sur les questions de risques de l'utopie. Ricardo Porro avait cette définition de l'architecture: « c'est la création d'un cadre poétique à l'action de l'homme ». J'ai été d'accord avec ça. Autour de ça, c'est possible, mais aprés? C'est un vrai problème aujourd'hui. Ricardo et moi n'avons jamais été en désaccord. Seulement, son atelier avait une ambiance sectaire. C'était le « maître » et pourtant il n'a jamais voulu ça…Un jour, nous nous promenions, et nous avons vu un petit bâtiment moderne à l'entrée de Tourcoing. Il l'avait trouvé très bien. Et je lui ai dit: tu dirais jamais ça devant tes étudiants…

Catherine Giuli : Avez-vous travaillé sur un projet avec lui?

Philippe Louguet : Le seul projet sur lequel j'ai travaillé avec lui, c'est la bibliothèque de Villeneuve d'ascq: « la source ».Jean Robein avait fait l'esquisse et Jean-François Dechoux la maquette en juillet à Tourcoing. Nous avions travaillé à Paris rue Vergniaud. Moi je dormais dans mon camping car Volkswagen à l'époque. C'était l'époque Ovarop et Porro. J'en ai de très bons souvenirs… Il avait un certain côté naïf mais il n'était pas sectaire. L'appartement de Porro appartenait à l'état. C'est un appartement plateau avec une double hauteur. Malraux a fait beaucoup pour lui. Mais il faut savoir qu'il résidait chez Ricardo quand il allait à Cuba. Donc c'était normal et logique de lui rendre la pareille. Un jour, Ricardo a été convoqué chez les flics. On l'avait trouvé suspect. C'était un fils de notable. Il en a été très affecté. C'était quelqu'un de très inadapté.Je ne connais pas l'associé de Porro, Renaud de la Noue. Je sais cependant qu'il enseigne à Saint Luc (Tournai) et qu'il n'a plus beaucoup de travail.

Catherine Giuli : Que vous a-t-il raconté au sujet de ses années à Cuba?

Philippe Louguet : C'était sa femme Elena qui était amie de Castro. Elle était allée à l'école maternelle avec lui et ils sont restés amis. Ricardo ne s'entendait pas avec son père qui était chirurgien mais bien avec sa mère qui était mélomane. Il faisait partie des étudiants révolutionnaires à Cuba où il avait un rôle officiel. D'ailleurs, Malraux et Debray venaient régulièrement chez Porro. Castro était séduisant pour lui, il disait qu'il était intéressant. Pas Che Guevara. Porro pensait que Debray « magouillait », travaillait avec le Che. Puis, Castro s'allie avec l'Union soviétique et là, c'est l'horreur pour l'architecture. Le litige avec Castro à Cuba a porté sur l'architecture. Des normes soviétiques ont été imposées à Castro. Porro est obligé de partir avec Elena et son fils. Castro ne lui donne plus de travail. Son architecture ne correspond pas à celle de l'Union Soviétique. Il part donc avec Elena et son fils pour la France. Son fils y meurt de leucémie en 1975. Il se tourne alors vers la religion. Mais ce n'était pas un croyant ordinaire. Sa femme Elena avait une amie qui avait ramené Gabriela pour une riche italienne et l'italienne n'en a plus voulu. Elena et Ricardo l'ont donc adoptée. À l'adolescence, Gabriella a fait une crise terrible. Elle se demandait si elle n'avait pas été enlevée à ses parents pour des riches. Mais Ricardo n'y était pour rien. Aux dernières nouvelles, celle-ci serait journaliste de mode…

Catherine Giuli : Avez-vous vu les écoles d'art?

Philippe Louguet : Non mais À NYC en 2004 a eu lieu une exposition de l'architecture cubaine[863]. Porro y était le plus talentueux.

Catherine Giuli : Vous a-t-il parlé de sa formation?

Philippe Louguet : Je me souviens que Ricardo avait participé à un *workshop* à Venise organisé par Gropius[864]. De là, il est entré en opposition avec le modernisme, c'est à partir de là qu'il a craqué. Je suis allé à Venise pour la première fois avec Ricardo en 1976. Venise, c'était son grand cours d'urbanisme. Il parlait Unités de voisinage, de vie, de quartiers, de paroisse, ces catégories employées sont des termes officiels de l'ONU. C'est assez cocasse car ils représentent une vision de la ville fonctionnaliste…. Un projet d'école, c'est une fiction pour moi. Didier-Joseph François n'était pas en accord avec Porro et disait qu'il donnait une vision globalisée fallacieuse. Très honnêtement entre l'urbanisme de POS et l'urba de Porro, pour moi, c'est l'urba de Porro qui l'emportait. Ma position est cependant plus complexe. Je ne suis pas du côté du POS (urbanisme réglementaire). Je travaille avec le déjà là. Ce n'est pas le cas de Porro. Il travaille avec le contexte mental mais pas physique. Je considère qu'il n'a pas trouvé une voie poétique à travers le contexte physique. Pourtant à Cuba, il a eu un sens de la construction assez bon. Vous savez que Porro dit qu'il n'y avait jamais eu une expression de l'architecture noire à Cuba et qu'il l'a réalisée…

Catherine Giuli : Avez-vous des textes de Porro? des cours?

Philippe Louguet : Porro n'écrivait pas. C'est moi qui écrivait tous les textes à l'époque.

Catherine Giuli : Des références?

Philippe Louguet : Deux références importantes : Valéry, *Eupalinos* et Pouillon *Les Pierres Sauvages* et également Zévi, A*pprendre à voir l'architecture*…Après-guerre, il n'y avait plus de cours de théorie aux Beaux-Arts. Un cours a été rédigé en 1965 mais n'a jamais été donné. (rédigé par seconza?)

Catherine Giuli : Il entretenait des rapports avec des enseignants parisiens?

Philippe Louguet : Edith Girard (architecte) à UP 8 décédée en 2014 le connaissait bien. Olivier Gérard pourrait vous en parler. Ils ont travaillé avec Ciriani…Porro n'aimait pas Ciriani qui a le succès officiel qu'on lui connait, ni Huet. Il faut dire qu'il s'était fait viré d'UP8. Il n'aimait pas l'esprit petit bourgeois autour de Bernard Huet. Cela ne lui plaisait pas.

Catherine Giuli : Qui fréquentait-il?

Philippe Louguet : Il était ami avec Bill Klein. Il a dessiné un projet de maison pour William Klein. Il a participé au concours de la Cité des sciences. Il y a eu la construction du Centre d'art à Vaduz. Jean-Pierre Lefevre a été très important pour lui. Pour Bukoska également…Je n'ai jamais regretté d'avoir travaillé pour un concours avec Ricardo. Je n'avais qu'un jeu de contre calques et je lui ai rendu, c'est dommage… Peut être peut-

---

863 L'exposition *Architecture and Revolution 1959-1969* à la Galerie *Storefront for Art and Architecture,* 14 septembre au 11 décembre 2004.

864 En réalité, cette école d'été est organisée par Franco Albini et Ernesto Nathan Rogers. C'est à l'école d'architecture de La Havane et en 1949 que Porro rencontre Gropius.

on les trouver au FRAC Centre. Il faudrait voir ses élèves: Patrice Kael, Fidelle, Delongcourty, Bonte est décédé, Pascal Marchant, Nathalie Carton, mais également Jean-Marie Choquelle, son assistant. Porro aimait le sculpteur Epousteguy et le peintre Rebeyrolles. Gaudi nous a rapprochés. Je suis passionné par Gaudi depuis 1968 et par l'Art nouveau de Guimard. Cela a créé des liens avec Ricardo.

Catherine Giuli : Parlez-moi du décalage de Porro…

Philippe Louguet : Porro n'était pas du tout conceptuel. Il était passionné par la figure. C'est un véritable problème, la figuration, aujourd'hui. Il était décalé effectivement…À ce propos je pense à Lequeu.Philippe Duboÿ ami de Françoise Wery qui est une fille bien pourrait vous en parler. Le catalogue d'expo de Jean-Philippe Garric est très bien…Je suis sidéré par cette idée qu'il n'y aurait plus qu'à penser l'objet et faire faire… Porro détestait les Nouveaux Philosophes. Il ne pensait pas la construction.

Catherine Giuli : Il avait repris la voûte catalane…

Philippe Louguet : oui, comme Gaudi et Le Corbusier à la Maison Jahoul bien avant ses écoles d'art…Moi, je mets à la poubelle la pensée urbanistique de Corbu, le reste est bien. Je suis allé voir avec Porro Ronchamp, le Goetheanum à Dornach, Florence, Venise, Vaduz.

Catherine Giuli : Porro est-il parvenu à faire passer ses messages?

Philippe Louguet : On s'en fout! les contenus peuvent être accessibles à des degrés divers. C'est pas le problème de l'artiste. Je suis passionné par Mallarmé. N'est-ce pas élitiste? Ce qui est élitiste, c'est le jargon, la manière. Quand on explique, c'est bon, je suis en phase avec lui là dessus. Donc les contenus sont lisibles à différents niveaux. J'ai fait la même chose.

Catherine Giuli : La définition de Porro emprunte à Hölderlin: il faut habiter en poète et Heidegger…

Philippe Louguet : Attention, Heidegger avait un sens différent aux choses. (l'ëtre et l'avoir, droits du sang)J'ai une grande méfiance envers l'idéalisme allemand. J'avais une amie juive. J'ai passé mon enfance dans les quartiers populaires. ça demande un effort de comprendre le monde. C'est ça que cherche à dire Hölderlin. On ne peut pas penser que le monde doit se donner sans efforts. Y a un problème là dessus. D'ailleurs, dans l'enseignement, on fait de la démagogie. Il faut se mettre à la portée de l'enfant. Je n'y crois pas. Il faut le tirer vers le haut. Pour faire un artisan, il faut cinq ans, un ouvrier deux jours. Il y a une dévalorisation défavorable. Je ne suis pas d'accord avec Marx et surtout Lénine là dessus.

Catherine Giuli : Des conseils à me donner?

Philippe Louguet : Il faudrait aller dans les archives de l'école. Pendant deux ans, Porro et moi avons travaillé ensemble, il doit y avoir des traces. Des dipaositives. Des programmes. C'est moi qui écrivait. Porro avait un vrai problème de langue. J'avais aussi une grande affection pour Paul Bossard le constructeur. Il était complètement décalé aussi. Le plus grand projet qu'il ait construit, c'était avant son diplôme. Il faudrait voir Patrice Goulet, Marc Emery. Kowal et Claude Franck étaient en désaccord avec Porro. Il y a eu une séparation. Didier Joseph-françois est arrivé l'année d'après Porro. C'était un élève de Castex et Panerai. Il y avait une hostilité sur la ville. L'architecture devait se fondre dans la ville. Il faudrait voir également Dominique Mons.

Catherine Giuli : merci Philippe…

Entretien 17/ 18 Juin 2019

Entretien de Richard Klein mené le 18 juin 2019. Richard Klein est professeur émérite, il a enseigné toute sa carrière à l'ENSAPL dont il est diplômé.

Catherine Giuli : Quels liens entreteniez-vous avec Ricardo Porro?

Richard Klein: Je n'étais pas un porroiste mais j'avais du respect pour lui… C'était quelqu'un qui avait une stature, un personnage impressionnant et humain… Il n'existe pas de raison de détester Porro. Il est arrivé en 1977, moi aussi…J'étais ami avec Pascal Lejarre qui le connaissait et nous avons rencontré Ricardo Porro à Paris. J'étais étudiant en première année et j'ai vu son mobilier, son fauteuil *La Mamma* et des petits fauteuils en contreplaqué bricolé avec des équerres…Nous avions de bonnes relations…

Catherine Giuli : Vous vous souvenez de son atelier à l'école?

Richard Klein : Au sein de l'école, c'était le seul atelier vertical de la première à la sixième année. Il avait eu la possibilité de faire ça avec Jean Robein qui s'est désolidarisé par la suite. C'est un établissement relativement ouvert. Il a pu faire ce qu'il avait envie. Son « école dans l'école » a été très acceptée. Il faut savoir que Porro quand il est arrivé a eu un poste de P1. C'était pas mal! comme Claude Franck et Gérard Engrand. C'est le poste de contractuel le plus élevé! Il y avait aussi une filiation directe avec ses étudiants, Jean-Marie Choquelle pourrait en parler. En tant qu'étudiant, j'étais contre ce système d'ateliers verticaux. Je ne suis resté dans son atelier qu'une année et Porro n'appréciait guère cela. Il était parisien et passait le temps qu'il fallait avec ses étudiants. Il était très présent avec eux. Ses maquettes étaient ridicules : des quartiers entiers avec des formes pseudo-organiques. Sa petite cour était ridicule. Il faudrait regarder ce qu'a donné cette filiation: Pascal Marchant, Patrick Fidelle. Il utilisait des concepts éculés comme l'unité de voisinage. Il s'emparait de notions pour faire son « truc », utilisait une symbolique de pacotille, j'étais très critique en tant qu'étudiant. Je le trouvais très formaliste…

Catherine Giuli : Vous avez assisté à ses cours d'Histoire?

Richard Klein : J'ai assisté à ses cours de l'architecture en première et seconde année. Il faisait le lien entre Histoire des civilisations (et de la pensée!) et Histoire de l'architecture. C'était chronologique. Ses cours étaient structurés, très appréciables. Il faisait sa « petite cuisine ». Il a instauré le voyage à Venise à l'école.

Catherine Giuli : Du positif? (Sourires)

Richard Klein : Ses premières maisons modernistes m'ont intéressées. À la Havane, son travail était davantage proche de la construction avec la voûte catalane. Ses réalisations françaises ne maitrisent plus cette question là. Le Collège de Saint Denis, le musée de Vaduz, dont la maquette est débile… Ce ne sont que des préoccupations personnelles!

Catherine Giuli : Un intérêt à travailler sur Porro? (sourires)

Richard Klein : Il y a un intérêt, un moment important : le croisement entre le rôle d'enseignant et une activité professionnelle. C'est le croisement de son enseignement avec le concours de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq (en collaboration avec Dechoux, Louguet, le croisement entre le rôle d'enseignant et une activité professionnelle. Ce projet est très interessant avec ses espaces libres et ses éléments du programme qui ont leur autonomie. C'est très intéressant à aborder, ce croisement.

Entretien 18/ Juin 2019

Entretien de Gilles Maury, maître de conférences à l'ENSAPL. Gilles Maury était étudiant à l'école d'architecture de Lille quand Ricardo Porro y enseignait. Il a été son professeur d'Histoire durant deux ans.

Catherine Giuli : Quel regard as-tu sur l'enseignement de Ricardo Porro?

Gilles Maury : Sur le plan de mon expérience personnelle, j'ai trouvé qu'il avait été une personne marquante… Il me fait penser à Oscar Wilde. Il prenait comme référence les arts du XIX e siècle. Il avait un bagage colossal et éclectique. C'était un dandy, il avait une présence héritée de cette époque et en plus, il avait une canne! Dorian Gray…Il aimait l'Opera de Paris, Electra de Richard Strauss… il était obsédé par ses propres démons….mais sur le plan des cours, non…Les cours, je les ai relativisés l'année même où je les ai reçus en première année…Je suis devenu prof d'Histoire…Déjà, il fallait comprendre son accent prononcé….et apprécier la dimension anecdotique de ses cours…la mythologie grecque, Zeus…il provoquait l'exagération…et avait de l'humour… Quant il s'agissait de son musée à Vaduz, L'Or du Rhin, de la place Navone ou des temples hindous, c'était strictement orienté sur l'anecdote…par exemple le fameux ROMA/AMOR…Les significations des bâtiments étaient quasiment données *a posteriori*. Il était obsédé par sa vision du récit symbolique… Je me souviens que Gérard Engrand s'invitait partout à mauvais escient. Ils faisaient l'examen ensemble….

Catherine Giuli : Tu l'as eu en atelier?

Gilles Maury : Non mais j'ai suivi de loin l'atelier en deuxième année. Il y avait Jérôme Schmider. Moi, j'étais chez Truffaut. les ateliers verticaux, je ne m'y retrouvais pas…Jean-Marie Choquelle, Nathalie Carton, Walter Chiani pourraient t'en parler…Les travaux sur Venise et Amsterdam…Porro était très démagogue…Laurent Crayon a été dans son atelier durant deux années, ça n'allait pas…Laurent aimait Wright….Porro avait réalisé les écoles d'art de cuba avec une organisation organique, post-wrightienne. C'était une forme de régionalisme, un espèce d'expressionnisme naturaliste wrightien avec une analogie à Canbera Griffin….

Entretien 19/ 8 octobre 2024

Patrice Caël a été enseignant à l'ENSAPL en Arts et techniques de la représentation et l'étudiant de Ricardo Porro dès 1976 à Lille.

Catherine Giuli : Bonjour Patrice…Quand es-tu entré à l'école d'architecture de lille?

Patrice Caël : J'y suis entré en 1976 en première année… J'étais le seul étudiant qui avait déjà entendu parler de Porro, dans un livre…J'avais été militaire et je me souviens avoir lu une revue d'Art à la gare, il y avait un article sur Porro dedans, assez intéressant…Il y disait qu'il était très critiqué…Je ne savais pas…Ricardo n'avait pas de projets…ça correspondait à mes attentes…Moi je sculptais comme lui, je dessinais, j'avais une certaine culture à l'époque…Au début, Ricardo Porro nous donnait des cours…C'était des analyses de bâtiments ou d'oeuvres d'art… Il y avait ce domaine avec l'oiseau en Italie de Nicky de St Phalle…[865]. nous avions deux heures de cours…Puis, nous avons déménagé des Beaux-Arts de Lille à la nouvelle UP à Pâques…

Catherine Giuli : Tu l'as eu en atelier?

Patrice Caël : En deuxième année en 1977/1978…Les étudiants étaient fascinés. Il apportait un monde culturel, un apport culturel considérable…il avait soif de culture…C'était différent chez Kowal, Eldin, Bassez, Legros…Il était plus proche à cette époque de Louguet, Robein, Bossard et Franck. puis Robein s'est joint à l'atelier en 1978/1979, il a été le premier assistant de Porro…Je me sentais mieux avec Robein…

Catherine Giuli : Te souviens -tu des projets d'atelier?

Patrice Caël: Je me souviens de maquettes impressionnantes, je faisais des dessins, j'avais toujours 20 sur 20….La meilleure année, c'était la troisième année avec Robein sur le projet Lille/Périphérique, je n'ai malheureusement aucun document, aucune photo…Je suis parti de l'atelier, fâché et j'y suis revenu, il a voulu me récupérer…ça s'est mal passé…Il y régnait un espèce de jeux de miroir. Il nous renvoyait une image à laquelle on ne se retrouvait pas….un reflet…Il était comme un humaniste de la Renaissance…

Catherine Giuli : Que pensais-tu de ses références?

Patrice Caël: Ricardo n'était un chercheur…Il avait ses dogmes…Tout ce qui ne collait pas à son dogmatisme, ça ne l'intéressait pas…Il faisait un déni de culture des années 1960, de Pollock, de Bacon, du rapport du corps au monde, de l'esprit au monde…Il a loupé le contemporain…A renié la matérialité…L'Histoire de l'Art se fait par ruptures, par soubresauts…Il n'a jamais compris Duchamp…La rupture qui a été nourrie dans les années 1960…Support/Surface, etc…La matière prenait le dessus sur la pensée…Ses maquettes étaient blanches, il refusait le dialogue avec la matière…

Catherine Giuli : Et Gherasim Luca?

Patrice Caël : Ah, ils étaient amis, ils se sont fâchés… Luca soumet la langue comme matière de la pensée… La matière est un souffle, est une pâte à modeler qui influence la pensée…Gherasim est un expérimentateur… Ricardo refusait le doute, que la matière puisse influencer…Le béton à la rigueur…Moi je suis influencé par la terre…Ricardo me faisait remarqué que quand je modelais les maquettes, on voyait trop la trace de mes doigts… Gherasim a insufflé quelque chose d'énorme chez moi…Je suis plus attiré aujourd'hui vers la poésie que tout le reste… L'architecture a toujours été secondaire chez moi…

Catherine Giuli : Mais Gherasim, c'est grâce à Ricardo que tu l'as rencontré…

Patrice Caël : Oui! il était venu à l'école et il avait fait une exposition à Villeneuve d'Ascq au LAM la même année…

Catherine Giuli : Et ton diplôme?

---

865 Il s'agit du jardin des Tarots (*Giardino dei Tarocchi*) constitué de sculptures monumentales et situé à *Garavicchio de Pescia Fiorentina* en Toscane. Il a été créé par l'artiste française Niki de Saint Phalle (1930-2002).

Patrice Caël : Je l'ai passé avec Robein et Ricardo est venu le voir…C'était un diplôme un peu hors champ, sur l'espace en peinture…

Entretien 20/ 14 mars 2019

Entretien de Jean-Marie Choquelle mené par l'auteur le 14 mars 2019. Jean-Marie Choquelle a été Maître de conférences à l'ENSAPL jusqu'en 2023. Il a été le disciple de Ricardo Porro et son assistant de 1981 à 1991 puis enseignant d'Histoire et d'atelier en collaboration avec une paysagiste, Armelle Varcin. Il est question dans ces entretiens de sa rencontre avec Ricardo Porro à l'école des Beaux-Arts de Lille alors qu'il était en quatrième année d'études, de la méthode de « L'école de Lille », des projets étudiés pour lesquels Jean-Marie Choquelle était l'assistant de Ricardo Porro, de la réponse au concours de l'hôtel de ville de Saint Denis auquel il a participé, de la culture française qui n'aime pas la métaphore, de l'application de la théorie Les cinq aspects du contenu et des principes de Wöllflin, du voyage à Venise et enfin de ses propres cours. Le dernier entretien concerne son diplôme qui portait sur le concours des Halles. Il a fait partie du palmarés du Moniteur en 1989, a été exposé à l'IFA lors de la rétrospective de Ricardo Porro en 1991, à la Biennale de Venise la même année et figure dans l'album des jeunes créateurs en 1993.

Catherine Giuli : Quand as-tu rencontré Ricardo Porro?

Jean-Marie Choquelle : J'ai rencontré Ricardo Porro à l'entrée de ma quatrième année à l'école d'Architecture de Lille lorsqu'il est arrivé en tant qu'enseignant en 1976.…Philippe Louguet rendait encore ses travaux d'archi à Paris. C'était du matraquage. Les profs parisiens faisaient afficher.

Catherine Giuli : Quel enseignement avais-tu aux Beaux-Arts de Lille?

Jean-Marie Choquelle : Après 1968 et la réforme de l'enseignement, on ne s'occupait plus que de théorie, on ne s'occupait plus de la forme, dans les revues notamment. Alors qu'un projet, c'est associer la forme au discours. Il n'y avait que quatre enseignants pour 140 élèves. C'était de l'abattage. Patou, Peretz, Kowal en 1973, 1974, 1975… Rien n'était organisé. Il y a eu une petite réaction… Kowal était un enseignant très analytique. Il faisait de l'analyse urbaine, tout cela était très intellectuel… Bassez faisait la programmation d'un bureau de poste, Burdèse, l'analyse marxiste du projet et j'avais toujours 20/20…. J'ai commencé à douter… il s'agissait de mettre en oeuvre une logique et notre interprétation était dirigée… ça ne débouchait jamais sur un projet… Je n'ai plus acheté un seul *AA*… Pour être bon, il ne fallait pas avoir qu'une culture architecturale, il fallait écouter de la musique, etc… Quand Burdèse analysait de façon marxiste une architecture romane et nous disait qu'elle relevait d'un mode de production féodal, nous faisait un cours sur la Grèce antique en nous disant que cette architecture était le résultat du système esclavagiste…j'ai commencé à douter du système d'idée marxiste. On plaçait l'économie dans la forme. J'étais en attente de quelque chose d'autre. Nous n'étions plus que 100 en quatrième année. Nous avions trois enseignants sur le trimestre. Ricardo est arrivé avec Bossard en même temps. Le premier projet, c'était avec Bassez, le second avec Verbiest, le troisième avec Porro… J'allais voir les projets de l'atelier de Porro. Quelle révélation! enfin des espaces incroyables! enfin des façades! Avec Bassez, c'était, si vous voulez faire des façades, prenez le Modulor… Au second trimestre, j'ai eu Verbiest. Il n'avait rien à dire. Je faisais des trucs ridicules! quel gros nul! J'allais toujours voir les rendus de Porro. Et au troisième trimestre, Porro… Un trimestre de cours intensif avec Bossard en construction. C'était génial. Bossard préservait l'archi de Porro et voyait avec nous les techniques en détail et il passait tout seul en revue plus de 100 étudiants. Ce fut donc trois premières années de manque puis Ricardo Porro et Paul Bossard, c'était impeccable. Bien sûr qu'il y avait des lacunes au niveau technique… À une époque, il suffisait d'avoir un bon entrepreneur. Je suis fils de menuisier. Je n'ai pas de problème avec la technique. Porro en avait. Paul Bossard était là pour ça. Il était terrifiant. Avant, nous avions trois cycles de deux ans. Pourquoi? y avait pas de contenu… Gérard Engrand était différent de tout le monde, il n'avait qu'une licence. Il était bien avec les milieux d'extrême gauche, ça l'a sauvé. Il y a eu une grève et il a été odieux, manipulateur et machiavélique… Il faudrait voir également Truffaut, il avait horreur de Ricardo…

Catherine Giuli : Quels sont les autres enseignants qui t'ont marqué par la suite?

Jean-marie Choquelle : Jean Robein et Claude Franck -– il faudrait le rencontrer – sont arrivés en cours d'année dans la nouvelle école. Claude Franck n'a participé avec Porro qu'à un rendu. Il était très français. Je l'aime bien. Pas au niveau de l'archi… Ces principes étaient développés de façon continue. C'était terrifiant. Son architecture est très rationnelle… Jean Robein avait des problèmes d'ego. Philippe Louguet est très érudit. Ricardo et lui s'intéressaient à l'antroposophie…à la théorie des couleurs de Goethe, Goethe était génial… D'ailleurs, Suzanne Hirschi architecte en chef à St Louis du Sénégal a travaillé sur la théorie des couleurs à l'école…

Catherine Giuli : Quelle était la vision du monde de Ricardo Porro?

Jean-Marie Choquelle : Ricardo avait sa propre vision du monde et donnait une importance à la symbolique… mais son attitude intellectuelle est paradoxale. Il place les choses dans un cursus historique et a conscience du mouvement, du processus de transformation, on voit la ville se construire…par un vrai travail d'expérimentation en maquette… Le baroque invite à penser dans un principe anthropomorphique. On voit les choses se faire, bouger… L'architecture classique, quant à elle, est fidèle à des trames. Pourtant, chez Porro, tout était dessiné en fonction du nombre d'or.

Catherine Giuli : Qu'est-ce que tu avait fait comme premier projet?

Jean-Marie Choquelle : À l'angle de la rue de Béthune et de la rue des tanneurs, il y avait à l'époque un terrain vague, J'ai fait fait un projet de maison des jeunes, c'était trés convaincant. En cinquième année, j'entre en troisième cycle, et là, Ricardo vaut créer des ateliers verticaux. C'était très bien. L'atelier s'est très bien passé. Le premier projet c'était à Douai. On allait sur le site. En fait, en cinquième année, à la place, je devais aller chez Eldin. On devait passer par Eldin. Il nous corrigeait debout en costume de façon trés académique; C'était terrifiant. L'année chez Ricardo Porro était décomposée : urbanisme puis équipement… C'était nouveau, complètement ce qui m'a conforté dans mon choix. L'analyse du site, les cours… Les logements faisaient partie intégrante du projet d'urbanisme.nOn travaillait les superpositions, les dispositifs de logements, les espaces intérieurs, les meubles. Il y avait une notion d'oeuvre d'art totale dés le départ mais on pouvait aussi meubler par des trucs du commerce, faire des murs droits…

Catherine Giuli : Peux-tu me parler de ses orientations pédagogiques?

Jean-Marie Choquelle : Avec Porro, c'était l'architecture de communication, Mumford l'a inspiré, Bardet mais aussi Charles Delfante, sa Grande Histoire de la ville, la description de places, de la Part Dieu…Comment Ricardo Porro a pu composer cet urbanisme de communication? il faut aller chercher chez Mumford. L'organisation urbaine comprend des niveaux de regroupement. Des places, des quartiers… Il y a des largeurs, des hiérarchies, des échelles, du territoire à la petite entité… Ou a-t-il pris conscience de cela? Le discours qu'il a pu entendre n'a pu avoir de répercussion que parce qu'il avait le sens de l'espace urbain. Il a concrétisé ce qu'il pensait en architecture et en espace urbain… Ce qu'il pensait trouvait toujours une forme. La France a un problème avec la métaphore. Dès que cela signifie quelque chose, ce n'est pas possible. C'est la raison qui prime. Il y a tout le temps des formes et elles expriment toujours quelque chose, même le non-sens. L'architecture française ne cherche pas un attachement du spectateur, une sympathie, elle est là et c'est tout. Elle est pourtant terriblement formaliste et se développe sans rien dire. Une bonne métaphore est quelque chose qui va dans les deux sens. Le temple grec est un bosquet sacré. Les arbres font le temple. Le temple est le bosquet sacré. Cela vient d'Aristote: une métaphore doit aller dans les deux sens. Avec Ricardo, les métaphores fonctionnent, cela va dans les deux sens. Ricardo Porro considérait Alvar Aalto comme quelqu'un de « petit bourgeois ». Il avait un profond regret qu'il n'ait pas fait quelque chose d'un tout petit peu plus débridé. Il parlait beaucoup de Philip Johnson et espérait beaucoup de lui. Il parlait beaucoup de Bertrand Russel Prix Nobel américain de philosophie. Il faudrait rencontrer Patrice Goulet et François Chaslin…

Catherine Giuli : Parle moi de l'atelier, des étapes de projet…

Jean-Marie Choquelle : Le contexte était présenté avec une conférence sur le site. C'était une façon de donner un point de vue sur ce qui était présenté. Les corrections se faisaient sur maquette: On ne corrigeait que s'il y avait une maquette. S'il y avait un discours et pas de forme, pas de correction. L'expérimentation passait obligatoirement par la maquette et un travail d'urbanisme.Les étudiants étaient là du matin au soir. On faisait de la manipulation. On invitait les étudiants à regarder leurs maquettes. Chacun des membres du groupe constitué devait faire une maison. Il y avait un effet d'équipe, le groupe était corrigé en même temps, pas de correction individuelle. Sauf quand il y avait un problème, Ricardo discutait au confessionnal. Il visait l'unité constamment, la totalité. Tout devait avoir un rapport avec tout. Le projet d'urbanisme devenait le garant de la gestion d'échelles successives de travail avec une maquette de l'environnement, des logements…il y avait un partages des cas, en un semestre 300 plans…puis un retravail de la maquette. À l'époque, on commençait à parler de topographie. Aujourd'hui, je travaille avec une paysagiste et avec quinze étudiants comme avant… Ricardo remettait en cause perpétuellement des choses. Ne pas présenter, ne pas être présent était un crime de lèse majesté. Patrice Cael a été viré, il n'était pas toujours clair, il ne venait pas. Olivier Bonte nous a fait une tour néo-néo-classique, il n'y avait aucun problème. Tu peux rencontrer Philippe Escudié, Walter Chiani et Nathalie Carton qui habite aujourd'hui l'Allemagne…

Catherine Giuli : Quels étaient les rapports entretenus avec les autres ateliers?

Jean-marie Choquelle : Le phénomène des ateliers verticaux s'est développé et les ateliers se sont ouverts. Les autres enseignants ne faisaient pas le poids. Ce n'était pas la même longueur d'ondes. Pas la même formation. Tous les autres sont partis dans les étages et ont changé de jour d'atelier sans le dire à Porro. Les ateliers étaient le mardi et le mercredi matin, les autres enseignants sont venus un autre jour. Du coup, les étudiants qui participaient à l'atelier de Ricardo ne pouvaient pas suivre les autres cours. C'était une manière de le sabrer.

Catherine Giuli : Peux-tu me parler du voyage à Berlin?

Jean-Marie Choquelle : Oui, avec Ricardo et Dominique Mons…Enfin, nous étions allés voir l'Opéra de Sharoun avec Ricardo et Dominique parcouraient les îlots avec la population émigrée, les situations étaient folles. Quartier de Kreuzberg. Les pires îlots… Pour Porro, par contre, il s'agissait de comprendre l'identité culturelle de Berlin…

Catherine Giuli : Qu'as-tu envie de me dire d'autre aujourd'hui ? Ricardo t'a t-il fait des confidences sur Cuba?

Jean-Marie Choquelle : Ricardo Porro trouvait que le système communiste ne pouvait pas fonctionner, que c'était une facilité intellectuelle. Appliquer un système communiste en signant un papier, c'est pas comme cela que l'on fait une économie. La révolution cubaine n'a pas été communiste: il s'agissait au départ de renverser un dictateur, Battista. Elle l'est devenue par la suite. C'était Elena, sa femme, qui était davantage communiste. Les Russes sont arrivés. Les cocktails où ils allaient étaient formés des Russes, les officiels, d'un côté, une barrière, le reste de l'autre côté. Il y a eu les confiscations. La famille d'Elena devait les accueillir aux Etats Unis. Elle est à Denver. Son beau-frère est sénateur américain. Elena n'a pas voulu. C'était un choix politique. Le maire de l'arrondissement Jacques Toubon a invité Ricardo avec Chirac. Centriste, Ricardo Porro regardait comme Proust. Je gardais son appartement pendant les vacances. Il a réussi à récupérer ses Wifredo Lam.

Catherine Giuli : Aujourd'hui, que peux-tu me dire sur la méthode de Ricardo ?

Jean-Marie Choquelle : Là tiens. Les oeuvres complètes de Thomas Mann…Tu te souviens plus de ce professeur ? Leverkune? Le but c'est pour un professeur de se laisser imprégner par le projet à naître … à naître…Et de s'enthousiasmer par ce qui peut apparaître. Et c'est cet enthousiasme, cette confiance, qui n'a aucun fondement scientifique, qui va enthousiasmer l'étudiant à avancer et à découvrir ce qui peut apparaître dans le projet. Et, en fait, je pense que c'est la méthode de Ricardo… S'enthousiasmer. Et c'est sûr que, enfin, tu l'as vu dans ses corrections… Il prend le projet, et puis en fait il est le seul à avoir confiance dans le projet. L'élève n'y croit pas (rires) et il est là il commence à délirer. Et puis, on se demande vraiment si il sait aussi bien que ça (rires). Et j'ai toujours été, enfin moi je ne crois pas aux critiques de ceux qui disent que c'est Ricardo qui fait les projets parce il y a des fois tu peux faire le projet à n'importe qui, il ne fera, il ne continuera jamais, ne saura jamais tiré quelque chose de l'amorce qui est là. Par contre c'est vrai qu'en s'enthousiasmant tu peux inciter l'étudiant…à regarder ce qu'il fait différemment. Et à regarder ce qui est à l'œuvre dans le projet… c'est complètement aristotélicien comme démarche, c'est pour ça que Platon pour Ricardo… Platon, je crois qu'il ne l'aime pas beaucoup sauf pour Florence mais…

Catherine Giuli : Il en parle, mais il en parle pour Mies Van der Rohe mais ...

Jean-Marie Choquelle : Oui mais (rires) et donc c'est cet enthousiasme tu vois…C'est là où j'ai vraiment compris dans cette façon de regarder le projet ce qu'il fallait faire avec les étudiants…

Catherine Giuli : C'était récurrent de proposer de lire ce livre ? Ou cela t'a marqué une fois ou est-ce qu'il le proposait régulièrement ?

Jean-Marie Choquelle : Il en parlait…mais pas tant que cela. J'aurais pu passer à côté, mais quand je l'ai lu effectivement…

Catherine Giuli : Quand tu l'as lu, tu as fait le rapprochement…

Jean-Marie Choquelle : J'ai fait le rapprochement oui…Alors le professeur c'était vraiment… Leverkune…Je suis allé cherché très loin au fond de ma mémoire tu vois j'ai réussi à le retrouver. Oui parce que si tu veux, il n'y a pas de fondement scientifique à la démarche du projet d'architecture. Je crois que c'est vraiment de fil en

aiguille. Il y a vraiment que…Est-ce qu'il y a vraiment que Ricardo qui savait quand même faire un projet avec des idées ? Quand il faisait un projet, il essayait de tirer quelques idées, quelques concepts qui pouvaient avoir, qui pouvaient se traduire par des formes mais à un moment il y avait la page blanche et puis il se mettait à dessiner. Pour le projet de Saint Denis, je l'ai vu faire…C'était absolument incroyable. Parce qu'on avait le programme. Il avait quelques idées. Je ne sais pas si il t'en a parlé. Tu as lu des choses à ce sujet, sur le projet de Saint-Denis ?

Catherine Giuli : J'ai vu des photographies mais personne ne m'en a parlé encore. Dans un bouquin, je crois il s'agissait de *Banlieue 93* de Jean-Pierre Lefebvre, mais je n'en suis pas sûre, il faut que je retrouve. Carlo Giulio Argan était dans le jury…
et qui a été contre, qui a dit « Mais qu'est-ce que vous... ? »

Jean-Marie Choquelle : Il a été tout à fait pour mais il a dit…Il appréciait beaucoup le projet mais il a dit tout simplement : « Mais le problème c'est qu'il ne peut pas y avoir deux cathédrales à Saint-Denis »…

Catherine Giuli : Oui, voilà c'est ça….

Jean-Marie Choquelle : Si tu veux, c'est la première fois que je faisais un projet avec Ricardo … Dans son coin, seul, il a travaillé sur l'idée. Et puisque le bâtiment était en parallèle à la nef, forcément cela avait un rapport avec l'architecture gothique. Et alors que cette architecture gothique pour la basilique Saint-Denis c'est quelque chose qui s'élève, c'est la matière qui s'élève, juste à côté, il a fait exactement l'inverse. C'est la matière qui plonge vers le sol alors que des foules d'individus se dressent eux…

Catherine Giuli : Gabriela m'a fourni des photographies de la maquette.

Jean-Marie Choquelle : D'accord, oui. J'en ai moi aussi…

Catherine Giuli : Tu as des plans ? Tu as des choses ?

Jean-Marie Choquelle JMC : Des plans... je dois avoir des photos de plans. Parce que j'ai retrouvé ça …Alors projet 1, c'est pas dedans quand même.

Catherine Giuli : Donc le projet de Saint-Denis c'était en 1990 ? 1991 ?

J**ean-Marie Choquelle** : Non. C'était en 85…Ce sont les diapos. Deux basiliques…. C'est moi qui l'ai écrit ça (en parlant de « deux basiliques ») pour me rappeler. Il y a des plans, tu vois il y a tout.

Catherine Giuli : Souvent il lui était reproché justement de... à côté de bâtiment assez complexes, d'en rajouter une couche en fait, et de pas venir en dialectique. Il venait vraiment en dialectique mais pas à l'opposé….

Jean-Marie Choquelle : Cela dialoguait d'une certaine façon mais c'est vrai que c'était un petit peu sans respecter les hiérarchies…

Catherine Giuli : Et donc tu as participé à l'élaboration de la maquette ?

Jean-Marie Choquelle : Tout

Catherine Giuli: Tu étais avec qui alors ? Toi et Ricardo c'est tout ?…

Jean-Marie Choquelle : Oui… Alors tu sais, c'est fou parce qu'il y avait le terrain, le plan, le programme. Imagine toi que le thème général, Ricardo fait une perspective. Je te montre. Il fait une pers. J'espère que je l'ai. Ricardo fait à peu près cela. Tu vois un dessin comme cela mais il imagine l'ébauche tu vois ça qui tombe, qui plonge et puis des choses qui s'élèvent comme cela avec des personnages, tu vois des arc-boutants en verre. Ce ne sont pas les arc-boutants qui descendent vers le sol, ce sont les choses qui montent alors que la cathédrale descend. C'est exactement l'inverse du rapport de forces de la cathédrale gothique. Et puis il fait les plans…. Donc les plans en gros, sur du calque, des grandes formes pour les secteurs fonctionnels de la mairie. Et puis après, il me passe les plans comme cela tu vois….

Catherine Giuli: Débrouille toi ! (rires) …
Jean-Marie Choquelle : Débrouille toi… Et puis il se met à faire les perspectives. Moi, je travaillais le plan : rez-

de-chaussée, premier étage. Alors je me souviens qu'il y a eu plein de petits puits de lumière. Je lui dis : « Mais Ricardo ce n'est pas possible, on ne peut pas faire de puits de lumière comme cela parce que tu sais bien que six niveaux plus bas, le trou ne sera que de l'obscurité, les vitres des bureaux vont donner sur de l'obscurité ». Et puis il fait : « Ah oui ? On va agrandir » Alors, donc le fonctionnement, tout, tout éclate. Le pire, c'est qu'il avait fait un certain nombre de niveaux - tu vois il y a un certain nombre d'étages - Il y avait deux étages de plus Je me remets au travail, je case les volumes et puis d'un seul coup je prends ses deux derniers étages, je regarde et je fais : « Mais Ricardo on a déjà tout casé »….

Catherine Giuli : Elle est belle cette pers. Quand j'ai communiqué sur l'enseignement, Jean-Louis Violeau a posé une question. Il a dit : « Pourquoi les travaux de Ricardo Porro, des étudiants de Ricardo Porro, se ressemblent tous ? » (rire de Jean-Marie Choquelle). Je lui dis que dans tous les cas, je pensais que non et que si c'était le cas, ce n'est pas forcément ça qu'il voulait lui. C'est à dire qu'à partir du moment où on pouvait justifier la forme d'un projet il était, il pouvait suivre….

Jean-Marie Choquelle : Je vais être encore plus cruel, cela veut simplement dire que c'est un français parisien. C'est cela, c'est tout. C'est à dire que la culture française n'a pas de place pour Ricardo. Parce que c'est une culture où on doit tout justifier et qui surtout déteste la métaphore. Il n'y a pas de place pour la métaphore. Une fois, il y a eu une conférence au musée des Beaux-Arts sur... Enfin c'est un philosophe qui a écrit un bouquin sur la métaphore baroque. Je ne me souviens plus. Mais c'était absolument génial. Et c'est là qu'on se rend compte qu'il ne peut pas y avoir... C'est à dire qu'en France, les choses ne peuvent pas signifier quelque chose. La France est la haine de la métaphore. C'est pour cela que il n'y a plus d'architecture française depuis quasiment la création de l'Académie. C'est la fin. Il y a Delorme, après il a encore un petit peu Mansard et puis après il n'y a plus rien. Il n'y a rien qui signifie quelque chose en France. C'est très difficile. Tu ne peux pas aller à Paris et t'extasier devant la colonnade du Louvre, qu'est-ce que tu peux voir ? Il n'y a rien. Et si tu veux cela c'est impossible. En France c'est rigoureusement impossible.

Catherine Giuli : Donc on est bien d'accord, il est confronté à cette espère de trans-culture en fait qu'il a développé à Cuba ?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Et la culture française, c'est une culture qui déteste la métaphore. Cela il faut vraiment s'en rendre compte.

Catherine Giuli Parce qu'elle est trop rationaliste ?

Jean-Marie Choquelle : Trop rationaliste, terriblement rationaliste, c'est à dire qu'il ne faut pas qu'il y ait de… qu'on ait l'impression que les choses soient de l'ordre du caprice…

Catherine Giuli : Oui pour les français, cela ne fait pas sérieux.

Jean-Marie Choquelle : Non cela ne fait pas sérieux.

Catherine Giuli : Alors qu'au contraire, ça l'est.

J**ean-Marie Choquelle** : Cela ne fait pas classique. Oui tout à fait…je ne l'ai pas le bouquin ici ? Non je ne l'ai pas… C'est *La métaphore baroque.*

Catherine Giuli Le titre de l'ouvrage?

Jean-Marie Choquelle : Oui… Yves Hersant… *La métaphore baroque d'Aristote à Tesauro* ? Je crois en 2003. Il parle très bien du fait que la France déteste la métaphore.

Catherine Giuli : Pour revenir à Saint Denis, tu fais la maquette à partir des plans qu'il t'avait... ?

Jean-Marie Choquelle : Alors on n'a pas fait une maquette d'étude. Carrément, imagine-toi.

Catherine Giuli : Vous avez tout de suite fait à partir des formes ? Ce qui est rare chez Ricardo….

Jean-Marie Choquelle : Oui. Alors Ricardo a fait des pers.
Catherine Giuli : En fait au lieu de faire des maquettes d'études il a plutôt fait des pers c'est cela en fait…

Jean-Marie Choquelle : Oui. Il a fait deux pers, deux ou trois. Il a fait celle là. Tout cela, c'est moi qui l'ai fait. Et puis cela, celle là... (rires) C'était le délire…

Catherine Giuli : Oui celle là est connue.

Jean-Marie Choquelle : Voilà et puis après celle là. C'était la cour extérieure tu vois. Moi j'ai fait tout le reste, tous les plans, à partir des trois vues. J'ai fait le plan pour que les trois vues puissent être réalisées. Donc écoute c'est simple, j'organise les fonctions, cela c'est la cour de patio, après il y a le hall là donc j'ai essayé de… et puis après il y a le reste. J'ai fait les plans et j'ai fait cette maquette là. À un moment, dans les pers, il n'y a pas de dédoublement des poteaux. Parce que dans la salle de photocopieuse…(rires)…

Catherine Giuli: Donc tu es en train de me dire que tu as tout fait presque…

Jean-Marie Choquelle : J'ai tout fait : les pers, les premiers plans. Ricardo sait que les pers peuvent fonctionner, ce n'est pas non plus du n'importe quoi… C'était l'œil, tu vois. Et puis après, on y va quoi… j'ai lancé un peu comme cela des choses pour s'amuser. Le toit qui remonte comme cela est arrivé un petit peu plus tard, c'est arrivé dans la maquette. Regarde, la pers n'est pas mal là. La coupe, c'est une coupe, une partie coupe… Et là je crois qu'effectivement au sous-sol... Si, il y a un dédoublement des poteaux. Mais comment j'ai fait ?…

Catherine Giuli: Combien de temps vous aviez eu pour ce concours… ?

Jean-Marie Choquelle : J'y étais allé au mois d'août. Et c'était... on avait travaillé surtout septembre, octobre… et puis Novembre. On a rendu début novembre et puis après on est partis à Amsterdam. C'est pour cela que je sais qu'en 85-86, l'atelier c'est Amsterdam…

Catherine Giuli : Amsterdam 85-86. Est-ce que tu l'as encore le programme de ce concours ?

Jean-Marie Choquelle : Non, je ne l'ai pas. Mais il n'était pas épais.

Catherine Giuli : Je pense qu'à l'hôtel de ville ils doivent avoir les archives.

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Au moment de la réception, est-ce que tu peux me raconter ?

Jean-Marie Choquelle : La réception de ?

Catherine Giuli : Du concours.…

Jean-Marie Choquelle : En fait, en gros, on était en fait les seuls à l'heure. Nous étions les seuls à déposer à temps…d'après ce que Ricardo a dit. Les autres ont déposé en retard.

Catherine Giuli: Et toi tu étais présent lors de la délibération *et cætera* ?

Jean-Marie Choquelle : Non. On ne savait pas. C'est un peu après, c'est Jean-Pierre Lefèvre qui lui a annoncé …

Catherine Giuli: Parait-il que c'est pour cela qu'il aurait obtenu assez facilement le collège à Saint-Denis, parce que comme il avait été... en fait il devait être pris, enfin il était en lice avec Gaudin c'est cela ?

Jean-Marie Choquelle : Gaudin. Il y avait Hertzberger, après je ne me souviens plus qui il y avait. Eux je m'en souviens. Il y en avait un autre encore…

Catherine Giuli: C'est Jean-Pierre Lefebvre qui m'a dit cela. Il m'a dit : « On savait qu'on devait le faire gagner, c'était le bon moment parce qu'il avait loupé à peu de choses près la mairie ? Pas d'autres souvenirs de cela ?
Jean-Marie Choquelle : Non à part cela : moi ce qui m'a fasciné c'est de voir Ricardo faire les perspectives. C'est fou quoi. Passer la langue comme cela…C'est comme si c'était du gâteau.

Catherine Giuli : Je le vois très bien.

Jean-Marie Choquelle : Il savourait cela, voilà, pendant que je faisais les plans. C'est dingue.Comme s'il mangeait. C'était gustatif.

Catherine Giuli: On ne peut pas faire ce genre de truc si on n'aime pas son travail. On n'aboutirait pas à cela. On voit qu'il y a de la passion.

Jean-Marie Choquelle : Oui. Non mais c'est vrai que c'est un peu dommage parce que je trouve qu'en fait il aurait très bien pu.... même au niveau des proportions je trouve que c'est impeccable. Là évidemment cela rappelle le chemin de ronde de la cathédrale. En fait, c'est du vocabulaire adapté, il n'y a pas de problème. Au niveau des trames, cela reprend presque les trames de l'ancienne mairie.

Catherine Giuli : Donc au niveau architectonique, il va reprendre du vocabulaire de la cathédrale totalement ?

Jean-Marie Choquelle : Et puis de la mairie. Moi je trouvais que c'est un projet qui est vraiment très adapté. Même par rapport à la rue, ce n'est absolument pas dérangeant…

Catherine Giuli: En fait, c'est l'expérience la plus importante que tu as eu avec lui, au niveau projet ?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Il y avait Marc Mimram aussi pour les problèmes techniques.

Catherine Giuli : Qui a fait les photos ? C'est toi ?

Jean-Marie Choquelle : C'est moi.

Catherine Giuli : Revenons un peu aux pratiques pédagogiques si tu veux bien.

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli: Au niveau des unités de voisinage, t'a-t-il parlé de la filiation d'avec Carlos Raúl Villanueva ?

Jean-Marie Choquelle : Non. Il a évoqué... bon effectivement que cela existait. Il a parlé un petit peu des expériences qui avaient eu lieu en URSS sur les unités de voisinages, cela oui, mais c'est tout. Il fonctionnait bien de cette façon là par contre il se référait directement à Venise.

Catherine Giuli : Oui tout à fait. C'est à dire qu'en fait il reliait cette histoire d'unité de voisinage à Venise.

Jean-Marie Choquelle : Complètement.

Catherine Giuli : Avec les paroisses.

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Ce qui n'avait rien à voir avec certaines unités de voisinages qu'on a pu voir, plus rationnelles.

Jean-Marie Choquelle : Oui plus rationnelles ou même celles qu'il y avait à Villeneuve d'Ascq. Il y en a même qui sont plus ou moins réussies : celle du Triolo avec l'école maternelle.

Catherine Giuli: J'ai assisté à un colloque récemment où une dame disait : « Mais de toute façon » - c'était un colloque sur les architectes italiens de la *Tendenza* et tout cela - qui disait : « de toute façon, les unités de voisinage c'est une typologie ». Qu'est-ce que tu penses de cela ?

Jean-Marie Choquelle : Ce n'est pas une typologie. C'est un niveau d'organisation sociale qui s'établit uniquement en fonction d'une époque, de besoins et de rapports sociaux, *et cætera.* Mais cela n'est pas une typologie parce que justement l'intérêt d'avoir fait le travail sur les quatre villes, cela montre bien que l'unité de voisinage à Paris n'est pas celle qui se développerait à Venise. Et forcément en plus à des époques différentes cela change, cela s'adapte. C'est une des premières choses qu'il m'avait dit quand il m'avait parlé de Paris : « A Paris, l'unité de voisinage c'est comme l'Île Saint Louis avec les deux rues perpendiculaires et au coin le café, le

marchand de glaces. » On allait de temps en temps, lorsqu'on faisait le travail à Saint-Denis, on allait manger une glace, et pour lui c'était l'unité de voisinage de base à Paris. Donc c'est ce qui permet de se - comment dire - de permettre le sentiment d'appartenance à. C'est à dire qu'on sait qu'on est de cette unité de voisinage parce que, à chaque fois c'est différent.

Catherine Giuli: Cela peut être controversé, dans le sens où cela peut créer des ghettos. J'émets des...

Jean-Marie Choquelle : Oui et non, mais on s'en fout. C'est à dire que c'est... que les unités de voisinage sont forcément ouvertes les unes par rapport aux autres. À Venise, c'est cerné par un canal, mais à Paris la notion de paroisse n'a rien de limitatif.

Catherine Giuli : Non parce qu'il disait justement, j'avais lu un truc qui disait justement qu'à Venise c'était assez ghettoisé les paroisses. C'était chacun sa paroisse.

Jean-Marie Choquelle : Curieusement les juifs s'y sont... mais c'est parce que c'est le moyen-âge. Les juifs sont dans une paroisse, enfin dans une île. À Paris, il y a quelques rues. À Paris, c'est plutôt une notion de rues. Il y a une rue principale et après on appartient plus ou moins à cette entité, mais après les choses sont complètement floues. Mais c'est vraiment le sentiment d'appartenance et la chose à laquelle Ricardo tenait c'est qu'y soit associé la notion d'intimité. Parce que c'est là, il le disait très bien : « c'est là, dans cette entité qu'on pourra par exemple laisser les enfants jouer sans qu'il n'y ait de voitures ». Donc il y a une sorte de préservation de la notion d'intimité.

Catherine Giuli : Comme à petite échelle la maison mauresque avec son cloître, ouverte et fermée.

Jean-Marie Choquelle : C'est cela. C'est : on sait qu'on appartient à cette chose et puis il y a une sorte de sentiment de sécurité. Ricardo le disait très bien dès le départ : « Mais vous faites des espaces *et cætera, et cætera*, et des logements pour les célibataires qui n'ont absolument pas envie de vivre là dedans ». Donc, on prenait Venise…

Catherine Giuli : La communauté, c'est à dire à vivre ensemble, le vivre ensemble.

Jean-Marie Choquelle : Oui c'était l'espace de communication mais ce n'est surtout pas pour vivre ensemble de la même façon. C'est …

Catherine Giuli : Oui …avec des différences.

Jean-Marie Choquelle : C'est la fraternité. On est frères, avec des différences.

Catherine Giuli : Et je sais pas si je te l'ai déjà demandé, Michel Leblanc m'a dit qu'il faisait acheter aux étudiants le petit livre de Gaston Bardet. Est-ce que... ?

Jean-Marie Choquelle : Oui c'est vrai. Mais moi je ne l'ai pas acheté non. Il ne le conseillait pas quand moi j'ai suivi ses…

Catherine Giuli: D'accord, parce que Michel Leblanc m'a dit cela : qu'il leur avait dit d'acheter le petit livre de Gaston Bardet. Il ne vous en a jamais parlé ?

Jean-Marie Choquelle : Si.

Catherine Giuli : Alors qu'est ce qu'il disait sur Gaston Bardet ?

Jean-Marie Choquelle : Il lançait beaucoup de choses, il lançait beaucoup de pistes, mais il n'entrait pas dans les ouvrages. C'est un peu comme Thomas Mann. Il m'a jamais dit : « Lis cela, tu vas voir il y a cela ». Il lançait des pistes, mais justement avec voilà : « Oh il faut absolument lire cela ». Mais c'était aussi bien pour de la littérature que pour des œuvres de musique.
Catherine Giuli : Mais parce que Gaston Bardet c'était quand même quelqu'un qui était assez contre les idées de Corbu et tout cela, de l'urbanisme de Corbu donc est-ce que c'était cela qu'il avait... Parce qu'il le dit dans un entretien avec François Chaslin. Il dit que cela a été son…

Jean-Marie Choquelle : Ah ?

Catherine Giuli : Parce qu'en fait Gaston Bardet, il reprend ces petits îlots qui correspondent à ces unités de voisinages en fait, des communautés.

Jean-Marie Choquelle : Non je ne peux pas dire, je ne sais pas.

Catherine Giuli : Quand vous alliez sur les sites, il faisait une conférence ?

Jean-Marie Choquelle : Cela dépend. Cela dépendait des sites. Des fois, mais en général on allait sur les lieux, on faisait une visite, un petit voyage comme le voyage à Venise, et puis oui il faisait une conférence introductive.

Catherine Giuli: Au retour ?

Jean-Marie Choquelle : Introductive, au retour.

Catherine Giuli : Et après démarraient les projets, les maquettes en terre ?

Jean-Marie Choquelle : Toujours, les maquettes. Il faisait une conférence sur Venise.

Catherine Giuli : Plus conf sur Venise ?

Jean-Marie Choquelle : Ou je la faisais.

Catherine Giuli : À chaque début d'année ?

Jean-Marie Choquelle : Je ne sais plus.

Catherine Giuli : Est-ce que tu aurais un texte qui correspondrait à la conférence sur Venise ? C'est toujours sur l'urbanisme de communication ?

Jean-Marie Choquelle : Oui, je vais la faire dans trois semaines.

Catherine Giuli : Quand cela ?

Jean-Marie Choquelle : Parce que figure toi qu'en master je fais un travail, enfin une sorte de cours exploratoire sur l'analyse urbaine parce que j'en ai ras le bol d'entendre les étudiants présenter leur projet d'une façon descriptive. Tu vois c'est : « Et là il y a..., et là il y a..., et là on fait ça..., on fait ça pour..., du coup... ça... ». Tu vois ? Bon, et pour que ce soit plus dynamique j'ai décidé de faire douze interventions. Alors la première intervention je la fais sur les schémas mentaux à l'œuvre, c'est à dire comment un territoire peut suggérer une façon de réfléchir. C'est un petit peu du Ricardo et du Norberg-Schulz. Deuxième et troisième je fais Panofsky, l'histoire des formes, principes fondamentaux de l'histoire de L'art.

Catherine Giuli : Non cela c'est Wölfflin.

Jean-Marie Choquelle : Wölfflin oui. Et le quatrième je fais les schémas mentaux aux Pays-Bas, c'est pas mal. Donc c'est un petit peu si tu veux tout le travail sur la Hollande, sur Amsterdam.

Catherine Giuli : C'est à dire, un petit peu, quand tu parles de schémas mentaux cela correspond un peu à la notion de tradition dans sa théorie *Les cinq aspects du contenu* ?

Jean-Marie Choquelle : Un petit peu mais c'est très visible en Égypte parce que, si tu veux, comme avant l'Égypte, il n'y avait rien, les Égyptiens se sont directement inspirés du schéma organisateur de l'Égypte avec le Nil *et cætera* pour organiser les plans des temples. Donc tu vois il y a une façon...

Catherine Giuli : Tu vas faire cela avec une conférence sur Venise ?

Jean-Marie Choquelle : Oui et le quatrième ou le cinquième c'est Venise, c'est à dire comment analyser une ville. Et je reprends Venise et justement je présente les différents niveaux d'organisations qui existent dans toute

ville. Pour analyser une ville, il faut essayer de retrouver les différents niveaux qui existent et qui permettent à l'intimité d'exister, à la quotidienneté de s'épanouir.

Catherine Giuli : Tu vois ces niveaux correspondent aux niveaux de Gaston Bardet.

Jean-Marie Choquelle : Ah bon ?

Catherine Giuli : Tout à fait. Et je pense que vraiment, enfin il n'a pas forcément repris, il s'est intéressé à ces idées, différents niveaux de constitution d'une ville.

Jean-Marie Choquelle : C'est pour cela que finalement on peut réinterpréter Venise, forcément. Ce ne sera pas le puits, ce sera peut-être le parking souterrain. Sous les grandes résidences, il y a toujours un parking qui peut devenir un élément d'organisation de la ville, du social… et après je fais un choix de parcours. C'est à dire de ne pas analyser les choses selon une description, une addition mais selon les parcours possibles. C'est une façon d'introduire comment analyser les choses et présenter les projets.

Catherine Giuli : Je t'avais parlé de l'École d'été à laquelle avait assisté Ricardo à Venise en 1952 ? Tu la verras dans la conférence, j'ai trouvé une photographie de lui avec Le Corbusier. qui donne une conférence et lui est assis par terre, juste en bas. Donc au moins c'est une preuve qu'effectivement il y a bien assisté. Parce qu'il y en a qui disent : « Mais tu es sûre ? Tu es sûre ? » et je dis : « Oui ». Parce que c'est vrai que beaucoup de gens pensent que Ricardo fabulait un maximum sur beaucoup de choses…J'essaie de trouver un maximum de preuves qui appuient, parce que scientifiquement il faut que j'aille chercher des preuves. Je l'ai trouvée dans un bouquin sur Gino Valle, parce que Gino Valle était dans la salle et donc il y avait la photo. Et puis je regarde et puis je dis : « C'est lui, je l'ai trouvé ». Il était là et voilà. Et en même temps, pour te dire qu'en fait ils avaient répondu au fameux exercice sur lequel vous aviez travaillé à relier Venise au continent. Et lui avait répondu en faisait des petites habitations le long d'un pont. Dans un de ces bouquins, j'ai trouvé qu'en fait il avait été critiqué parce que les autres étudiants dont Gregotti, qui était aussi dans le groupe, enfin dans l'un des groupes qui avait répondu à cet exercice, avait appliqué la charte d'Athènes. Ricardo était un peu à côté de ce qui se passait et c'est pour cela qu'il n'en avait pas démordu, il avait voulu retravailler avec ses étudiants. Et je voudrais voir, parce qu'il y a les réponses de certains étudiants dans un bouquin…Je me dis qu'il y a peut-être la réponse dans les archives de l'IUAV. J"aimerais bien aller trouver ces documents, j'envisage d'y aller…

Jean-Marie Choquelle : Et c'est où ?

Catherine Giuli : C'est à l'École d'Architecture de Venise.

Jean-Marie Choquelle : Ah oui, carrément ? Avec des profs ou des archivistes. Tu en connais ? Parce que nous on a eu beaucoup d'étudiants qui sont à Venise. On en voit tous les ans. Il faut demander à des étudiants Erasmus qui sont là. Il y a Ophélie Dzierzek. On a deux étudiants qui étaient à Venise et qui ont passé leur PFE là. Oui c'était la veille, toi tu as vu Alexandre Deflou. Il était à Venise il y a deux ans….Parce qu'ils ont peut-être des profs francophones qui pourraient

Catherine Giuli : Parce qu'en fait, ce qui est intéressant, c'est qu'ils fonctionnaient exactement pareil. C'était un atelier vertical, c'est à dire qu'ils étaient cinq jeunes architectes à travailler sur ce projet et ils travaillaient de la même façon qu'à l'école, donc c'est intéressant de voir un peu cela, et puis sa réponse aussi ce serait intéressant. Ce que tu faisais pour Venise. C'est quand ton... ?

Jean-Marie Choquelle : C'est peut-être... donc lundi ce n'est pas cela, lundi prochain c'est sur Amsterdam - enfin la Hollande – et c'est par Zoom. Le lundi de 14h à... mais je les enregistre.

Catherine Giuli : On a parlé de Saint Denis… tu n'as travaillé avec lui que sur Saint Denis et sur le collège de Lens, c'est cela ? Aurais-tu des photos des travaux des étudiants ?

Jean-Marie Choquelle : Je peux te montrer. Voilà. C'était pas génial.

Catherine Giuli : On reconnaît bien les... Pourquoi tu dis que ce n'était pas génial ?

Jean-Marie Choquelle : Je n'aimais pas des masses. Là on n'a pas fait de maquette…

Catherine Giuli : Parce que se pose le problème dans ma thèse, parce qu'il faut choisir, je ne peux pas montrer tous les concours, montrer tous les projets. Et du coup il va falloir faire un choix. Là j'ai vraiment beaucoup de documents…

Jean-Marie Choquelle : Je ne suis pas sûr que ce soit classé. Le premier sur lequel j'ai travaillé avec Ricardo, c'est Amiens. Figure toi que j'ai revu un petit peu l'ordre des... Je t'avais envoyé la chronologie. Parce qu'en fait la première année, je n'arrive plus à me souvenir.

Catherine Giuli : Mais tu as commencé dès que tu as eu ton diplôme ?

Jean-Marie Choquelle : J'ai commencé dès que j'ai eu mon diplôme.

Catherine Giuli : 1980-81, jusque... donc il est parti réellement en 91 ? 10 ans donc ?

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Il a fait l'année 1991- 1992 ?

Jean-Marie Choquelle : Moi je l'ai faite. Mais avec Ricardo je ne me souviens plus. Je t'avoue que je ne me souviens plus.

Catherine Giuli : Donc tu as au moins travaillé avec lui 10 ans ?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Alors, Amiens décembre 1980. 1980-1981 tu vois, voilà. Donc on a commencé par Amiens, je n'ai que cette photo…

Catherine Giuli : Il y a un article dans *AA* sur l'école de Lille et on voit un projet d'Amiens.

Jean-Marie Choquelle : Et là je pense que... ce n'est pas le projet avec Dulongcourty ? Je crois.

Catherine Giuli : Les photos sont belles, et la maquette est belle. Donc là c'était du bois et... ?

Jean-Marie Choquelle : Kadapak et bois.

Catherine Giuli : On voit bien l'organicité du...

Jean-Marie Choquelle : Oui, la notion de paroisse entre guillemets…

Catherine Giuli : Et puis oui les petites...

Jean-Marie Choquelle : Oui les unités de vie…Oui, dans tout le travail, c'est systématique. Et puis le thème, cela pourrait être l'œil ou la rose je ne sais pas comment Ricardo en parlait. La finalité, le travail, l'utilisation de l'eau. Enfin il y a des choses assez récurrentes.

Catherine Giuli : Là c'est symbolique ?

Jean-Marie Choquelle : Là c'est complètement symbolique. Il n'y a pas de problème. Il y a un moment Ricardo, justement c'est cela qui est intéressant, là il rejoint Aristote c'est à dire que le symbole c'est le moteur, ce n'est pas l'essentiel mais c'est un moteur qui fait développer….

Catherine Giuli : Pourquoi dis-tu qu'il rejoint Aristote ?

Jean-Marie Choquelle : Parce que c'est le principe qui va faire se développer un travail de recherche. Voilà donc cela c'est 1980-1981. 1981-1982 je t'avoue que c'est le grand trou. Et alors 1982-1983... qu'est ce que je t'avais dit ?

Catherine Giuli : Quand est-ce que vous avez travaillé sur Lille ? Deux fois ? Parce que moi j'ai des maquettes, j'ai des projets de deux époques différentes. Par exemple Michel Leblanc me dit qu'en 85 il a travaillé sur Lille. Et toi tu m'avais dit qu'en...

Jean-Marie Choquelle : Oui, en 1985. J'essaie de retrouver. C'est moi qui dit je pense qu'on a fait Calais en 1981-1982. Je pense parce que Patrick Cardon qui était dans l'atelier, son père était directeur - je ne sais plus de quoi mais je pense qu'il travaillait à Calais - et c'était un peu pour amorcer le projet de Calais, le projet de Ricardo à Calais, l'immeuble de logements, qui a été fait avec Fidelle et Patrick Cardon. Patrick Fidelle, Patrick Cardon.
Catherine Giuli : Patrick Fidelle est toujours en vie ?

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Mercredi je vois, enfin je vois par Zoom, Arnaud Delachapelle et puis Jacques Davioud.

Jean-Marie Choquelle : Je n'ai pas un grand souvenir de Davioud….

Catherine Giuli : Et Arnaud Delachapelle plus ?

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Donc Calais. Donc en fait là pour le coup il a compté un peu sur l'étudiant pour travailler ?

Jean-Marie Choquelle : sur Patrick Cardon ? Oui. Patrick Cardon, c'était un fidèle. Sympa mais il a été singulièrement dépassé par les événements.

Catherine Giuli : C'est à dire ?

Jean-Marie Choquelle : Il faisait de véritables crises. Je ne sais pas. Il ne fait plus d'archi. C'était quelqu'un de fragile…hyper sympa mais très fragile…

Catherine Giuli : Et puis il fallait être costaud pour être dans l'atelier de Porro.

Jean-Marie Choquelle : Je pense. Oui.

Catherine Giuli : Oui, il fallait être costaud psychologiquement.

Jean-Marie Choquelle : Oui parce que - comment dire - parce que c'est pas extérieur à l'étudiant. La moindre chose n'est absolument pas extérieure. Et c'est sûr qu'il faut savoir faire la part entre la projetation et la projection de choses très personnelles, c'est parfois assez difficile….

Catherine Giuli : Est-ce que tu te souviens de Sébastien Gauchet ?

Jean-Marie Choquelle : Oui et alors justement ?

Catherine Giuli : Il travaille avec Michel Leblanc.

Jean-Marie Choquelle : C'est pas vrai ?

Catherine Giuli : Si. Sébastien Gauchet appartient à ma promotion… Et Michel est plus âgé…En fait, j'étais amie avec Sébastien Gauchet à l'époque et il était dans l'atelier de Ricardo …

Jean-Marie Choquelle : Et il était hyper sympa.

Catherine Giuli : Il l'est toujours…

Jean-Marie Choquelle : Très bon.

Catherine Giuli : C'est un travail phénoménal de travailler sur Ricardo…

Jean-Marie Choquelle : Je n'ai jamais fait de recherche parce que je t'avoue que même moi je fonde beaucoup des avis sur le sentiment, des impressions plus que sur une réalité scientifique…sur des rapprochements.

Catherine Giuli : Oui, quand tu es chercheur, tu dois te fonder sur des réalités…

Jean-Marie Choquelle : Voilà, j'aurais pu mais ça ne s'est pas fait…

Catherine Giuli : Mais oui.

Jean-Marie Choquelle : Il faut tout démontrer ou prouver ou alors il faut qu'on sorte une citation de quelqu'un qui a dit que et on ne peut pas en sortir. Donc et bien non. C'est un peu…Ricardo lorsque il faisait travailler les étudiants, il s'enthousiasmait pour le projet et puis il utilisait le symbole, chose à laquelle tout à fait entre nous il ne croyait pas. Il le disait, il disait : « finalement ils ne savent pas utiliser les symboles. Il n'y en a pas un qui sait les utiliser ». Mais c'est vrai - entre parenthèse - quel moteur pour faire avancer le projet…

Catherine Giuli : Oui bien sûr.

Jean-Marie Choquelle : Tu vois c'est cela.

Catherine Giuli : Le symbole c'était le moteur. C'est ce que tu m'as dit pour l'histoire d'Aristote. Donc on en était à Calais…

Jean-Marie Choquelle : Calais. Je n'ai pas de photos de Calais mais je pense que c'est cette année là. Il faudrait peut être demander à Patrick Fidelle ? Patrick Fidelle, Patrick Cardon.

Catherine Giuli : On est ensuite en 1982-1983…

Jean-Marie Choquelle : Courtrai. Alors là ce serait, alors là il y avait Walter qui était là. Je n'ai pas beaucoup de photos mais j'en ai….

Catherine Giuli : Là, c'est Venise….

Jean-Marie Choquelle : Oui. Le problème c'est qu'elles commencent à être mélangées…. Anvers. J'ai Anvers.

Catherine Giuli : Alors Anvers c'était quand ?

Jean-Marie Choquelle : C'est un diplôme.

Catherine Giuli : De qui ?

Jean-Marie Choquelle : C'est un diplôme avec Escudié, Lecharny et De Sousa:.Là c'est Lille. Voilà, Courtrai. Voilà. Avec un superbe regard d'Elisabeth Schwartkopf. Alors là je n'ai pas les noms je t'avoue. Ah si.

Catherine Giuli : Bertrand Lecharny, Pascal Dehove. On a déjà évoqué pour ces projets la science fiction. Le fait que ce soit, par exemple qu'on retrouve des formes de Metropolis….enfin l'expressionnisme est plus ou moins proche de la science fiction…

Jean-Marie Choquelle : Oui….il y a eu une conférence de Ricardo sur la Flandres, alors je t'avoue que je ne me souviens plus très bien, mais cela c'était assez concentré sur la peinture…

Catherine Giuli : Van Eyck tout cela….

Jean-Marie Choquelle : Van Eyck, Jérôme Bosch.

Catherine Giuli : J'adore Bosch.

Jean-Marie Choquelle : Cela par exemple, c'est *Le jardin des délices*. Tu vois ?

Catherine Giuli : Oui !

Jean-Marie Choquelle : Tu vois, avec l'eau, des montagnes, *et cætera, et cætera.*

Catherine Giuli : Et c'est de qui ? C'est quel projet?

Jean-Marie Choquelle : Je me demande si ce n'est pas un projet d'Hervé Dulongcourty…Là tu vois les logements qui sont là, je crois que c'est ceux là, d'après ce que je me souviens. Non pardon je suis en train de dire des bêtises. Courtrai. Donc là c'est Lecharny et cela... est-ce que je dis une bêtise ? Là il y a Bertrand Lecharny, Laurent Ducatez, Jean-Charles Huet, Louis-Marie Dumon et Pascal Dehove. Donc cela, c'est Courtrai. Et là, c'est étonnant parce que je n'arrive pas à reconnaître. Qu'est-ce que c'est ?

Catherine Giuli : Une petite unité de vie….

Jean-Marie Choquelle : C'est un autre projet, c'est un autre groupe.

Catherine Giuli : *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch, mais oui !

Jean-Marie Choquelle : Donc si tu veux la forme, les thématiques, les symboles et bien cela permet de travailler forcément par analogie. Par analogie. C'est encore Aristote l'analogie. C'est scolastique. Quand on ne peut pas expliquer une chose, on peut utiliser l'analogie. C'est Thomas D'Aquin.

Catherine Giuli : On est bien d'accord que Ricardo était très spirituel.

Jean-Marie Choquelle : Oui mais c'est une spiritualité qui n'a rien à voir avec le christianisme. C'est très particulier.

Catherine Giuli : Et très difficile à décrire.

Jean-Marie Choquelle : Oui absolument.

Catherine Giuli : Mais il dit, là par exemple dans l'entretien avec François Chaslin, qu'il a été élevé dans un milieu catholique. Il était très très catholique dans ce milieu là. Qu'après il a été marxiste donc c'était difficile d'être catholique en étant marxiste et puis après il en est revenu. Et visiblement d'après Gabriela il priait vers la fin, dans sa chambre donc je ne sais pas, c'est compliqué.

Jean-Marie Choquelle : Oui. Enfin Ricardo m'a dit qu'il ne croyait plus en grand chose. Et puis le jour où il a su que son fils était malade, il s'est retrouvé immédiatement dans une église. Et de là après il allait à la messe. Tous les dimanches. Mais qu'il allait à la messe, qu'il arrivait spécifiquement en retard pour n'arriver que juste avant la communion, ne pas entendre les sermons. Il arrivait donc juste au moment pour le véritable moment de la messe. La messe c'est normalement le …

Catherine Giuli : Oui. Donc en fait tout le folklore catholique cela ne l'intéressait pas.

Jean-Marie Choquelle : Non.

Catherine Giuli : L'essence oui…

Jean-Marie Choquelle : Oui .C'est sûr que là dedans il voyait très bien qu'elles étaient les limites de la notion de symbole, mais ce n'était pas un problème. C'est moteur d'espace, de création d'espace.

Catherine Giuli : Donc on prend un tableau, on fonctionne par analogie plus ou moins.

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Mais pourquoi *Le jardin des délices* ? Et pourquoi là ?

Jean-Marie Choquelle : Justement parce que c'est Courtrai, parce que c'est lié à la culture, on se rend compte que c'est tout à fait flamand quoi. *Le jardin des délices* ne peut pas être français. Il ne peut surtout pas être parisien je vais dire.

Catherine Giuli : Mais Bosch c'est extraordinaire parce que c'est ultra contemporain pour moi. Quand on regarde un tableau de Bosch on se dit : « Mais on ne dirait pas que c'est à cette époque qu'il a peint ça ». On a

l'impression que c'est adapté à nos… Et puis c'est surtout ultra créatif.

Jean-Marie Choquelle : Oui en fait, ce n'est pas un enfermement. C'est à dire que cela ouvre plein de choses. Des choses universelles.

Catherine Giuli : Oui donc toujours ces questions sur *le bien, le mal, Eros, la mort*.

Jean-Marie Choquelle : Oui et cela permet en plus, le rapport avec une toile, une œuvre ou un site ou un paysage parce que la référence elle peut être très variée cela permet aussi de se référer à une chose qu'on regarde et donc il y a automatiquement une comparaison. C'est à dire qu'on analyse la composition et on essaie de composer. Et on voit qu'il y a un travail sur les formes, d'une mise en place qu'il ne peut pas y avoir si on n'a pas au départ une ou deux ou trois idées ou formes ou références. Et ce n'est pas de la typologie, parce que quand on fait une référence typologique, on n'a pas ce rapport de forces, de forme et de composition. La typologie c'est trop, comment dire, dans la mise…

Catherine Giuli : Le mimétisme ?

Jean-Marie Choquelle : Oui le mimétisme, c'est trop lié à une mise en œuvre. La typologie, c'est en général quelque chose d'assez figé tandis que l'œuvre d'art, se référer à une œuvre d'art, c'est quelque chose quand même de relativement plus ouvert.

Catherine Giuli : Effectivement et quand je disais tout à l'heure l'unité de voisinage cela ne serait pas une typologie…

Jean-Marie Choquelle : Ce n'est pas une typologie.

Catherine Giuli : Parce que justement il n'y a pas de mimétisme. Il y a une multiplicité d'unités de voisinage.

Jean-Marie Choquelle : Voilà. Alors là je me souviens très bien c'est la mort. C'est la faux, la faucille.

Catherine Giuli : On est toujours à Courtrai ?

Jean-Marie Choquelle : Oui je crois qu'on est à Courtrai.

Catherine Giuli : Et pourquoi la mort ? Tu ne sais pas ?

Jean-Marie Choquelle : C'était pourquoi pas.

Catherine Giuli : C'est pas une réponse là tu te défiles.

Jean-Marie Choquelle : Si carrément. Je pense que pour Ricardo c'était : « pourquoi pas ? » Là c'est universel.

Catherine Giuli : C'est un témoignage incroyable. Elles n'existent plus ces maquettes ?

Jean-Marie Choquelle : Je ne crois pas.

Catherine Giuli : Il paraît qu'il y avait une maquette dans le bureau du directeur elle y est toujours ? Il paraît que pendant longtemps il y a eu une maquette dans le bureau du directeur de l'école, de Ricardo, une maquette de ses étudiants.

J**ean-Marie Choquelle** : Il y a eu la grande maquette de Barcelone, du diplôme de Pascal Marchand.

Catherine Giuli : Et puis elle n'y est plus ?

Jean-Marie Choquelle : Non et puis après c'est disparu.

Catherine Giuli : J'attends désespérément d'avoir un entretien avec Engrand et c'est toujours son répondeur.

Jean-Marie Choquelle : Peut-être qu'il est mort.

Catherine Giuli : Je ne sais pas.

Jean-Marie Choquelle : 1983-1984 C'est Venise. J'ai pas mal de photos.

Catherine Giuli : Pourquoi Ricardo a fait un exercice en 84 sur Venise ? Est-ce qu'il n'y avait pas le fameux projet de Gregotti à l'époque ? Est-ce que cela ne l'a pas titillé ?

Jean-Marie Choquelle : Je ne sais pas, peut-être. Mais il faut dire qu'on allait tous les ans à Venise

Catherine Giuli : J'ai trouvé récemment, qu'à l'occasion de la mort de Guido Canela, il a donné une conférence hommage à Guido Canela, Ricardo à Milan.

Jean-Marie Choquelle : Voilà. Alors. Bon ici, je ne sais pas comment commencer. Bon on va commencer par cela. Cela c'est Walter.

Catherine Giuli : Magnifique ! C'est cela qu'il a fait, il a fait des habitations le long d'un pont.

Jean-Marie Choquelle : Voilà donc c'est au Nord. Donc l'hôpital est là, situé à Venise. Mestre c'est là bas, et c'est au Nord. Et nous là on a pris le Sud.

Catherine Giuli : Tandis qu'eux ils avaient suivi en 1952 leur grille de la charte d'Athènes et Ricardo ne l'avait pas suivie…il avait beaucoup souffert de la correction.…

Jean-Marie Choquelle : Cela continue tiens, Walter encore. Mais tu vois il manque des photos, où sont- elles ? J'ai du les donner. Peut-être c'est à la revue là. Et puis je ne les ai pas récupéré.

Catherine Giuli : Leurs fonds sont des œuvres d'arts.

Jean-Marie Choquelle : Là. Dekalmes. Marie-Dominique Mullier, très bonne. Très bonne. Elle a travaillé avec et était l'adjointe de Baïetto. Elle travaillait au début quand Euralille était pas lancé. Elle était très bien. Je vais te montrer une photo après d'un petit sous-espace. Donc tu vois par exemple, cela c'était la forme du Palais des Doges, sa typologie. Ici c'est le projet de Pascal Dehove,. Louis-Marie Dumon et Denis Malaquin. Alors ça c'est quelqu'un encore qui est actif.

Catherine Giuli : Le projet de Michel Leblanc… Il a sa petite agence en banlieue parisienne.

Jean-Marie Choquelle : Il est du côté de Paris ?

Catherine Giuli : pas loin de Poissy.

Jean-Marie Choquelle : D'accord, en aval. Il travaille avec Sébastien Gauchet ?

Catherine Giuli : Alors lui il est à Pau, Sébastien. Il était à Pau, alors je ne sais pas si c'était pour un chantier ou quoi mais en fait il ne travaille pas forcément en présentiel, en distanciel, mais il travaille pour lui. C'est plus carré Michel, plus... Mais lui il m'a dit qu'il était le seul à avoir été à l'enterrement de Ricardo avec Walter Chiani, des étudiants. Tu as ce souvenir de cela ?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Attends, on l'a su il n'y a pas... Moi je l'ai diffusé à un certain nombre de personnes. Mais il fallait que... tu imagines, je n'avais pas les adresses, je n'avais aucun numéro de téléphone. Ça c'est Olivier. Ça c'est vraiment un projet qui est...

Catherine Giuli : Qui était bon?

Jean-Marie Choquelle : Non pas du tout. C'était un travail de résistance.

Catherine Giuli : C'est à dire ?

Jean-Marie Choquelle : Il était chiant Olivier.

Catherine Giuli : Qu'est-ce qui posait problème ?

Jean-Marie Choquelle : Au niveau de la forme générale, tu vois ce n'est pas très rythmé. Il y a une continuité, mais pas rythmée. Avec une ligne assez remarquable qui est la ligne pour la voiture pour aller vers un garage. Cela ne répondait pas vraiment aux critères. C'est à dire qu'il n'est pas parti de l'urbanisme de communication.

Catherine Giuli : Pourtant il y a quand même des petits îlots là.

Jean-Marie Choquelle : Oui, si tu veux c'est arrivé par la suite mais...

Catherine Giuli : Il est décédé lui ?

Jean-Marie Choquelle : Olivier ? Oui. Son fils était à l'école, a été à l'école. Il ressemble au père comme ce n'est pas possible.

Catherine Giuli : C'est vrai ?

Jean-Marie Choquelle : Terrible. Je l'ai eu à l'école, j'avais l'impression de faire deux fois le même. Voilà et puis là tu vois là c'est la typologie. C'est le cimetière. Bon et après il y a les projets de maison qu'on a : Olivier, maison individuelle. Donc là c'était maison individuelle puisque ce n'était pas du collectif, il dit que c'était habitat mixte.

Catherine Giuli : C'est toujours le logement de Venise ?

Jean-Marie Choquelle : Oui donc cela c'est la phase logement.

Catherine Giuli : À l'école, il reste peu de photos… De son époque avec Robin, l'année où il a fait avec Robin, il y a quelques travaux.

Jean-Marie Choquelle C : Mais il fallait, le problème c'est que si Yvon - je ne sais pas s'il était là à l'époque - ne venait pas pour faire des photos, il n'y avait pas de photos. Le projet de Jean-Michel Lucas et de Philippe Guette. Tu vois là aussi Frédéric Leconte je ne l'ai plus il a du le piquer.

CG Catherine Giuli : C'est toujours Venise ?

J**ean-Marie Choquelle** : Oui. Ce sont les logements et équipements. Donc c'est une vue resserrée sur un certain nombre d'éléments. Des fois c'est un peu formel. Ça c'est le centre. Donc c'est la troisième phase du travail où les étudiants, avec les logements collectifs qu'ils ont étudié, mais forcément dans un groupe il y a un étudiant qui a fait du collectif, par exemple Olivier Bonte on a vu c'était du logement individuel.

Catherine Giuli : Michel Leblanc. Frédéric Leconte et Marc Dherent.

Jean-Marie Choquelle : Marc Dherent était actif à Lille encore. On le trouve assez facilement. Michel Leblanc.

Catherine Giuli : Philippe Fasquelle et Marie-Dominique Mullier.

Jean-Marie Choquelle : Voilà c'est Marie-Dominique.

Catherine Giuli : Et elle travaillait avec Baïetto. C'est intéressant de voir ce que sont devenus les étudiants de Porro et qu'est-ce qu'ils font aujourd'hui. Ils avaient tous fait un fond magnifique. De vraies oeuvres d'art …

Jean-Marie Choquelle : Oui tu vois là j'ai le projet de Frédéric Leconte. Cela doit être moi qui ai fait la photo là et puis c'est parti par l'article tu sais ?

Catherine Giuli : Oui. Les leçons de Venise**…**

Jean-Marie Choquelle : Voilà. Donc s'il n'y a pas les photos, c'est que c'est moi qui les ai données.

Catherine Giuli : Jérémy Turpin. Toujours Venise. Ça ce sont tous les équipements.

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Musée et théâtre. Mais ils passaient des heures et des heures à faire cela quand même.

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Bruno Jorissen.

Jean-Marie Choquelle : il est installé dans la région.

Catherine Giuli : Boualem Chelouti.

Jean-Marie Choquelle : Il fait aussi Venise…1983-1984 Venise. 1982-1983 Courtrai et ensuite c'était Lille.

Catherine Giuli : Et là Venise, la liste des groupes et leurs notes!.

J**ean-Marie Choquelle** : Voilà. Alors après on a fait Lille. Lille parce que...

Catherine Giuli : 1984-1985 Lille. Zéro. 0, 0, 0.

Jean-Marie Choquelle : Mais ils n'ont pas rendu, il y a un problème.

Catherine Giuli : Veron Caroline…,0, 0, 3, 4. Cathy Fux**…**

Jean-Marie Choquelle : C'était une strasbourgeoise.bAttends, Marie-Dominique elle est là ou pas ? A Courtrai, non elle n'est pas là.

Catherine Giuli Miguel Acosta…les notes étaient bonnes là.

Jean-Marie Choquelle : Clotilde Barbry. Marie-Dominique. Elle était bien Marie-Dominique.

Catherine Giuli : Le directeur Gérard Engrand était amoureux de Clotilde ? C'est cela ?

Jean-Marie Choquelle : Oui, c'était pénible parce que quand on corrigeait les étudiants on n'avait pas envie de corriger le directeur quoi.

Catherine Giuli : Ce serait intéressant en tant que fille de... elle était bonne dans l'atelier de Porro ou pas vraiment ?

Jean-Marie Choquelle : Non. Voilà, donc ça c'était Saint-Sauveur.

Catherine Giuli : Il faudrait voir Marie-Dominique Mullier ?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Je trouvais que Marie-Dominique s'investissait vraiment quoi. Elle disait rien mais... Lille. Et je n'ai pas les noms et je t'avoue que je ne sais pas à quelle phase on en est là. Je pense que ce n'est pas la phase finale. C'est la maquette d'urba de fin de semestre. Parce que Venise que tu as vu là, c'est la maquette finale réactualisée avec les projets. Et à Amsterdam je n'ai pas les noms non plus.

Catherine Giuli : Donc Lille c'était le quartier de la...

Jean-Marie Choquelle : Là tu reconnais Saint-Sauveur.

Catherine Giuli : Le long du périph.

Jean-Marie Choquelle : Voilà. Déplacement du périph.

Catherine Giuli : Dans ma communication tu verras, j'ai montré la maquette de Michel Leblanc, on voit il appelle cela *La comète*. Il avait fait comme si c'était une comète le long du périph, et on voit ses unités de vie, et

son équipement c'était à la place du Grand Palais, un centre de conférences et tout cela. Donc j'ai les deux photos, tu verras.

Jean-Marie Choquelle : Oui … Baïetto venait. C'est Gérard Engrand qui l'avait contacté pour que Ricardo fasse parti du concours…Il faudrait voir Engrand. Oui et il est venu plusieurs fois…

Catherine Giuli : Oui, il me semble que le projet était déjà lancé à l'époque.

Jean-Marie Choquelle : L'idée ? Oui. Attends, justement je ne suis plus sûr de moi là…

Catherine Giuli : Si parce que j'ai regardé les dates justement. Quand j'ai vu la maquette de Michel Leblanc, après, en rentrant à la maison, j'ai regardé les dates et cette histoire date déjà du début des années 1980.

Jean-Marie Choquelle : Euralille est là, tu vois. Alors justement il y a un moment j'ai...

Catherine Giuli : C'est plutôt de...

Jean-Marie Choquelle : Oui c'est plutôt de l'autre côté.

Catherine Giuli : Oui mais Koolhaas a travaillé aussi sur le...

Jean-Marie Choquelle : Je me souviens qu'à un moment on est allés à la mairie avec Ricardo et puis on a parlé du problème de la déviation du périphérique et de ce que cela entraînait.C'est plutôt lié à cela. Je me souviens bien avoir appris ce désir de détourner le périphérique. C'était bien à la mairie.

Catherine Giuli : Et Baïetto est venu voir les rendus ?

Jean-Marie Choquelle : Alors je ne sais plus. Baïetto, c'était en 81 ?

Catherine Giuli : 1984-1985. Parce que cela correspondrait quand même au moment des projets.

Jean-Marie Choquelle : Oui Mauroy n'est plus premier ministre et cela correspond aux projets. Si, c'est possible et ce n'était pas directement la gare.

Catherine Giuli : Oui mais bon le projet de Koolhaas il vient là par la suite donc...

Jean-Marie Choquelle : Oui parce que moi j'ai fait, en tant qu'étudiant, un projet à l'emplacement d'Euralille avec la gare.

Catherine Giuli : En quelle année alors ?

Jean-Marie Choquelle : 1979-1980.

Catherine Giuli : Tu vois bien que vous avez travaillé plusieurs fois sur Lille.

Jean-Marie Choquelle : Oui mais moi j'étais étudiant à ce moment-là…Je peux te montrer les projets.

Catherine Giuli : Oui cela c'est important.

Jean-Marie Choquelle : C'est l'immeuble que je t'ai montré.

Catherine Giuli : Oui les deux immeubles. Mais tu n'as plus la maquette, les photos d'urba ?

Jean-Marie Choquelle : Je ne sais plus. Je t'avoue que je ne sais plus. Donc cela c'était le détournement. Effectivement Mauroy n'était plus premier ministre, il revient à Lille et il y a les projets de contournement de périphérique. Qu'est-ce qu'il se passe à ces endroits là ? Et puis en 1985-1986 c'est donc Amsterdam.

Catherine Giuli : Il faudra demander à Marie-Dominique Mullier, si elle a été adjointe de Baïetto elle pourra peut-être le dire.

Jean-Marie Choquelle : Oui, parce que Baïetto...

Catherine Giuli : Il est mort assez vite. Oui il est mort pendant le projet. Alors après Lille on est à Amsterdam donc 1985-1986 ? Je crois que Ricardo devait en être fier de ce projet parce qu'il a des photos de cela chez lui. Et apparemment il n'en a pas d'autres.

Jean-Marie Choquelle : je vais te le montrer le projet de Walter.bbVoilà ça c'est le projet de Walter. Walter et Dherent. Marc Dherent.

Catherine Giuli : Dherent est installé sur Lille?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Elle est belle cette photo, elle est superbe. Et je me demande si Walter n'a pas gardé la maquette pendant un certain temps.

Catherine Giuli : Des étudiants qui savaient dessiner, mais qui ne devaient pas avoir beaucoup de vie à côté. C'était cela leur passion, c'était cela. Est-ce que tu as un regret ? C'est à dire est-ce que franchement …est-ce que tu es fier d'avoir été l'étudiant et l'assistant de Porro ou est-ce que ?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Enfin fier...

Catherine Giuli : Ou est-ce que tu te dis que tu aurais pu suivre quelqu'un d'autre ?

Jean-Marie Choquelle : J'ai beaucoup de considération pour cette période. Je dois dire que c'est formateur. Tu regardes plus les choses de la même façon.

Catherine Giuli : Et honnêtement, cela t'a porté préjudice en tant qu'enseignant à l'école ?

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Parce qu'après qu'il était parti, certains ont du se venger non ?

Jean-Marie Choquelle : Après que Ricardo soit parti, rien n'a changé…

Catherine Giuli : C'est-à-dire ?

Jean-Marie Choquelle : C'était tout le temps le même poids et Ricardo est encore à l'école.

Catherine Giuli : Oui mais il est encore à l'école grâce à qui ? Grâce à toi…

Jean-Marie Choquelle : Oui grâce à moi.

Catherine Giuli : Mais à qui d'autre ?

Jean-Marie Choquelle : Effectivement les autres sont partis. Mais Ricardo tant que les autres étaient là, Ricardo était là. Le poids. Le poids, la méfiance, tu ne peux pas t'imaginer. Mais tu as bien vu là pour le PFE…

Catherine Giuli : Oui en effet…Rien que de prononcer son nom, c'est presque problématique…Il y a quelque chose que je peux comprendre, c'est que Ricardo était tellement à l'aise et tellement érudit tout cela que quelque fois il pouvait paraître un peu écrasant pour les autres. Mais quand on le connaissait, on trouvait cela normal qu'il soit comme cela, parce qu'il méritait d'être comme cela. Enfin, il pouvait être comme cela.

Jean-Marie Choquelle : Oui justement il pouvait être comme cela. Mais tu as vu Martha May qui a travaillé sur le projet de parc…C'est à côté de Champs-sur-Marne, dans la boucle de la Marne, il y a un parc. C'est amusant parce que j'étais à Paris, je ne sais plus pour quoi, je me demande si ce n'est pas pour le projet de Lens, justement il y avait des nouvelles, Ricardo faisait des dessins pour le projet de parc. Les perspectives qu'il a fait étaient absolument superbes. Je ne sais pas si tu les as vues ?

Catherine Giuli : Non.

Jean-Marie Choquelle : Il y avait des têtes. Il avait fait des sculptures à demi émergées dans l'eau. On voyait des yeux qui sortaient. C'était absolument sublime.

Catherine Giuli : Et c'est à cette occasion là qu'elle l'a rencontré c'est cela ?

Jean-Marie Choquelle : Je pense qu'elle était paysagiste. Elle travaillait avec Ricardo. Mais tu vois l'approche des paysagistes, c'est des gens cela n'a rien à voir. La façon dont on tire les premières ficelles pour amorcer le projet n'a rien à voir avec ce que peuvent faire les paysagistes.

Catherine Giuli : Bien sûr.

Jean-Marie Choquelle : Tu vois la phase analyse, *et cætera, et cætera* n'a rien à voir.

Catherine Giuli : Donc on en était à 1986, 1986-1987 c'est quoi? **.**

Jean-Marie Choquelle : Alors après je ne sais pas…

Catherine Giuli : Cette revue c'est quoi?« Je vous apprends l'inutile. » c'est intéressant cela.

Jean-Marie Choquelle : Il commençait par cela. Tu sais qu'il commençait par cela quand il présentait l'atelier ? « Je ne vais vous apprendre que des choses inutiles ».

Catherine Giuli : Quand j'ai repris des études de littérature, le prof de lettres que j'avais et qui me suit disait, on étudiait des textes qui prônait l'inutilité parce qu'en fait l'inutilité a une utilité, c'est de montrer que les choses qu'on pense inutiles peuvent être très utiles.

Jean-Marie Choquelle : Oui….ça c'est Renaudie.

Catherine Giuli : Elle est belle cette brochure, en plus, elle est introuvable.

Jean-Marie Choquelle : Ça c'est le diplôme, c'est Anvers 88. Après je n'ai plus rien.

(Fin de l'enregistrement n°1 – démarrage du 2° enregistrement)

Catherine Giuli : J'ai entendu dire par Renaud De la Noue que Ricardo avait travaillé chez Claude Parent quand il est arrivé en France…

Jean-Marie Choquelle : Ricardo enfin je ne me souviens plus exactement comment il a fait mais effectivement Ricardo travaillait chez Claude Parent.

Catherine Giuli : Je connais pas bien la relation entre Ricardo et Claude Parent. Je sais que Claude Parent ne l'a pas... ils étaient amis et cætera mais je…

Jean-Marie Choquelle : Mais je pense qu'il a travaillé pour lui quand il est arrivé et qu'il n'avait pas d'argent…

Catherine Giuli : Mais il y a une trace de cela quelque part ?

Jean-Marie Choquelle : Il faut demander à Elena.

Catherine Giuli : Elena aurait la maladie d'Alzheimer. C'est compliqué…Et Patrice Goulet ? Il doit connaître peut-être le milieu. Ou Renaud, il lui a peut-être dit un certain nombre de choses. Mais moi Ricardo m'avait dit qu'il avait travaillé chez...

Jean-Marie Choquelle : Cela doit être cela puisque c'est Claude Parent qui aurait proposé Ricardo pour la légion d'honneur ou je ne sais pas quoi, ou l'histoire de Chevalier des Arts et des Lettres. Pas longtemps. Mais quand Ricardo est arrivé en France, il n'avait pas de boulot, il n'avait rien.

Catherine Giuli : Ricardo est arrivé en 1966. Il a commencé à essayer de trouver du boulot dans les écoles

d'archi. Il a donné des conférences, mais il n'a pas tout de suite eu de poste. Je me demandais justement comment il a fait pour vivre.

Jean-Marie Choquelle : Il travaillait en agence.

Catherine Giuli : C'est quoi cela ?

Jean-Marie Choquelle : Alors cela c'était l'hôtel mais ce n'était pas très réussi.C'était le projet à l'emplacement de la gare de Lille, ici. Donc là on reconnaît la place de la gare actuelle. Le périph est là. Les voies de chemin de fer sont là. C'est l'autoroute dans l'alignement comme cela. Et puis là c'est un hôtel. Donc la tour de l'hôtel c'était cela. cela occupe le triangle.

Catherine Giuli : Et là les logements ?

Jean-Marie Choquelle : Alors cela c'était les logements qui étaient de part et d'autre. Là, c'est une face et l'autre. En fait, j'avais voulu faire deux projets en même temps quoi.

Catherine Giuli : D'accord et cela l'hôtel.

Jean-Marie Choquelle : Une tour.

Catherine Giuli : Empire State Building version Ricardo Porro**.**

Jean-Marie Choquelle : Avec résurrection des morts. C'était des thèmes comme cela pour voir un peu ce que cela pouvait donner. Cela m'amusait de voir un peu comment effectivement on pouvait utiliser les symboles pour avancer…Cela, c'est le premier projet que j'ai fait avec Ricardo. C'était un trimestre. C'était une maison des jeunes à l'emplacement de la rue, à l'angle de la rue Neuve et de la rue des Tanneurs. Là où il y a l'immeuble avec le RDC Décathlon. Là on reconnaît. Cela c'est la rue des Tanneurs, cela c'est la rue de Béthune.

Catherine Giuli : Une question qui me taraude. C'est bientôt ta retraite non ?

Jean-Marie Choquelle : Encore un an. J'entame ma soixante-sixième année.

Catherine Giuli : On a le droit d'aller jusqu'à cet âge là ?

Jean-Marie Choquelle : Oui je peux aller jusque 67.

CG Catherine Giuli : Je pensais que c'était 65 parce que Ricardo avait arrêté à 65.

Jean-Marie Choquelle : Oui même pas je crois, je me demande s'il est allé jusque 65 ?

Catherine Giuli : Si 65. En 1991, c'était 65.

Jean-Marie Choquelle : Oui mais c'était 65 strict avec Mitterrand.

Catherine Giuli : Vous pouvez avoir des dérogations peut-être ?

Jean-Marie Choquelle : Après on pouvait avoir des dérogations si on avait un enfant de moins de 18 ans. Mais là on peut avoir une dérogation, c'est 67 maximum, mais comme je n'ai pas tous mes trimestres. Je serais bien parti mais je t'avoue qu'avec le coronavirus je trouve que c'est un peu dommage de partir comme cela sans voir les autres. C'est un peu bizarre. Voilà donc, il y a cela. Cela c'est un projet, si tu veux, c'était l'époque où on fonctionnait par trimestre. Et Ricardo je ne l'avais qu'un trimestre. Et donc là c'est le premier atelier vertical.

Catherine Giuli : Oui donc tu n'avais qu'un trimestre Ricardo et tu m'avais expliqué, tu changeais chaque trimestre.

Jean-Marie Choquelle : Voilà donc le trimestre précédent c'était Verbiest.

Catherine Giuli : Et puis tu as eu qui ?

Jean-Marie Choquelle : Verbiest et puis Bassez.

Catherine Giuli : Et Bassez tu ne m'avais pas dit ce que tu en pensais.

Jean-Marie Choquelle : Fonctionnaliste et corbuséen. Bassez m'a enseigné que pour faire une façade, il fallait suivre le modulor. Et la façade assurément était proportionnelle. Et c'était l'époque où j'avais Bossard en construction. Et ce trimestre là, on étudiait le projet précédent en construction. Donc je faisais cela et j'étudiais le projet que j'avais fait avec Bassez en construction. C'était une pharmacie. Et donc premier atelier vertical avec Ricardo, on avait étudié Douai.

Catherine Giuli : Douai. En quelle… ?

Jean-Marie Choquelle : Donc j'étais en quatrième, attends en cinquième année. Donc cela c'était, ce que tu as vu là c'était sixième année, ça, c'est avant Lille.

Catherine Giuli : Donc maison des jeunes rue Neuve - rue des Tanneurs c'était en quelle année ?

Jean-Marie Choquelle : Regarde un peu Lille.

Catherine Giuli : Lille c'était 1978-79.

Jean-Marie Choquelle : Donc, c'était à Lille, dans l'ancienne école, imagine-toi. En 1977…

Catherine Giuli : Mais alors Douai ?

Jean-Marie Choquelle : L'année 1977-1978. C'était le premier atelier de Ricardo sur l'année.

Catherine Giuli : Donc Ricardo a enseigné aux Beaux-Arts ?

Jean-Marie Choquelle : Oui. Dans l'ancienne école. Il a commencé dans l'ancienne école.

Catherine Giuli : Donc dès 1976… Il a été jusque avril 75 à Strasbourg, ça c'est sûr. Ensuite il a fait un an à UP6 de 1975 à 1976.

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Donc il a du arriver en septembre 1976 aux Beaux-Arts.

Jean-Marie Choquelle : Septembre ? Oui mais moi je ne l'avais pas. Il a enseigné aux premières années ? C'est cela ?

Catherine Giuli : Oui.

Jean-Marie Choquelle : Moi je ne l'avais pas. Mais j'y suis allé comme cela pour voir.

Catherine Giuli : C'est Yilmaz Kuymku, un étudiant turc qui me l'a dit… Il m'a dit : « Je me souviens très bien avoir vu Ricardo parler à ses étudiants devant le boulevard Carnot, devant les Beaux-Arts ». Donc il ne savait plus si il avait enseigné là ou pas. Mais ce qui est sûr c'est qu'il a l'image de Ricardo en train de parler à des étudiants devant les Beaux-Arts Boulevard Carnot.

Jean-Marie Choquelle : Alors attends, c'est en 1976-1977….

Catherine Giuli : Oui…

Jean-Marie Choquelle : Ça c'est 76-77.

Catherine Giuli : le projet Rue Neuve. Donc aux Beaux-Arts.

Jean-Marie Choquelle : Donc j'ai eu Ricardo en 1977 au troisième trimestre de l'année scolaire.

Catherine Giuli : Et Douai ?

Jean-Marie Choquelle : Alors Douai, 1977-1978. Et Lille c'était 78-79, voilà. Effectivement donc mon diplôme c'est 79-80. Donc j'étais en projet d'urba, Douai, projet d'urba, avec Véronique Lichière, Christian Real et Renée Bacqueville qui est devenue enseignante par la suite à l'école. Avec Renée, on s'est vraiment très bien entendus…

Catherine Giuli : Tu as ses coordonnées ?

Jean-Marie Choquelle : Non elle n'a pas eu d'agence. Elle a travaillé très longtemps avec Régis Leclerc à la DDE je crois et puis c'est Régis qui lui a fait faire des cours à l'école, et ensuite elle a travaillé avec Dominique Mons. Elles travaillaient ensemble pour les séminaires je crois.

Catherine Giuli : Renée Bacqueville, une femme.

Jean-Marie Choquelle : Oui comme quoi... Encore une femme forte on va dire. Donc moi je m'étais occupé des logements au périmètre, ici, voilà, comme cela côté parc, côté parking.

Catherine Giuli : On a l'impression que cela va... tout va se détruire, se casser.

Jean-Marie Choquelle : La maquette est un peu démontable.

Catherine Giuli : Se disloquer…

Jean-Marie Choquelle : Avec un très bel espace intérieur. Donc c'était là où on faisait le projet avec onze mètres carrés par personne. Norme soviétique.

Catherine Giuli : Alors ça tu ne me l'as pas dit.

Jean-Marie Choquelle : Ricardo nous a présenté le projet de logements collectifs et individuels. Il nous demandait de faire, déjà je reprends tout le temps la même expression : « Vous me faites un espace de palais avec onze mètres carrés par personne ».

Catherine Giuli : Pourquoi tu dis normes soviétique ? C'était cela ? Onze mètres carrés ?

Jean-Marie Choquelle : Oui un ministre vivait avec onze mètres carrés par personne. Donc quatre personnes, cela faisait quarante-quatre mètres carrés. C'était les normes en Union soviétique…c'était comme cela.

Catherine Giuli : Et pourquoi Ricardo suivait cette norme?

Jean-Marie Choquelle : Parce qu'il nous obligeait à trouver des solutions, c'est-à-dire qu'on était pas dans une chambre de neuf mètres carré minimum. On devait faire le mobilier. On devait trouver des solutions pour se laver, se coucher. Et tous les logements étaient, à l'intérieur, travaillés avec des espaces, des enchaînements d'espaces.

Catherine Giuli : Et tu n'as pas de photos de cela ?

Jean-Marie Choquelle : Non.

Catherine Giuli : Parce que cela justement cela manque, personne ne me montre cela, le travail intérieur tu vois.

Jean-Marie Choquelle : La maquette de logement là, c'est onze mètres carrés par personne.

Catherine Giuli: Oui mais l'aménagement intérieur, on ne le voit pas. Personne ne m'a montré un aménagement intérieur.

Jean-Marie Choquelle : Oui. Mais c'est sûr que ici, c'est pour cela que j'ai acheté cet appartement, il fait vingt-deux mètres carrés quatre-vingt.
Catherine Giuli: C'est important cela. Ton appartement c'est l'exercice ?

Jean-Marie Choquelle : Mais oui. Donc c'est l'exercice si tu veux.

Catherine Giuli: Tu as les plans ?

Jean-Marie Choquelle : Mon appartement c'est l'exercice et le cours de Wölfflin : *Espace limité, espace illimité.*

Catherine Giuli: Cela c'est important!

Jean-Marie Choquelle : C'est vrai que les plans, ce sont des morceaux de plans, parce que - comment dire - il y a les plans de menuiserie si tu veux. Donc tout si tu veux, du limité à l'illimité, tu vois. Quand je marche. Là je rentre, c'est bas, et j'avance progressivement j'ai... il y a les reflets, voilà.

Catherine Giuli: Ça agrandit…

Jean-Marie Choquelle : Voilà du limité à l'illimité.

Catherine Giuli: Qu'est-ce que c'est comme... ? C'est du contreplaqué ?

Jean-Marie Choquelle : Non, cela c'est de l'agglo. Le contreplaqué c'est le panneau là. Sinon tout le reste est de l'agglo soviétique.L'agglo c'est de l'agglo soviétique. Il était très costaud, très dur.

Catherine Giuli: Non mais pourtant Ricardo est parti de Cuba en partie à cause des normes soviétiques…

Jean-Marie Choquelle : Oui mais c'est uniquement un exercice de style. L'autre photo je ne sais plus si c'est la même. On voit peut-être un petit peu plus là ? Et puis j'ai fait les deux équipements ici : salle de sport et piscine. C'est donc une série d'hommes qui sortent de l'eau et puis qui déclenchent une série de vagues. Donc tu vois, il y a cela, il y a un passage et puis normalement cela se met là.

Catherine Giuli: On dirait des doigts, des mains, et là c'est le torse ?

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli: Cela n'a pas du être évident à faire les vagues…

Jean-Marie Choquelle : Un week-end. J'ai fait les formes en fer, en métal, du grillage et puis j'ai plâtré. Mais j'avais...de la méthode tu sais. Donc je ne savais même pas ce que cela allait donner. J"ai fait des vagues en série.

Catherine Giuli: Cela vient du papa menuisier cela.

Jean-Marie Choquelle : Oui. C'est de la manipulation.

Catherine Giuli: Voilà. On a fait le tour.

Jean-Marie Choquelle : Oui. Alors justement on parlait des cours, les types de responsabilité, parce que justement moi j'aurais voulu faire les cours d'Histoire mais c'est Treiber qui un jour, alors que le directeur se proposait de me donner des cours d'Histoire qui a dit : « non pas lui ». Mais vraiment c'était épouvantable. Donc je n'ai pas fait de cours d'Histoire. Et puis d'un seul coup tout le monde a abandonné les cous d'Histoire. Treiber abandonne son cours d'Histoire et Louguet abandonne son cours d'Histoire. Pourquoi ? Alors j'ai compris après, parce que dans le processus de recrutement des nouveaux enseignants, ce qui a suivi la nomination aux postes P1, P2, P3. Avant on était P4, ensuite on postulait pour être P3, mais on était P3 à vie. Et pour monter on devait re-postuler à un poste qui se dégageait. Ensuite, il y a eu la nouvelle méthode où on postulait à un poste puis on montait en grade progressivement. Donc là ça a changé. Et pour postuler, il fallait présenter un dossier de candidature. Et c'est à l'occasion de ce dossier qu'ils ont abandonné le cours, parce que la présentation de la mise en perspective de ce qu'on voulait faire d'un point de vue pédagogique faisait qu'on ne pouvait pas. Je ne sais pas si tu as regardé la façon dont on était évalué, dont on évaluait les dossiers ? Il ne fallait pas montrer de dispersion…

Catherine Giuli: C'est-à-dire ?

Jean-Marie Choquelle : Par exemple, donc c'est ce qui m'a beaucoup coûté moi. C'est parce que d'un seul coup, je faisais l'atelier, je faisais un cours d'histoire, je faisais ceci, je faisais cela.

Catherine Giuli : Il fallait être plus spécialisé ?

Jean-Marie Choquelle : Comme cela, il faut tout orienter en fonction d'un certain nombre de convictions. La France c'est l'éthique de conviction.

Catherine Giuli : C'est-à-dire avoir un domaine précis et s'y tenir ?

Jean-Marie Choquelle : Il faut être comme cela. Tout doit être focalisé. Et puis tu fais cela et tu montres que tu organises ta vie. Il faut montrer que tu organises tout en fonction d'un certain nombre d'idées que tu mets en pratique et cætera, et cætera. Et moi par exemple j'ai fait le cours de l'histoire de l'architecture du moyen-âge. Tout le monde croit que je suis un béni-oui-oui, chrétien, à l'école.

Catherine Giuli : Cela n'a rien à voir.

Jean-Marie Choquelle : Cela n'a rien à voir.

Catherine Giuli : Tu peux traiter de cela sans être un béni oui-oui…

Jean-Marie Choquelle : Mais tout le monde pense que, parce que je fais le cours d'histoire de l'architecture du moyen-âge, je suis donc convaincu. C'est comme cela que cela marche.

Catherine Giuli: D'ailleurs je l'ai eu ton cours. Oui parce qu'un généreux étudiant de master me l'a donné.

Jean-Marie Choquelle : Le plan de cours ?

Catherine Giuli: Non les petits fascicules que tu donnes. Je les ai tous…

Jean-Marie Choquelle : Super. Oui je sais qu'il y en a beaucoup qui les garde. J'ai les cours enregistrés. Je peux te les passer, mais il m'en manque un.

Catherine Giuli : Merci!.

Jean-Marie Choquelle : Il y a des fois dans les fascicules, c'est développé, des fois ce n'est pas développé. Rien n'est décrit. Je fais tout pour qu'ils assistent au cours.

Catherine Giuli: Oui, j'ai la trame du cours.

Jean-Marie Choquelle :J'avais retrouvé aussi des choses, des cours, là regarde. Imagine-toi, tout cela ce sont mes cours. Ce sont des plans de cours aussi. Et puis ça, je me demande si ça c'est ce que je t'ai envoyé. Tu vois ? Là, est-ce que c'est cela ? Présentation de l' *Espace limité ?*

Catherine Giuli : Non, je n'ai rien de tout cela.

Jean-Marie Choquelle C : *Volume*, tout cela.

CG Catherine Giuli: Il y a tout.

Jean-Marie Choquelle : Tout.

Catherine Giuli C'est un trésor.

Jean-Marie Choquelle : Oui *La tradition flamande*, donc cela c'est moi qui l'avait fait. Oui justement j'allais les jeter et puis finalement je ne les ai pas jetés.
Catherine Giuli : Non il ne faut pas les jeter !

Jean-Marie Choquelle : *La tradition flamande*. Justement j'ai retrouvé la page. Cela c'est un peu pour moi. Le truc

que je fais pour Venise : *L'urbanisme de communication*. Donc cela c'est ce qui m'a servi, parce que je faisais la présentation dans l'atelier sur Venise. Cela c'était ma présentation de Venise. Écrit en gros pour que dans le noir, dans l'amphi, je puisse voir quand même. Et cela c'était les diapos. La c'était les cours *Persuasion*, *Les aspects du contenu*. J'ai tout. Pour Wölfflin quand on a commencé le cours j'ai un papier, j'ai un souvenir, j'ai un truc avec... Écoute il faudra revenir de toute façon.

Catherine Giuli: Je n'ai pas tout cela. Moi ce que j'ai c'est le texte sur l'urbanisme de communication.

Jean-Marie Choquelle : Sur les villes.

Catherine Giuli: Avec Sienne, Venise et...

Jean-Marie Choquelle : Voilà. Alors, comment dire, Sienne, Venise, il n'y avait pas Bruges avec Ricardo ? Bruges c'est moi qui l'ai rajouté. Donc là on voyait la présentation. Tu sais que Ricardo me demandait de le remplacer ?

Catherine Giuli : Oui…

Jean-Marie Choquelle : Le problème c'est que la première fois qu'il m'a demandé de le remplacer c'était un peu comme cela donc j'étais un peu paniqué. Ensuite j'ai préparé, mais en fonction - forcément - de ce que lui faisait. Donc : *Volume, Ligne, Surface.*

Catherine Giuli: Ça c'est Wölfflin. *Plan* S*urface*…

Jean-Marie Choquelle : Oui. *Valorisation de la surface. Espace atmosphérique. Présentation de la méthode analytique* c'est Wölfflin. *Après je l'ai amélioré.*

Catherine Giuli: Tes cours sont clairs en tout cas…

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli : Je me souviens, on avait un examen et puis il nous montrait des architectures et puis il nous demandait : « espace limité ou espace illimité ? ». Ce n'était pas si évident que cela parfois, parce qu'il y avait des choses on pouvait dire les deux.

Jean-Marie Choquelle : C'était tout le temps les deux de toute façon.

Catherine Giuli: Mais tout cela, c'est toi qui t'es débrouillé tout seul ou c'est lui qui t'aidait ?

Jean-Marie Choquelle : Je me suis débrouillé tout seul.

Catherine Giuli: Ce n'est pas facile de faire, en fait c'est une application des principes de Wölfflin.

Jean-Marie Choquelle : Oui mais j'ai un truc encore mieux mais... dans un classeur.

Catherine Giuli: *On fait entrer une dimension poétique*. En fait tu as magnifié ses cours.

Jean-Marie Choquelle : Et cela c'étaient les fiches que j'ai faites quand j'ai étudié ça c'est dans le cours de Panofsky, c'est le résumé de Panofsky. Voilà donc c'est ce qui m'a servi à faire...

Catherine Giuli: De Wölfflin.

Jean-Marie Choquelle : De Wölfflin. Et puis j'ai, je ne me souviens plus où c'est, il faudrait que je recherche mais c'est effrayant quoi tu vois.

Catherine Giuli :*Tradition flamande. Tradition française*. Hiérarchie des places. Hiérarchie des voies.
Jean-Marie Choquelle : Si c'est ici, Dans *les principes*... Est-ce que tu peux venir s'il te plaît ? Voilà, monte un peu quelques marches. C'était le plan que Ricardo m'a donné pour les quatre villes. Voilà. *Principe de l'urbanisme de communication : Venise, Sienne, Paris – le marais, Bruges* et puis il a décidé les exemples. C'est pour cela que j'ai fait des

photos, parce qu'il voulait qu'on fasse un bouquin avec Amiens, Venise, donc il y avait Amiens, Venise, Courtrai et Paris. Il avait fait une conf, mais il n'y avait pas de... c'est moi qui ai fait le texte. Ça c'est les photos, le texte. Sienne c'est le croquis que tu as déjà vu. Sienne, Paris, Bruges. Cela c'est ce que je t'ai envoyé. Un croquis, un petit croquis.

Catherine Giuli : Il ne fait que vingt-deux mètres carrés mais il fait immense ton appart.

Jean-Marie Choquelle : Non ici c'est une pièce en plus.

Catherine Giuli: Tu as réussi à avoir une pièce supplémentaire finalement ?

Jean-Marie Choquelle : Oui j'ai acheté l'appartement à côté.

Catherine Giuli: Cela ce n'était qu'un appartement ? Un studio ?

Jean-Marie Choquelle : C'était une chambre étudiante, oui.

Catherine Giuli: Et le voyage à Venise vers la fin?

Jean-Marie Choquelle : On allait avec Dominique Mons voir Gino Valle des choses comme cela. En fait tu sais Ricardo commençait à avoir des problèmes de poids. Les visites à Venise, on se baladait, Campo café. On se baladait Campo Café.

Catherine Giuli : Il avait du mal à suivre. Déjà, moi je crois que j'ai fait Venise en 88 avec lui, c'était déjà dur.

Jean-Marie Choquelle : Regarde.

Catherine Giuli: *Tirer leçon de Venise, Bruges*, etc. *Au niveau du quotidien. Au niveau du quartier.* Tu vois cela, le niveau du quotidien, le niveau du quartier, cela c'est Gaston Bardet. Cela ne te dit rien cela ?

Jean-Marie Choquelle : Non.

Catherine Giuli: *Les échelons communautaires*.

Jean-Marie Choquelle : Si si cela me dit quelque chose. On faisait comme cela, c'était tellement logique. Ce ne sont pas des choses apprises par cœur.

Catherine Giuli: *Contenu immédiat*. Donc le c*ontenu immédiat* on est bien d'accord c'est quand tu regardes un bâtiment tu sais que c'est une maison ou tu sais que c'est un logement, ou tu sais que c'est...

Jean-Marie Choquelle : Voilà.

Catherine Giuli: Enfin en gros pour schématiser. Oui tu as cela, c'est amélioré le cours, parce que moi dans mes cours de 1988 on avait pas tout cela.

Jean-Marie Choquelle : Oui.

Catherine Giuli: *La persuasion*. Mais le contenu immédiat. Qu'est ce que tu réponds aux gens qui te disent : « Maintenant dans les usines on fait des maisons ou dans une église on fait une maison » ? Le contenu immédiat il est faussé là.

Jean-Marie Choquelle : Oui c'est pour cela que cela ne marche pas.

Catherine Giuli : Cela ne marche plus aujourd'hui.
Jean-Marie Choquelle : Cela ne marche pas. Tu vas en Espagne, à Madrid, tu vas voir le musée de la Reine, tu sais là, je ne sais plus comment elle s'appelle, le musée d'Art moderne.

Catherine Giuli : Reina Sofia.

Jean-Marie Choquelle : Voilà, qui est dans un ancien séminaire. C'est un séminaire. Cela reste un séminaire. Dans la série de pièces, tu as des compartiments, tu as un grand couloir qui fait le tour. C'est une école, c'est un séminaire, c'est tout, mais c'est aussi dans la perte de sens des choses aujourd'hui. Je pense qu'il continue à fonctionner mais que justement cela ne fonctionne pas. Que ce n'est pas un musée, cela ne marche pas comme musée. Quand tu déambules dans les couloirs, autour des patios tu marches dans une école.

Catherine Giuli: Donc tu dis que les personnes qui reprennent, les architectes qui reprennent un bâtiment avec une autre fonction, qui changent, qui interfèrent sur la fonction, cela ne va pas ?

Jean-Marie Choquelle : Il y a des fois cela ne va pas.

Catherine Giuli: Mais tu admets que des fois cela peut convenir ?

Jean-Marie Choquelle : Des fois cela peut convenir, mais il faut changer un peu plus de choses. Mais pourquoi pas aussi faire un musée avec un séminaire…

Catherine Giuli: Oui et puis une maison, une maison dans une église, l'église est encore là…. Peux-tu me parler de ton diplôme?

Jean-Marie Choquelle : Oui, c'était en 1980. Nous passions le premier diplôme de l'unité pédagogique. Patrice Goulet devait nous publier mais comme il n'a mis que mes photos de projet d'immeubles dans le numéro précédent, cela ne s'est pas fait parce que mon coéquipier a crié au scandale. C'était un projet d'urbanisme avec logements et équipements. J'ai passé ce diplôme avec Christian Réal (Architecte de la Mairie de Lambersart). Nous avons planché sur le concours des Halles. Nous avions récupéré le dossier et nous avons répondu à ce programme. Nous connaissions la proposition de Ricardo (Voir AA).

Catherine Giuli : Comment avez-vous procédé?

Jean-Marie Choquelle : La thématique est apparue assez vite, Ricardo avait traité le cartésianisme en crise à Paris. Il nous avait relancé là dessus. Nous avons tenu à cadrer le projet sur le périmètre et avons travaillé à l'intérieur. On s'est partagé le site : à l'ouest, les alentours de la bourse du commerce pour moi, à l'est, le trou des halles pour Christian. Et nous avons travaillé l'urbanisme, les logements et les équipements. Nous enchainions les espaces, il fallait à tout prix se situer au niveau du piéton afin de vérifier les échelles, c'était indispensable. Nous travaillions la symbolique, le message, la métaphore. Il fallait maîtriser cela. Les français n'aiment pas la métaphore.

Catherine Giuli : Comment vous suivait Ricardo Porro?

Jean-Marie Choquelle : Nous avions un RDV chaque semaine pour le projet d'urbanisme. On s'est séparé pour les logements et les équipements. Paul Bossard nous suivait en construction. Il y avait une très bonne entente entre Paul et Ricardo. Nous produisions des dessins, des perspectives. Le projet était complexe. Il fallait que les chutes d'eau soient verticales, il fallait respecter les contraintes, les longueurs des couloirs de distribution pour l'incendie par exemple. Mais le dernier projet, Bossard ne l'a jamais corrigé, je n'ai pas eu le temps. Travailler avec Paul Bossard de façon complémentaire, c'était très important. Ricardo n'a jamais fait attention à la moindre pente en atelier, il n'a jamais fait attention à cela.

Catherine Giuli : Qui composait le jury?

Jean-Marie Choquelle : Ricardo, Edith Girard, Stanislas Fisher, Philippe Louguet qui a remplacé au pied levé Paul Bossard et qui a corrigé l'équipement dans la précipitation.

Catherine Giuli : Que t'a transmis Ricardo Porro pour ton enseignement?

Jean-Marie Choquelle : Chez moi, les étudiants peuvent développer une trame courante, la plus neutre possible pour une travée d'immeubles. Il peut y avoir des variations mais il y a toujours une trame de base, la plus statique possible ce qui diffère de la méthode de Ricardo. Ma méthode est plus banale et les plans sont plus simples. Ce que j'ai appris par contre avec lui, c'est l'importance du territoire. Chez lui, il y avait un certain nombre de possibles. J'ai revisité ses cours d'histoire de l'architecture et j'enseigne en atelier avec une professeur de paysage. Nous avons travaillé les sites de Turin, Rotterdam en PFE (voir celui de Marion Segal)

Entretien 21/ novembre 2019.

Entretien de Christian Real, ancien élève de Ricardo Porro qu'il a pour la première fois en 1976. Il passe son diplôme avec Jean-marie Choquelle et propose un contre-projet pour les Halles en 1980.

Catherine Giuli : Quel est votre parcours d'étudiant?

Christian Réal : Je suis né en 1954 et je me suis inscrit en 1973 aux Beaux-Arts Boulevard Carnot et peu de temps après, la nouvelle école de Villeneuve d'Ascq était en construction sous la direction de Pierre Eldin qui était également enseignant à l'UPA et puis nous avons déménagé en avril 1977…Ricardo Porro est arrivé à la rentrée 1976, il venait de Strasbourg et ça ne s'était pas bien passé… Il avait été fort critiqué par ses collègues et il n'aimait pas le conflit, si on l'embêtait, il partait et à Lille, il a trouvé un soutien très fort des élèves et ça, ça l'a motivé. Quand il est arrivé, on a eu le sentiment d'avoir un maître à nouveau, c'est-à-dire tel qu'on le concevait autrefois d'une manière académique , enfin académique mais avec la puissance, c'est-à-dire comme aux Beaux-Arts. Après 1968, ça a été le grand flou…Entre nous, Thierry Verbiest, hein…Bon, il fait fait le quartier Saint Pierre à Bruxelles et c'était sa référence à l'époque…Il a d'ailleurs essayé de le reproduire à l'Alma Gare qui existe toujours mais c'était pas du tout adapté à l'Alma Gare au niveau sociologique parce que c'est redevenu ce que c'était autrefois, c'est-à-dire des courées, des impasses, etc… et il y a un sentiment d'insécurité totale… pourtant, le projet était intéressant, autant il marchait très très bien à Bruxelles autant c'était pas ce qu'il fallait faire à Roubaix, l'aspect sociologique est très important…

Catherine Giuli : Ricardo Porro pourtant disait, je l'ai lu dans un article « La sociologie, les sociologues… pffff»…. Le social pour lui c'était important…j'ai compris en fait qu'il ne voulait pas que les sociologues prennent trop de place voire s'emparent du projet… Son but était vraiment après 1968 de remettre le projet sur la table, si je puis dire…

Christian Réal : Oui…effectivement, ils ne les appréciaient pas… à propos des sociologues, il nous avait dit « Oui, ils ont fait une étude dans telle banlieue de Paris et les sociologues ne sont arrivés à aucune conclusion sauf de mettre des barres aux fenêtres pour que les gens ne puissent pas se suicider »… (rires)

Catherine Giuli : J'ai remarqué qu'il faisait beaucoup d'humour…. Revenons à votre cursus…

Christian Réal : Oui on comparait Strasbourg et Lille… Après, même si certains n'étaient pas tellement en accord avec son mode de pensée à Lille, ça le gênait beaucoup moins parce que c'était moins virulent. Si vous voulez, c'est un peu la réserve nordiste où on n'est pas exubérant. Les Alsaciens, d'après ce qu'il nous avait expliqué étaient très vindicatifs. Ça n'est pas passé…

Catherine Giuli : Vous n'avez donc fait qu'un trimestre avec Ricardo Porro?

Christian Réal : Pour sa première année d'enseignement, oui…car en fait nous étions en quatrième année et pour faire tourner l'ensemble des quatrième année, c'était divisé en trois trimestres, trois groupes, en fonction de ça, on avait trois mois. Ensuite, on avait d'autres ateliers avec d'autres profs d'archi mais pas sur le même sujet… Thierry Verbiest, Pattou, Legros… par exemple, le premier projet c'était en ce qui nous concernait une maison individuelle, il nous donnait simplement les indications sur le site et à partir de là, on avait un trimestre pour finaliser un projet… Le programme était très simple, il n'y en avait pas …c'était « Voilà, vous avez un commanditaire qui est très riche, ne vous souciez pas du budget, mais par contre, vous êtes implantés le long d'un rivière et cette rivière fait une excroissance donc il existe un petit lac devant, une route au Nord et puis vous développez le programme… ». C'était tout. D'autres ont eu comme sujet une dent creuse à Lille, avenue du Peuple Belge, là c'était beaucoup plus précis parce que cette dent creuse existait et il fallait développer un projet là dessus…ensuite, les autres années, j'étais complètement avec lui…toute l'année. Le thème de l'année suivante, c'est un quartier, le quartier de l'Arsenal, qui se trouve à Douai le long de la Scarpe, qui est un peu diffus au niveau de l'urbanisme et où il y avait le centre des impôts, la trésorerie qu'on a gardé, on ne peut jamais supprimé un hôtel des impôts (rires)…et c'était un terrain de friches industrielles, pas loin non plus de la gare de Douai , des voies de chemin de fer et des entrepôts. Voilà la photographie de la maquette. Alors ça, c'était un projet qu'on avait fait juste après un voyage à Venise…Donc, il fallait créer des équipements, des logements également, c'est comme le diplôme, d'abord l'urbanisme, une fois que l'urbanisme est au point, deuxième trimestre, on attaquait les logements, on travaillait à cinq et troisième trimestre équipements. Il fallait dissocier complètement l'automobile de l'espace piétons.

Catherine Giuli : Toujours?

Christian Réal : Toujours… À partir de là, vous avez les répartitions par personnes pour les logements, en blanc, les équipements publics, il y avait une église, la maison des jeunes et la maison des anciens… il y avait la salle de gymnastique et il y avait la piscine. On avait des Locaux Collectifs Résidentiels, des LCR, ce qui était à la mode à l'époque implantés en coeur d'îlot. On appelait ça des unités de vie… La référence venait de Venise où les quartiers étaient structurés de cette manière…mais avec des rapports différents, avec une paroisse, avec des équipements intégrés dans le tissu urbain… Pour Douai, c'était vraiment Venise la référence…L'atelier qu'on avait fait avant le diplôme c'était différent… en coeur d'îlot, on a des espaces verts et puis on a les parkings différenciés et évidemment l'arrière des logements donnaient sur les parkings et les belles façades donnaient sur les espaces verts. Vous avez là les photographies des logements. C'étaient des surfaces minimalistes, c'est-à-dire puisque cette architecture coûte quand m^me plus chère qu'une architecture faite de cubes et de parallélépipèdes, il fallait réduire les surfaces pour pouvoir étudier un programme intérieur très rationnel afin de ne pas avoir beaucoup de m2 et pour arriver à un cout global identique par rapport à des surfaces plus généreuses. Ça aurait eu le mérite d'être poussé beaucoup plus loin… Il avait pris une référence.L'étude de cette rationalité, c'était un projet de Rietveld qui avait fait dans un mouchoir de poche un logement pour 4 personnes où tout est étudié au cm près. Il adorait également la maison Schroeder…il en parlait…Alors ensuite, la dernière année d'études, on a comme sujet le quartier de Lille gare avant ce qui a été réalisé. On ne parlait pas encore de plans d'urbanisme à l'époque donc c'était assez novateur comme idée. Le site était les anciens espaces verts des fortifications. La gare Lille Flandres est ici, l'église Saint Maurice là, l'avenue Faidherbe et puis on voit le périphérique à l'époque qui est toujours à peu près au même emplacement? L'idée était de développer un nouveau quartier de Lille mais en changeant complètement la gare qu'il n'aimait pas, en créant l'annexe de la préfecture, un grand magasin, un grand hôtel qui avait été fait par Jean-Marie Choquelle…Là on était à quatre, il y avait Renée Bacqueville…Voici les photographies des maquettes…C'était l'année 1978-1979.

Catherine Giuli : Ça ressemble à la structure de la maquette que Porro avait faite sur le concours du Musée de l'air et de l'espace…

Christian Réal : Le projet de Douai, c'était 1977-1978. Vous avez une autre vue ici, un détail sur la gare avec les quais en contre-bas…

Catherine Giuli : Il y avait un travail phénoménal en maquette…

Christian Réal : À chaque fois, oui… Il y avait plusieurs logements, je vous montre où ça se situe par rapport à la maquette, c'était le long de la préfecture, voyez…Le thème, c'était la référence à Vauban au rez de chaussée avec quelques petites meurtrières et pour lui, c'était les commerces…Pour lui, c'était de n'avoir qu'une petite fenêtre du commerce avec un objet très représentatif du commerce… Pour lui, le plus beau magasin, c'était celui de Wright où vous rentrez par un entonnoir en fait et ensuite se développe un hélicoïde qu'il reprendra dans le musée Guggenheim où on a les objets exposés….Il disait « Regardez le magasin, vous avez une petite fenêtre et puis vous êtes attirés vers l'intérieur »…..et puis après, vous aviez le logements par dessus les commerces. Porro m'avait demandé de faire une promenade urbaine avec des escaliers où on pouvait circuler d'un immeuble à l'autre en hauteur. L'époque, il avait fait venir Jean Robein pour travailler à l'école et il avait assister à notre correction. Mon épouse a passé son diplôme avec lui, en duo avec Maud Jacquemin et elle a un très beau diplôme sur la destruction du quartier de l'avenue du Peuple belge…à l'époque, c'était Véronique Lichière… Elles devaient le passer toutes les deux avec Ricardo Porro et ils ne se sont pas mis d'accord sur le sujet. Il y a eu des disputes… Ils ont trouvé une oreille plus attentive avec Robein…

Catherine Giuli : Robein était difficile aussi…

Christian Réal : Ça c'était la partie du projet de Véronique Lichière mon épouse qui était sur la partie du périphérique…c'était aussi l'idée de forteresse mais avec des élancements… elle avait fait une étude de structure un peu à l'arrière…Je pensais avoir des photos des projets de mes collègues et puis…

Catherine Giuli : Et au niveau constructif, comment ça se passait?

Christian Réal : Au niveau constructif, c'était nul… Bossard avait travaillé avec un projet de Verbiest et on avait eu l'étude d'un immeuble avec Verbiest, c'était un peu plus modeste comme projet, c'était Bossard qui avait repris cette étude structurelle sur ce projet mais on ne l'a pas travaillé avec Porro, c'est dommage…parce qu'il s'entendaient très bien… Porro avait une admiration pour Bossard, pour son côté ingénieur… De toute façon,

Porro, pour lui, c'était très simple et ça m'a rappelé un autre architecte après avoir relu sa biographie, c'est Alvar Aalto qui travaillait avec son épouse. Elle disait que son mari n'avait jamais aucune idée de comment ça allait tenir et c'était toute l'agence derrière qui bosser pour voir si ça allait pouvoir tenir…Et pour Ricardo Porro, c'était Ove arup, le fameux bureau d'études, qui continue à officier. Pour lui, l'Opéra de Sydney avait été sauvé grâce à Ove Arup. Ce projet avait connu beaucoup de vicissitudes…

Catherine Giuli : Comment se passaient les rendus?

Christian Réal : Au moment des rendus, il y avait toujours un monde fou…Ils étaient pas tous forcément d'accord avec ce que l'on faisait, etc…mais ça attirait énormément de monde…et il y avait toujours une curiosité et un débat qui s'en suivait alors que ça n'était pas le cas avec les autres profs. N'étaient dans leurs ateliers que ceux qui y travaillaient et quelques rares curieux… Ricardo Porro, c'était la vedette…

Catherine Giuli : La vedette et en même temps, une jalousie, une critique…

Christian Réal : Voilà… et alors il citait toujours Wright en disant que « Pour qu'un projet soit réussi, il faut qu'il soit critiqué ou alors porté au pinacle ou descendu complètement…si le projet est moyen et qu'il a l'assentiment de tout le monde, il est complètement raté… ». J'ai trouvé ça fort juste parce que dans tous les concours nationaux, je trouve que beaucoup de projets, et là je vous donne mon opinion personnelle, beaucoup de projets sont totalement lisses…Ils ne peuvent que rencontrer l'assentiment d'un jury … parce qu'un jury ici, pour un maître d'ouvrage, de quoi est-il composé? Si c'est une école, il y aura Madame l'Inspectrice d'Académie, je dis Madame, parce que bien souvent c'est une dame, le percepteur lui il vient souvent pour l'aspect financier mais c'est tout, donc quelqu'un qui est en rapport avec l'équipement, donc le ou la directrice d'une école , ensuite les plus intéressants pour moi, c'est les trois architectes invités par l'Ordre et ensuite il y a les élus avec un quota et bien à chaque fois, au fur et à mesure que l'on avance dans les critères de sélection des projets des trois candidats, ça se nivelle pas par le bas, mais le bas qui remonte un peu et le haut qui descend malheureusement et on est toujours sur une ligne concordante à la fin et… Alors, ce que disait Ricardo Porro, c'est « Si vous n'avez pas d'émotion face à un projet, c'est qu'il est loupé quoi… »….Alors après, je me suis rendu compte que l'émotion pouvait avoir également un sens critique et être négative mais le projet qui ne suscite rien…pour moi il est loupé… Alors après je suppose que Jean Robein a continué…

Catherine Giuli : Oui, seul, en atelier…

Christian Réal : Il y avait aussi un élève qui avait fait quelques réalisations, juste au dessus de nous…qui était d'ailleurs de la même année que Rémy Feyfant…Il a fait une église à Roubaix, Boulevard Alfred Motte…

Catherine Giuli : Au niveau de la religion, comment ça se passait ?

Christian Réal : Il ne le faisait pas transparaitre…

Catherine Giuli : Dans ses cours, comme il parlait d'Histoire de l'Art…

Christian Réal : Oui pour lui, l'exubérance venait du catholicisme…Il disait, voilà, ça c'est la vie, la création et regardez le protestantisme, c'est l'austérité absolue »…c'est pour ça qu'il pouvait très bien selon cette idée (rires) raccrocher les architectes au protestantisme comme Adolf Loos ou Walter Gropius…Pour la chapelle de Ronchamp, l'homme était au centre du projet et pas Dieu…c'est vrai, c'est déconcertant Ronchamp…

Catherine Giuli : Il aimait beaucoup Ronchamp, La Tourette et la chapelle de Firminy…. Quand avez-vous passé votre diplôme?

Christian Réal : j'ai passé mon diplôme le 21 octobre 1980 avec Jean-Marie Choquelle…J'ai donc fait si années d'études et pris une année pour préparer le diplôme.

Catherine Giuli : Pourquoi avec Jean-Marie Choquelle?

Christian Réal : Premièrement parce qu'on se connaissait depuis 1973 et que lorsque Ricardo Porro est arrivé en 1976, il a commencé son atelier en individuel, c'est-à-dire qu'il nous proposait un projet et chacun individuellement faisait son projet… Je faisais partie du groupe de Jean-marie au dernier trimestre de l'année 1976-1977…

Catherine Giuli : avez-vous choisi le sujet de votre diplôme ?

Christian Réal : C'est Ricardo qui nous a incité à le choisir…Il souhaitait pouvoir amener un jury plutôt parisien et qui les intéresse sur ce sujet assez polémique à l'époque, le concours officiel avait été lancé en 1979…

Catherine Giuli : Les contre-projets…

Christian Réal : Lorsque le jury avait choisi un projet qui ne s'est jamais réalisé, c'était Giscard D'estaing à l'époque, je me souviens plus du lieu à Paris où on était allés voir l'ensemble de ces projets avant…on avait eu plutôt l'idée de travailler sur la ville de Calais parce que la ville de Calais était intéressante dans la mesure où elle avait un centre urbain pas très bien défini à l'époque, qui était les séquelles de la deuxième guerre mondiale et autour de l'hôtel de ville, vous aviez des grands espaces plus ou moins aménagés en espaces verts espaces urbains et quelque chose qu'il admirait à calais, c'était évidemment *Les six bourgeois de Calais*… et on y était allé en train avec lui et il a réfléchi un certain temps et il a dit « Je vous propose mieux, le trou des halles »…Le sujet était intéressant également alors pourquoi pas?

Catherine Giuli : Quel était le programme précis?

Christian Réal : Le programme, c'était le programme exact du concours… Dans un premier temps, on a commencé à faire une maquette d'urbanisme qui nous a pris à peu près trois ou quatre mois…Le diplôme nous a demandé un an de travail…Je vous montre les photos…qui ont jauni maigres qu'elles n'ont pas beaucoup vu la lumière du jour… Il y avait trois monuments qui bordaient le site : L'église Saint Eustache, la bourse de commerce de Paris et la Fontaine des Innocents. Sur cette photo, on voit Ricardo Porro, Jean-Marie Choquelle et moi devant la maquette… au moment du diplôme… Voilà une photo des membres du jury. Vous voyez Stanislas Fisher, Edith Girard, Philippe Louguet et Ricardo Porro et il y en avait un quatrième mais je ne me souviens plus… La maquette finale faisait à peu près quatre mètres par deux mètres cinquante reproduite à l'échelle du 1/250 e parce que si vous voulez dans le cahier des charges du concours, il y avait toutes les façades dessinées tout autour à cette échelle…nous avons reproduit cette échelle en s'inspirant des façades qui nous avaient été données sur ces vues en élévation pour les monter en maquette…Donc, après que la phase d'urbanisme fut jugée, on a commencé par élaborer tout le tour mais cette fois-ci à une échelle plus grande au 1/250e et une fois ça réalisé, on a commencé à faire la maquette de l'existant… Le projet d'urbanisme avait déjà été validé… On a commencé à faire les logements et les équipements… on a étudié en détail chacun un équipement et chacun l'ensemble des logements en se répartissant deux zones selon un schéma directeur… un ensemble d'immeubles… Voilà les études d'urbanisme. Chaque semaine, on fournissait à Ricardo Porro un plan et on avait fait une mini maquette d'urbanisme où l'on reproduisait les équipements principaux et ça, c'était à petite échelle, c'était une maquette qui faisait à peu près un mètre par quatre-vingt cm…je crois que c'était au 1/1000e … et au fur et à mesure, vous avez l'évolution du projet en photos… Là c'est la huitième étape, et entre les la première et la huitième, il ya eu des étapes qui étaient moins significatives des changements et à partir de ce schéma là, Ricardo Porro nous a donné le feu vert pour partir sur les équipements. Moi, j'avais étudié une bibliothèque-médiathèque qui était dans le programme, ensuite, il y avait une patinoire qui était prévue, il y avait un autre équipement sportif encore, une halle centrale de marché, une maison pour tous…C'est Jean-Marie Choquelle qui avait étudié précisément cette maison pour tous… La deuxième partie du diplôme a consisté à travailler sur les logements…On avait un thème fédérateur, on avait une idée qui était « Un monde en crise »…C'est-dire à partir d'un monde très orthonormée imposée par le concours dans un cadre assez rationnel qu'a la ville de Paris avec son plan haussmanien, on voulait avec ces bases rigides qui transparaissent très bien sur le plan, on a une trame très orthogonale, et en fait les équipements par la suite devaient plutôt montrer une idée de mouvement et de monde qui chancelle.

Catherine Giuli : La nécessité de faire bouger les choses…

Christian Réal : Réfléchir sur un monde qui est en crise…

Catherine Giuli : Qu'est-ce qu'il voulait dire par crise?

Christian Réal : Il regrettait qu'il n'y ait plus vraiment un courant culturel qui se dégageait, il y avait pléthore de courants et pour lui, il se référait aux périodes précédentes de l'art nouveau, l'art déco…dans lesquels il y avait un foisonnement d'idées et il ne s'y retrouvait plus dans les années 1960, 1970, 1980… C'est vrai qu'aujourd'hui, on a un courant sur le développement durable, les économies d'énergie, le respect de la planète, etc…à l'époque, il n'existait pas vraiment de moteur culturel …

Catherine Giuli : Vous ne vous inscriviez pas dans le postmodernisme…

Christian Réal : Non. Il en avait horreur…nous également, on abondait dans son sens…

Catherine Giuli : Pourtant, il a fait partie des gens qui ont participé à la *Strada novissima* lors de la Biennale de Venise en 1980 même si son projet n'a pas été validé…

Christian Réal : Je vais vous dire, avant il avait pas fait grand chose, le centre d'art à Vaduz et précédemment les écoles d'art et en fait il se sentait perdu… il lui manquait un mentor d'opération, ce qu'on dirait aujourd'hui, un concepteur réalisateur, au niveau architecte et il l'a trouvé, Renaud de la Noue et à partir de là, il a recommencé à faire des projets et j'ai vu qu'il y avait des réalisations qui sont quand même…

Catherine Giuli : Vous aviez écrit un rapport de diplôme?

Christian Réal : Juste deux ou trois feuilles sur les idées directrices du projet….

Catherine Giuli : Jean-Marie Choquelle m'a dit qu'il n'y avait pas d'écrit…

Christian Réal : Il y a quelques écrits de Ricardo Porro au moment du concours…et la synthèse de notre étude… Il y a des aquarelles aussi… Jean-Marie Choquelle vivait à l'époque chez ses parents à Leforest et il y a eu un article de Nord-Matin avec quelques erreurs mais enfin… La maquette est partie à Leforest et elle a été exposé aussi quelques temps à la Mairie de Leforest et après qu'est-elle devenue? Je n'en sais rien… Jean-Marie avait fait les Halles sommairement et la Maison pour tous de façon plus poussée…et les logements… Voici les planches…

Catherine Giuli : Est-ce que Ricardo Porro vous avait donné des références?

Christian Réal : Alors, il adorait par dessus tout Franck Lloyd Wright, ça, c'est indéniable…

Catherine Giuli : Est-ce que ça a eu une incidence dans votre travail?

Christian Réal : Non, pas vraiment… L'idée c'était de partir sur une base assez cartésienne et ensuite un monde en crise, donc pour moi, c'était de faire bouger les façades, regardez, elles se penchent… Jean-Marie Choquelle, lui, c'était une structure qui était pas très stable et qui finit par s'écrouler. Voyez, on a l'impression que les morceaux de certaines façades bougent et sont prêts à s'effondrer…

Catherine Giuli : C'était davantage un constat de la crise, pas une façon d'améliorer cet état de fait…

Christian Réal : Oui… Gaudi selon ses conseils a été une référence…c'est de lui que se rapproche le plus notre travail au niveau plastique…

Catherine Giuli : Vous étiez souvent corrigés pour votre diplôme?

Christian Réal : Oh, oui! pratiquement une fois tous les quinze jours… à chaque fois avec une maquette à refaire, etc… (rires) …On a peut-être fait la fortune de certains marchands de carton …(rires) Les actions devaient monter… Il nous disait très naïvement : « Je suis très bête, je ne vois pas, il me faut une maquette »….Ben, comment voulez-vous traduire des projets pareils? On est allés une fois dans le cadre de notre diplôme, parce que Porro ne se déplaçait pas toujours forcément à Lille alors que nous on avait un travail régulier, à sa maison…rue Vergniaud à Paris…

Catherine Giuli : Je remarque que Jean-Marie Choquelle était beaucoup plus expressionniste que vous sur ce projet…

Christian Réal : Oui…

Catherine Giuli : Vous aviez demandé à Patrice Goulet de publier votre projet dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui ?*

Christian Réal : C'était Porro qui le connaissait bien et qui souhaitait le faire venir…

Catherine Giuli : Quelles remarques vous avaient été faites au moment de la soutenance de diplôme?

Christian Réal : Porro avait invité Stanislas Fisher parce qu'il voulait spécialement faire une dialectique avec lui… parce qu'il était en désaccord sur ses points de vue mais il admirait l'homme dans la mesure où il était très cohérent avec son mode de pensée et il le suivait…un peu comme il nous parlait d'autres architectes… Il détestait le Bauhaus…

Catherine Giuli : Il a rencontré Gropius en 1949 avec lequel il a parlé des rapports entre la tradition et la modernité et de l'unité de voisinage. Il avait donné un exercice aux étudiants de La Havane et avait critiqué celui de Porro en disant qu'il fallait qu'il fasse une architecture plus « tranquille »…

Christian Réal : J'ai assisté à une conférence de Ricardo Porro à l'école de Lille, de temps il donnait des conférences comme ça…c'était le soir et venait qui était intéressé…Il disait « Moi j'exècre le Bauhaus, tout ce qu'il a produit de bien, c'est Marlène Dietrich »…[866]. Je suis assez perplexe comme vous car il y avait des choses qu'il aimait bien tout de même…

Catherine Giuli : Comment cela s'est-il passé avec Stanislas Fisher?

Christian Réal : …Comme avec Édith Girard… qui nous reprochait d'avoir suivi trop strictement cette trame qui était imposée au niveau du concours . Sur la place libérée pour réaliser ces différents programmes, la trame était très sévère , rectangulaire et à chaque sommet du rectangle, il y avait un poteau et on devait impérativement se fonder sur ce poteau… Alors ils ont dit « Oui mais enfin, c'était pas nécessaire »…parce qu'en dessous, il faut savoir qu'il y avait le métro… enfin aujourd'hui aussi… On en avait fait part à Ricardo Porro en lui disant que cette trame était trop contraignante au départ. Qu'est-ce qu'on pouvait faire là dessus? Il a dit « Pas de soucis, on va d'abord partir de cette trame très rigide et ensuite partir en hauteur et développer nos idées »….Eux nous le reprochaient un peu et ne voyaient pas très bien la cohérence entre la base et le sommet à chaque fois et que l'urbanisme ne reflétait pas l'architecture… Quand on prend une vue aérienne, on voit bien cette trame orthogonale donnée par le concours…

Catherine Giuli : Ils auraient aimé que vous travailliez également cette trame en hauteur?

Christian Réal : Oui… C'est ça…

Catherine Giuli : Donc avoir une certaine typologie plus marquée…

Christian Réal : Voilà, c'est ça…et Louguet disait que cela se voyait que nous avions été trop contraints par ces points de structure et que nous aurions pu avoir plus de mouvement aussi dans l'urbanisme…C'est vrai que chez Porro, pour son école de dans, on voit le mouvement aussi bien si l'on est piéton ou si on observe les volumes… Porro nous faisait toujours référence au château de Chambord avec sa base très rationnelle et la folie qui coiffait la raison, c'est-à-dire avec cette débauche de lucarnes, de toitures, d'escaliers qui sortent de la toiture…

Catherine Giuli : Et c'est ce que vous avez réalisé, à partir de cette trame très stricte, vous avez créé la folie…

Christian Réal : Oui…Ils voulaient qu'on développe l'idée rationnelle pas dans ce sens de chaos…et à un moment donné de la soutenance, Ricardo Porro face à ces questions et ces critiques sentait que l'on ne se défendait pas assez bien. Il a dit « Je me dois d'intervenir… » et il a donné des compléments par rapport à cela…

Catherine Giuli : Qu'en pensait Stanislas Fisher?

Christian Réal : Fisher rejoignait les idées d'Adolf Loos… que Porro détestait…

---

[866] « Dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, dans un Berlin encore en ruines, l'ambitieux projet du quartier Hansaviertel voit le jour. Il s'agit de le reconstruire dans un style ultramoderne où vivait la militante Rosa Luxemburg. Les plans sont présentés lors de l'exposition *Interbau* en 1957. Ils portent la signature de près de 50 architectes illustres, dont Gropius et Le Corbusier. Reste à trouver le financement. C'est alors qu'un esprit éclairé, membre du Sénat allemand, suggère de contacter l'enfant chérie de la ville. Marlene Dietrich. Expatriée depuis de nombreuses années aux Etats-Unis, celle-ci n'hésite pourtant pas un instant. Il ne lui faudra même pas deux jours pour réunir une somme à sept chiffres en plaidant la cause de sa ville natale auprès de ses admirateurs de Wall Street ! Le projet est lancé ». https://www.gisbertpoeppler.com/wp-content/uploads/2018/02/Decoroom5_HS.pdf.

Catherine Giuli : Oui alors Porro a trouvé indéniablement un intérêt dialectique de faire venir Fisher, pour lui cela devait être valorisant de se confronter à quelque chose de totalement différent…

Christian Réal : Il adorait débattre avec lui, ils se connaissaient et Porro le traitait de « sophiste »… de quelqu'un de trop austère… Vous avez connu Pierre Eldin? Il était protestant…et ça se sentait dans son courant de pensée, d'ailleurs ça se sentait dans l'école qu'il construite… Porro disait « Lui il est protestant, moi je suis catholique »….Il a réalisé à l'époque une statue dans une ville parisienne…

Catherine Giuli : À Stains…

Christian Réal : Et il y a eu le soir de la découverte de la maquette une grande polémique… et il nous disait que notamment les curés de la paroisse étaient présents et que chacun voyait dans cette statue des choses différentes et Porro s'est approché du curé et il lui a dit « Vous savez Mon père je suis catholique »…ça voulait dire « Je ne suis pas athé »… Pour le diplôme, je me souviens qu'on avait essayé avec des photographies de donner les ambiances des rues…

Catherine Giuli : Qu'avez-vous fait après le diplôme?

Christian Réal : J'ai travaillé quelques mois chez Jacques Gervantorre à Dunkerque puis j'ai été architecte libéral installé avec mon épouse, je me suis lancé tout de suite dans le bain installé à Villeneuve d'Ascq puis Wattrelos… J'ai construit des maisons individuelles et une salle de sports à Wattrelos, un équipement de quartier et une école primaire, j'avais refait la poste de Wattrelos, le musée des Arts et Traditions populaires à Wattrelos…des logements semi-résidentiels à Leers….une agence bancaire…quinze ans après fin 1995, j'ai trés fortuitement un concours d'ingénieur de la fonction territoriale, j'accompagnais un ami qui le passait à l'époque…mon épouse y est allée également et je suis le seul à l'avoir obtenu sans l'avoir préparé, c'était des analyses sur différents sujets, des écrits… j'ai réfléchi, j'ai passé l'oral avec succès à Paris, j'ai obtenu un poste à Wattrelos où j'ai eu un poste pendant deux ans et comme j'avais pas grand chose faire, j'ai participé à deux équipements publics …deux ans et demi après, il y avait une annonce à La Madeleine pour être Directeur des services techniques mais ce qui les intéressait c'était que je sois architecte. La maire avait pas mal de projets et m'a demandé si je savais monté des projets et les suivre, etc…J'ai eu pas mal de projets sur La Madeleine, la réhab du château du four, le réaménagement complet de l'hôtel de ville, le complexe sportif Claude Liénain, le long de la Deûle, le projet des futurs ateliers municipaux mais qui a été arrêté quand il y a eu un changement de maire, on en était à l'attribution des marchés, c'était fait! on allait lancer le premier coup de pelle et ça a été arrêté par le Maire actuel, Monsieur Lepretre…après, j'ai fait des équipements de quartier, il y avait la réhabilitation d'un ancien cinéma des années quarante en espaces polyvalents, des petits équipements sportifs comme une salle de pétanque, une association de boulistes…

Catherine Giuli : Jusque quand vous étiez à La Madeleine?

Christian Réal : De 1998 à 2008… Fin 2008, j'arrive à Lambersart…

Catherine Giuli : Est-ce qu'on peut considérer que vous faites partie de la filiation de Ricardo Porro ou avec le recul, auriez-vous préféré être formé par un autre architecte?

Christian Réal : Je n'ai aucun regret…mais je n'ai jamais réussi à appliquer ses idées par la suite…

Catherine Giuli : Pour quelles raisons?

Christian Réal : Pour des raisons culturelles, je pense…surtout et ensuite pour des raisons budgétaires… essentiellement… J'ai essayé pourtant dès que je suis sorti de l'école. Par exemple, j'avais fait le projet d'une maison individuelle dont j'ai pas la photo ici et j'ai essayé deux fois de la placer…La première fois, elle n'est pas passée pour des raisons budgétaires, le maître d'ouvrage était pourtant charmé par cette maison et la deuxième fois, un maçon était prêt à la faire, ça n'était plus une raison budgétaire, c'est son épouse qui a bloqué le projet… et après, j'ai fait plusieurs concours…dans les concours, ça n'est jamais passé, pourtant là, je pouvais appliquer… selon le contexte, le budget, à partir du moment où on concourait pour quelque chose de très pragmatique, vous faites plus attention…ça n'est jamais passé… Il ya une autre personne de mon époque qui a réussi à faire quelque chose, c'est Pascal Marchant… Il avait fait à Raismes une maison forestière dans la lignée de Porro… Ici, je suis parfois assistant de Maître d'ouvrage, je ne fais pas tous les projets, ni à La Madeleine…faut laisser aussi la place aux autres et je n'ai pas toujours le temps de le faire…Il y a eu un concours pour la médiathèque de Wattrelos…Il

y avait quelqu'un qui avait été élève de Porro…J'avais vu son book et j'étais farouchement déterminé à le faire rentrer dans la liste des trois ou quatre candidats parce qu'à chaque fois, on en prend que trois ou quatre et on les rémunère, on estime quand même qu'il y a un travail..À chaque fois, on a eu jusqu'à quatre-vingt postulants sur un concours…On s'arrangeait pour prendre des archi un peu plus éloignés, du boulonnais par exemple, pour ne pas être juge et parti… Et Jean-marie Choquelle, a-t-il construit des choses? La seule chose que j'ai vue, c'est une maison à Leforest…et d'ailleurs son père était charpentier, enfin menuisier…et il l'avait été pour cette maison qui était pas mal d'ailleurs..

Catherine Giuli : Il a fait l'architecture intérieure d'un café à Lille…

Christian Réal : Et il l'a fait avec Rémi Feyfant qui était élève de Porro, une année au dessus de nous… C'était quelqu'un de très doué…

Catherine Giuli : Choquelle a participé à des concours avec Porro comme l'extension de l'hôtel de ville à Saint Denis… Pourquoi Porro ne s'est pas installé avec Jean-marie, je n'en sais rien… Renaud de la Noue dit que ça ne marchait pas avec ses élèves…

Christian Réal : C'est sans doute du fait que Jean-Marie Choquelle n'était pas parisien…du fait de son éloignement…

Catherine Giuli : Il a été son assistant dix ans de 1980 à 1990 à l'école…. Il est encore end signant à l'école d'archi, enfin je pense qu'il ne lui reste plus beaucoup de temps… Porro est resté quinze ans à l'école de 1976 à 1991 (officiellement) parce qu'en 1990 il était déjà sur le point de partir.

Christian Réal : C'est son record dans une école…

Catherine Giuli : Oui, cinq ans à Strasbourg, quinze ans à Lille…il n'a fait qu'une année à UP3, une année à UP8 et une année à UP6…Deux ans à l'École Spéciale…

Christian Réal : Après cette longue traversée du désert, j'aspire à répondre à des concours pour me démotiver sur ces aspects là…

Catherine Giuli : Donc, il y a un manque…

Christian Réal : Ah oui, il y un manque… ça, c'est certain…Un jour, il avait invité mais ce n'était pas dans le cadre du diplôme, Paolo Portoghesi… au débit des années 1980…. grand maître italien avec son grand chapeau et qui nous a dit à la fin : « Ne vendez jamais votre âme au diable! »….Il nous avait montré ses oeuvres et parlait de l'architecture organique… Il était tout à fait en accord avec Ricardo Porro…

Entretien 22/ 9 août 2019.

Entretien avec Jean-Pierre Lefevre le 9 août 2019. Jean-Pierre Lefevre, directeur de la Sodedat, a été le principal maître d'ouvrage de Ricardo Porro à partir de 1986.

Catherine Giuli : Parlez-moi de vous et de Ricardo Porro…

Jean-Pierre Lefevre : Ricardo Porro était un grand Monsieur de la Culture avec une personnalité forte, un grand pédagogue. Il était surtout architecte, urbaniste, plasticien, peintre et sculpteur. J'ai ici deux sculptures: une main et un visage, sans doute Vaduz et l'image de son fils. Moi, j'ai une formation d'ingénieur chimiste et j'ai fait de la politique, j'étais un permanent du parti communiste. J'étais secrétaire du Maire du Havre et de Dieppe. La maison de la Culture du Havre d'Oscar Niemeyer a été mon premier contact avec l'architecture. C'est Marc Emery, à l'époque rédacteur en chef de AA qui avait fait la liaison. Il co-dirigeait la revue avec Patrice Goulet. Àprès l'épisode de la Tchécoslovaquie, je décide de rompre avec la politique communiste, surtout après le voyage de Marchais en URSS et la rencontre de Brejnev en janvier 1980. Je cherche donc un nouvel emploi et une société d'aménagement et d'urbanisme se crée en Seine-saint-Denis qui dépendait de la Caisse des dépôts. Il y avait une attente énorme dans ces villes après 1968. André Karman, Maire d'Aubervilliers était conseiller général du département et c'était un ancien résistant et déporté. Tous avaient beaucoup donné pour les ZUP, ils allaient beaucoup donner pour les ZAC. par exemple pour le quartier Franc-Moisin à Saint Denis. Marcelin Berthelot était à l'époque Maire de Saint Denis et député de Seine St Denis. C'était l'époque de La maladrerie à Aubervilliers avec Gailhoustet.

Catherine Giuli : Comment avez-vous rencontré Ricardo Porro?

Jean-Pierre Lefevre : J'ai rencontré Ricardo par l'intermédiaire d'Edith Girard qui était un pilier de l'École d'Architecture de Belleville. Je découvrais ainsi l'architecture. C'était l'époque de Chemetov, de Ciriani…des petits jeunes autour de Huet qu'on peut qualifier d'historicistes. Edith Girard a trahi Huet pour rejoindre Ciriani par l'intermédiaire de Chemetov. C'est la grande époque de l'AUA. Jean Perrotet, qui a construit le théâtre de Bobigny, en était l'architecte le plus intéressant. C'est un avis personnel. Edith Girard a travaillé sur un plan d'îlot à Stains qui comprenait environ 200 logements. C'était pas le meilleur projet que j'ai suivi. Nous avons travaillé avec des gens plus incisifs. Nous étions des écolos avant la lettre. Le copain de Porro, David Bigelman cubain lui aussi connaissait Edith parce qu'ils étaient profs dans la même école et lui a présenté Porro. Edith lui a confié un monument au centre de la rue Carnot qui n'a pas été réalisé, nous en avons des images. La ville n'avait pas un sou. C'était la ville la plus pauvre du département. À l'époque, j'étais ami avec Iwona Bukowska, Renée Gailhoustet, Ricardo Porro, Lucien Kroll… C'est alors que j'apprends les antécédents de la biographie de Porro qui a des origines italiennes et des ancêtres Condottieri à Milan. D'ailleurs Giordano Bruno, philosophe à tendance matérialiste, aurait composé un poème sur la charcuterie. Un ancêtre de Porro était un grand charcutier très riche. Il est d'une grande famille cubaine et a connu le Che de branche protestante et Fidel de branche catholique. Il a participé au conflit armé au Vénézuela où il dit avoir tué un jeune policier lors de journées insurrectionnelles. Il était très engagé. Il est revenu à La Havane quand Castro a gagné.

Catherine Giuli : Vous avez-vu les écoles d'Art?

Jean-pierre Lefevre : Je suis revenu avec Ricardo à la Havane 22 ans aprés son départ, c'était en 1988 ou 1996? je ne sais plus.. .Selma Diaz, architecte et grande militante cubaine avait permis à Porro de construire « les plus belles écoles d'art du monde » selon les mots de Castro: un grand complexe d'éducation populaire. Il n'y avait pas d'argent. Son école d'arts plastiques a été à peu prés entretenue, l'école de danse moderne un peu moins. Donc, nous faisons une première visite au début des années 1980. Je vois les constructions anciennes de la fac, la salle de bal où Porro a fait danser Helena pour la première fois. Il n'y avait pas d'acier donc pas de béton, il fallait employer des procédés artisanaux. Agnés Varda a fait des photos de l'école en construction. D'ailleurs, je l'ai rencontrée chez Porro à Paris dans les années 1990. Le procédé Camus a été vendu à ces pauvres cubains, ça a marqué la fin de l'architecture à Cuba. Il n'y avait pas de place pour des architectes comme Porro. Castro l'a vendu aux gaullistes. C'est Jeannenet, ministre d'état, qui l'a fait entrer en France. Porro a eu ses heures marxistes. Il a été influencé au début par le réalisme socialiste. Moi, je suis marxiste depuis mes 15 ans. J'ai ensuite été hostile à Marchais. J'aimais beaucoup Roland Leroy qui était un homme intelligent et raffiné, qui aurait mérité… Waldeck Rochet et Maurice Thorez également… C'est l'impact des soviétiques qui l'a emporté et malheureusement Roland Leroy a perdu.

Catherine Giuli : Connaissez-vous quelques étudiants de Ricardo Porro?

Jean-Pierre Lefevre : Porro avait de bons étudiants comme Véronique Lours, Nathalie Carton, Jean-Marie Choquelle… Je retiens de Porro sa complexité et la figuration. Il a peint une quarantaine de tableaux avant sa mort (photos ce 9 août chez Porro), une période de créativité intense. Il m'a conseillé de lire le tome 2 de *Romans et nouvelles* d'Arthur Schnitzler (1909-1931) et *Le tour du cadran* de Léo Perutz. Moi, je lis plutôt Adorno. Lui, c'était Nietzsche. Enfin, toute la philosophie et la littérature allemande… Dionysos, c'est lui.

Catherine Giuli : Vous parlait-il du concept de l'unité de voisinage?

Jean-Pierre Lefevre : Il a travaillé sur ce concept, une unité autosuffisante. C'est l'unité territoriale d'une communauté. De la même façon que Jean Renaudie et Le Corbusier, Team 10… Porro était en avance sur son temps, il avait compris qu'une unité de voisinage devait jouer sur l'ambivalence ouvert/fermé, être bien protégée de l'extérieure tout en étant un peu ouverte. Gailhoustet et Renaudie Team 10 étaient en avance également. Porro avait des relations avec François Chaslin… Je me souviens que j'assistais avec Chaslin à la cinquantième année de la Charte d'Athènes à Athènes, je dirigeais la Sodedat à l'époque. Claudius Petit, maire de Firminy, grand défenseur de Corbu était là ainsi qu'Aldo Van Eyck anti-corbuséen de Team 10. J'y ai fait une conférence, c'était assez comique. Les frères Euvremer en collaboration avec Renaudie ont travaillé sur la ZAC de Pierrefitte , les poètes, une opération de 200 logements. Le maire voulait gonfler sa ville remplie de migrants. Il y a eu un débat avec Chaslin sur France Culture, il était mon ami et il ne m'a pas invité. C'était trop difficile. C'était un échec du sauvetage patrimonial.

Catherine Giuli : Vous avez été le maître d'ouvrage de Ricardo Porro… sur quels projets?

Jean-Pierre Lefevre : Donc avec moi comme maître d'ouvrage, il y a eu Stains, la sculpture non réalisée, le projet d'extension de l'hôtel de ville de St Denis. Dans le jury de concours, il y avait Henri Lefevre. Gaudin a gagné le concours. Porro l'a perdu à une voix prés. Celle du maire. Son projet a fait peur au maire qui le trouvait trop exubérant. Pourtant il était nettement meilleur que celui de Gaudin. En compensation, Porro a gagné le concours du collège Elsa Triolet. Par la suite, ils m'ont viré des jurys de concours. J'ai écrit le livre Banlieue 93 en 1989. J'ai été embauché par le directeur général de l'Asset Daumel inspecteur des finances. Quand Mitterand est arrivé, je suis revenu à la SODEDAT et l'ai remise à flots. Leroy m'a sauvé la vie. C'est une longue histoire amicale très riche. Pour revenir à Porro, il y a donc eu le collège de Montreuil, donc deux collèges, des logements à Stains (Pierrefitte).

Catherine Giuli : Vous parlait-il de « L'école de Lille », son atelier?

Jean-Pierre Lefevre : Son atelier avait une atmosphère de chapelle. Il fallait qu'il y ait un contenu spirituel et très élevé. Naissait une idée d'ensemble qui devait se traduire par une image souvent anthropomorphe ou zoomorphe. Je me souviens de l'exposition de 1981 à Aubervilliers. Il y avait Henri Lefevre, Lucien Kroll, Gailhoustet, Bukowska. On avait créé un petit journal à l'occasion qui s'appelait Archivari. (photos prises). Il partait de la visite de villes comme Venise, Rome, Albi et faisait travailler ses étudiants. Bukocwska et Renaudie était à l'opposé de cette façon de faire. Ils partaient du logement. Chaque logement était différent. Ils étaient plus apolliniens que dionysiens. Il y a eu ce projet de Buckowska La pièce pointue Cité Pierre Senard au Blanc-Mesnil. Chez Porro, il y a un contenu, c'est évident. Il arrive à une idée hypostasiée, préconçue. Il y a eu le projet de la Haute-île. Un bras de la Marne devait être excavé pour extraire la grave. Porro a réalisé des dessins d'urbanisme pour ne pas creuser n'importe ou et comment. Il a gagné le concours mais les carriers n'étaient pas enthousiastes car le projet prenait beaucoup de place et on laissait quelques îlots. Ils ont laissé tomber et un autre concours a été lancé plus tard! Porro s'est insurgé mais rien n'y a fait. Il y a eu le projet de Montjoie Saint Denis par Jean Marie Choquelle mais je suis parti en retraite et ils ont éliminé son projet. Nous avions élaboré un projet d'école d'architecture exemplaire: 40 heures de présence par semaine, la moitié de cours techniques et l'autre de cours de culture générale(philo, littérature, peinture, histoire de l'architecture, etc…). Au bout d'un an était prévu un barrage. Ceux qui n'étaient pas destinés à être archi pouvaient aller dans une section maître d'ouvrage (ingénieurs). Il semble que Porro avait déjà rédigé ce projet auparavant…(article AA) . Porro était un type « partagé », conflictuel, paradoxal. Il avait fait la révolution, avait été marxiste mais pouvait être réac…Son exposition en 1991 que j'ai en partie financée s'est déroulée simultanément avec l'exposition « 40 architectes de moins de 40 ans » . Patrice Goulet, beau-frère de Claude Parent, était responsable du département Création-Diffusion de l' IFA à cette époque, de 1989 à 1999. Il organise les expositions '"40+40 architectes de moins de 40 ans"' (Paris et province) qui seront ensuite présentées à la Biennale de Venise, en Allemagne, aux U.S.A. et au Japon. Parmi ces architectes, il y avait Bukowska, Yann Brunnel, Jean-Marie Choquelle en faisait partie également.

Patrice Goulet édite le catalogue Gros Plan de l'exposition de Ricardo. La sortie des deux ouvrages édités par Riposati en 1993 suivent cette exposition.

Catherine Giuli : Parlons de la collaboration De la Noue / Ricardo Porro.

Jean-Pierre Lefevre : Il est évident que De la Noue jouait le rôle que moi je jouais avec les architectes. Ricardo a été bridé, il se confiait à moi pas mal. Deux oeuvres extra Sodedat me paraissent très réussies: sa caserne de CRS, il faut savoir qu'il n'avait pas déposé de dossier, que le ministère de l'intérieur est venu le chercher pour ce projet! Le second, c'est son commissariat de police. J'aime moins les projets hospitaliers.

Entretien 23/ 29 Janvier 2019.

Entretien de Renaud De la Noue, associé de Ricardo Porro à partir du début des années 1980 mené le 29 Janvier 2019. Dans l'agence se trouvent des ouvrages sur Henri Sauvage, Joseph Maria Jujol, collaborateur de Gaudi, sur La Habana, *Architectura del siglo XX,* l'affiche *Unfinished spaces*, le film qui relate la construction des écoles d'art, un ouvrage sur les jardins de le Nôtre.

Catherine Giuli : Comment avez-vous connu Ricardo Porro?

Renaud De la Noue : J'ai connu Ricardo avant le concours des Halles. Un ami américain avec qui je faisais des échanges quand j'étais lycéen avait une maman d'origine cubaine qui était partie vivre aux USA pendant la révolution. Elle avait connu Elena, la femme de Porro, avant la révolution. En 1978, elle est venue voir son fils, à l'époque j'étais étudiant en architecture. Et c'est à cette occasion qu'elle m'a fait rencontrer Ricardo Porro chez lui. J'ai ainsi participé avec Ricardo au concours des Halles en1980.

Catherine Giuli : Où avez-vous étudié?

Renaud De la Noue : J'ai étudié à UP7 Grand Palais. Puis je suis parti faire mon service militaire et j'ai été archéologue en Syrie et en Jordanie. En rentrant, je l'ai rappelé pour avoir du travail. Il n'en avait pas. J'ai attendu six mois puis il m'a rappelé pour participer au concours pour une passerelle sur l'autoroute du Nord. en 1986. La Courneuve. Seine St Denis. Il venait de participer au concours de l'extension de l'hôtel de ville de St Denis en 1985 avec JeanMarie Choquelle et d'autres étudiants. Ensuite nous avons construit trente logements à Stains en Seine St Denis en1990, puis le collège Elsa Triolet en 1990 auquel la municipalité fait très attention, il a été réhabilité il n'y a pas longtemps… Puis le collège colonel Fabien en 1992 mais lui n'est pas entretenu. Il y avait des dégâts dans le béton, des agrégats ferrugineux. Il y a eu des expertises, les assurances ont marché. Pendant trois ans, tous les bâtiments avaient un problème dans le béton. Le département a jamais rien fait alors que les assurances paient tout. Puis il y a eu l'hôpital des Mureaux, un petit hôpital de jour à Chartres, une école à Bois Colombes que nous sommes en train de finir. Je l'ai fait travailler jusqu'à sa mort …

Catherine Giuli : Comment travailliez-vous?

Renaud De la Noue : Nous travaillions vraiment ensemble, la conception, c'était ensemble du moins. On avait un droit de véto. Ma part, l'évaluation de la part de chacun, petit à petit s'est inversée. Pour le collège Elsa Triolet, sa conception est évidente. Le béton brut, il a jamais voulu. De même que les fenêtres devaient être petites. Puis il a évolué à ce sujet. Il y avait quelque chose d'anti-moderne chez lui, en réaction contre le modernisme. Il trouvait que Corbu était un assassin de la richesse culturelle des villes du monde. Sao Polo ressemble au Caire. Il accusait le Bauhaus et Corbu d'avoir laminé la richesse culturelle du monde et ce, avec raison. Il était en réaction. Il avait une liberté totale. La première villa qu'il a construite, c'était une villa « Bauhaus ».

Catherine Giuli : A-t-il travaillé avec d'autres architectes?

Renaud De la Noue : Il y a eu le concours de la Cité Universitaire avec Villetaneuse avec Mjoreck.Un allemand Roberto Santana a récemment fait trois films, un sur la Havane, un sur ses peintures, et un sur Jean-Pierre Lefevre. Il a travaillé sur un concours en Yougoslavie de Club de vacances qui a réuni beaucoup d'artistes. Ricardo Porro est parti là bas. C'était une expérience extraordinaire, un projet d'Ambassade du beau également, un projet utopique. Ricardo Porro plaisait pas mal à l'époque. On peut considérer que son archi était utopique mais non! Il y avait le problème de complexité de conception.

Catherine Giuli : Quels étudiants avez-vous connu?

Renaud De la Noue : Tant qu'il travaillait avec ses étudiants, ça marchait pas. Ils n'avaient pas le bagage technique. Pascal Marchant, c'était le meilleur ainsi que Jean-Marie Choquelle. Walter Chiani et Nathalie Carton nous téléphonaient ttes les deux heures pour leur collège. Qui est bien d'ailleurs… Ils avaient beaucoup de difficultés. Dans l'enseignement de Porro, il aurait fallu un appui technique à Lille. Les architectes voullaient pas qu'on construisent. Tout le monde est persuadé qu'il faut pas faire ce qu'on fait. Mon beau-frère était ambassadeur aux Seychelles. Nous avons posé notre candidature afin d'y construire. Les trois archi ont dit: « il ne faut pas prendre Porro ». Georges Adilon était un archi génial. Des curés à Lyon lui ont fait construire des écoles. C'était pareil que Porro. Personne n'en voulait.Jacques Couelle idem.
Porro a été trés soutenu par Claude Parent. Il l'avait inscrit pour le concours du Musée de l'air et de l'espace.

C'est Claude Parent qui a donné sa légion d'honneur et sa médaille de Chevalier des Arts et des Lettres. Porro était un électron libre. Il n'a pas pu travailler pour la RIVP (régie immobilière de la ville de Paris)

Catherine Giuli : Que pensez-vous de sa philosophie, de ses idées?

Renaud De la Noue : Porro totalise pas mal. Seul un certain nombre de personnes a droit de dire ce qu'est le beau. L'idée de beau n'est pas propre à chacun, n'est pas une réalité indépendante, c'est un certain nombre de personnes qui vont définir et influencer les choses. Porro voulait raser Barcelone et ne garder que la Sagrada Familia. Gaudi, Franck Lloyd Wright étaient ses références. Sullivan, La maison de la Prairie, angle droit, il trouvait ça génial. Le centre avec la cheminée. Il aimait des architectures qui ne lui ressemblaient pas. Quand un béotien de l'architecture discutait avec Porro, et lui demandait s'il etait un architecte moderne, il répondait que oui. Il aimait Sharoun, Aalto, Reima Pietila, Terasa ville espagnole. Catherine Fiumani et Gilles Jacquemot sont assez proches de la démarche de Porro. Catherine a participé au projet de La Maladrerie de Renée Gailhoustet. Renaudie…Jean-pierre Lefevre a été leur maître d'ouvrage…

Catherine Giuli : Et son « école de Lille »?

Renaud De la Noue : Quand on est à tel point dans la minorité, dans son atelier, et bien, on faisait du Porro. Moi, aujourd'hui, je fais un exercice à St Luc: je leur interdis de faire des angles droits au moins une fois. Au moins une fois dans leur vie, ils auront fait un truc sans angle droit. À St Luc, c'est insupportable, ils ont tous les mêmes références. Vous pouvez contacter Jean-pierre Lefevre, Olivier Laloux ancien étudiant également…

Entretien 24/ 14 octobre 2024

Entretien mené le 14 octobre 2024 de Renée Bacqueville, étudiante dès 1976 au moment où Ricardo Porro est arrivé aux Beaux-Arts de Lille Boulevard Carnot. Elle a été urbaniste pour la ville de Douai et à Arras au Centre d'Etudes et d'Expertise Sur les Risques, l'Environnement, la Mobilité et l'Aménagement (CEREMA)

Catherine Giuli : Vous êtes arrivée en m^me temps que Ricardo Porro à l'école?

Renée Bacqueville :Avant… J'étais de la même promotion que jean-Marie Choquelle, Christian Réal, Véronique Lichière et Maud Jacquemin.

Catherine Giuli : Quand avez-vous eu Porro?

Renée Bacqueville : au troisième trimestre de l'année 1976-1977. Il parlait de « cadre poétique », il fallait projeter des « palais » à partir de logements qui faisaient douze mètres carrés, il utilisait les normes soviétiques du logement social. Il fallait pousser loin les limites. C'est lui qui m'a déclenchée en architecture… Il nous invitait à construire tout un contexte particulier… L'année suivante, nous avons travaillé sur la ville de Douai. Nous procédions à une *Tabula rasa* afin de dégager l'espace et projeter un nouvel urbanisme. Il ne se frottait pas à la réalité. Nous passions d'une échelle à l'autre, zoomions les logements, les équipements collectifs. Ricardo Porro évoquait des expressions que nous n'avions jamais entendues comme ce fameux « cadre poétique ». Les autres architectes développaient une approche plus classique. Pierre Eldin était l'antithèse de Ricardo Porro par exemple.

Catherine Giuli : Vous avez eu Pierre Eldin en atelier?

Renée Bacqueville : Oui, l'année suivante…J'ai souhaité passer mon diplôme avec Eldin et Porro, un projet urbain aux confins d'Arras. Eldin était d'accord mais souhaitait que je réalise tous les plans à l'informatique. Je suis allée voir Porro à la fin de ses cours et, m^me s'il a été très à l'écoute, m'a dit : 3 Je ne peux pas…D'abord, Eldin est protestant… »

Catherine Giuli : Qu'avez-vous fait alors?

Renée Bacqueville : J'ai passé mon diplôme avec Eldin mais je l'ai passé comme je le voulais, sans suivre ce que m'avait demandé Eldin. Puis, j'ai travaillé dans des agences différentes, chez Boyeldieu, chez Rousse à Arras, Chez Bassez, Boyeldieu, Franck.

Catherine Giuli : Vous avez été également enseignante à l'école…

Renée Bacqueville : Oui, par hasard… Je voulais m'installer…J'avais été prise chez Bassez/Boyeldieu/Franck trois mois à l'essai. Il y avait aussi Legros, un projet commun…J'étais une roue de secours, un petite main, je n'ai pas compris et je les ai quittés. Assez n'a pas compris. Je suis sortie du jeu. Puis, j'ai eu une opportunité, j'ai été sollicitée par un étudiant de ma promo pour un job, intégrer le GEP, groupe d'urbanisme et d'habitat du Ministère de l'équipement. J'ai beaucoup aimé, la maitrise d'oeuvre, l'aménagement…J'ai fait toute ma carrière au Ministère de l'équipement…Puis, une dizaine d'années après, Régis Leclercq et Philippe luguet, Dominique mons m'ont sollicitée. Louguet avait fait partie de mon jury de diplôme.

Catherine Giuli : Quel était votre enseignement?

Renée Bacqueville : Je devais développer un enseignement qui n'était pas assuré, un travail sur le processus de programmation, de consultation urbaine et d'architecture. Je travaillais à l'époque à Douai et j'accompagnais la ville sur ses sujets, sur ses programmes. La ville de Douai construisait en reconnaissant le travail de l'architecte en amont. Beaucoup d'architectes me connaissaient pour ça. J'aidais au choix du concepteur. J'ai donc monté un atelier pour les 4ème années et donné un séminaire avec De Alzua, enfin c'était davantage un cours donné en parallèle. J'ai participé à la recherche en cinquième année sur le thème des villes et territoires en mutation, sur les réflexions urbaines en appui avec les collectivités, sur l'assistance à la maitrise d'ouvrage.

Catherine Giuli : Que diriez-vous aujourd'hui de vos deux années avec Porro? car il pouvait se montrer très misogyne…

Renée Bacqueville : Oui mais ça ne m'a pas gênée…Je ne l'ai pas suivi comme un petit poucet non plus…

Entretien 25/ 9 décembre 2021

Entretien de Patrick Cardon mené le 9 décembre 2021. Patrick Cardon a été l'étudiant de Ricardo Porro et a répondu à un concours de logements à Calais avec l'architecte et un autre étudiant Patrick Fidelle, architecte lillois. L'expérience a été compliquée ce qui l'a amené à ne pas poursuivre ses études.

Catherine Giuli : Vous avez commencé vos études en quelle année?

Patrick Cardon : c'était aux Beaux-Arts de Lille… après c'était à Villeneuve d'Ascq…

Catherine Giuli : Racontez-moi…

Patrick Cardon : Il y avait Eldin, il y avait un professeur de Perspective/descriptive…

Catherine Giuli : Delahaye?

Patrick Cardon : Oui…. Il y avait Louguet… Il y avait des cours magistraux avec des gens des Beaux-Arts …

Catherine Giuli : Puis vous arrivez à l'UP de Villeneuve d'Ascq à sa création…. en deuxième année… Avez-vous eu Ricardo Porro tout de suite?

Patrick Cardon : Non, d'abord je l'ai eu pour les cours d'Histoire…et ensuite en deuxième cycle pour les ateliers…

Catherine Giuli : Vous me dites des cours d'Histoire…de l'architecture moderne?

Patrick Cardon : Non, depuis la Renaissance….

Catherine Giuli : Est-ce que vous vous souvenez qu'il donnait des cours accompagné d'Engrand?

Patrick Cardon : Engrand qui était directeur de l'école et qui était plutôt sociologue…Je me souviens qu'il nous avait demandé d'intervenir en groupe pour justement valoriser auprès de la direction son enseignement…parce qu'en fait, on était au moment de la loi d'Ornano, après 1968 aussi…

Catherine Giuli : Vous êtes allés dire que son enseignement vous convenait…Pourtant, c'était Engrand qui l'avait recruté…

Patrick Cardon : Oui mais il avait besoin d'un appui, d'une reconnaissance… J'ai retrouvé ce document qui concerne le fonctionnement de l'école d'architecture en trois cycles…J'avais eu des ennuis de santé et j'ai arrêté au deuxième cycle….j'avais toujours eu l'idée de reprendre un jour…

Catherine Giuli : Quel était votre premier projet avec Ricardo?

Patrick Cardon : Un projet d'urbanisme…j'ai retrouvé une photo de la maquette…une maquette d'urbanisme…il y avait eu un cours avec des diapos dans l'amphi…ça doit être Villeneuve d'Ascq…On avait un voyage à Venise, on est allés à Barcelone aussi…on faisait des grandes maquettes à plusieurs en pâte à modeler…

Catherine Giuli : Ce n'était pas de la terre glaise?

Patrick Cardon : On pouvait prendre un peu ce qu'on voulait…

Catherine Giuli : Tout ce qui était facile à modeler en fait…

Patrick Cardon : Oui…on sélectionnait un endroit et on devait faire un équipement et moi j'avais fait un Palais des Congrès théâtre, c'était en 1979, voilà une pro de la maquette en bois…en balsa, c'était assez exigeant en temps et en heures de travail…un des premiers projets…

Catherine Giuli : ça correspondait au début de l'idée d'Euralille… le premier projet, ça n'était pas une maison ou votre chambre?

Patrick Cardon : Oui maintenant que vous me le rappelez…sa chambre puis après une maison…

Catherine Giuli : Il n'était pas accompagné de Jean Robein à ce moment-là?

Patrick Cardon : Si… et avec Dechoux…

Catherine Giuli : Avez-vous participé à un concours avec Ricardo Porro?

Patrick Cardon : Oui de logements à Calais en 1980…C'était un peu moi l'initiateur…Je lui avais demandé s 'il voulait bien participer…Comme mon père était à la DDE, je voulais un peu aider Ricardo Porro…pour qu'il participe à un concours qui pouvait avoir lieu…et il y avait un organisme HLM de Calais qui régulièrement envoyait des propositions de concours et je lui ai proposé…Il en avait besoin…

Catherine Giuli : Il se confiait à ses étudiants?

Patrick Cardon : Ça dépend lesquels…

Catherine Giuli : Avez-vous travaillé chez lui, dans son atelier?

Patrick Cardon : Oui pour ce concours…

Catherine Giuli : Il n'y avait que vous?

Patrick Cardon : Non, il avait Patrick Fidelle…je n'ai plus aucune nouvelle… Il est sur Lille. Le concours, j'ai eu des ennuis de santé physiques et moraux, j'ai fait une petite dépression, j'ai mis du temps à m'en remettre…trop de travail , trop de responsabilité et puis avec les cours en plus, ça faisait beaucoup…c'était sans doute un peu trop tôt pour moi… Je n'ai pas été diplômé…j'ai repassé en 2000 la licence…LMD, c'était mieux parce que c'est plus encadré que premier cycle, deuxième cycle…mais comme j'ai fait ça en travaillant j'ai du arrêter parce que ici ça commençait à être difficile, je prenais sur mes congés… Donc, je lui ai proposé le concours qu'il accepte volontiers et il demande un ou deux étudiants en plus et il n'a eu que Patrick Fidelle…Il nous a reçu chez lui, il nous a bien reçu, sa femme était charmante…On dormait là, on mangeait là, il nous montrait ce qu'il faisait…Il invitait régulièrement des étudiants chez lui pour leur montrer ses réalisations et donc on avait trois solutions, on en présenté deux et y en a eu une de retenue…là on a commencé à l'étape suivante… Voici les plans…ça c'était celle avec des têtes, c'était celle de Patrick Fidelle et moi j'avais beaucoup travaillé sur l'autre…Les dessins sont de Porro, les plans sont de Fidelle…en fait, Porro n'aimait pas trop ce qui était administratif, plans, réglement… j'avais le cahier des charges…j'ai dégrossi le terrain et à partir de là, on a commencé à chercher des solutions, c'est lui qui trouvait l'idée de l'Apocalypse ou…ça c'était le terrain, un boulevard avec une possibilité de sortir ici, ça définissait le plan et les surfaces qu'on pouvait construire…À partir de là, il ya deux assez semblables qui sont sortis, il y avait une entrée, une sortie et on devait mettre des logements et puis la succursale…il y en a une qui est retenue…il y avait d'autres architectes, un polonais qui fait le même profil que Ricardo Porro…Il était polonais mais il avait du s'exiler…il avait un peu le même profil parce que lui aussi était un peu aristocratique d'origine…et il est sorti de Pologne et il a eu du mal à trouver du travail aussi…il avait suivi une formation en Angleterre…Il a fait des églises…et des logements sociaux..ça c'est un livre sur lui…

Catherine Giuli : Il y en avait d'autres?

Patrick Cardon : Godard…il était plus technique… Il y avait ces deux-là qui avaient leur propre projet et il y avait celui de Ricardo et un autre dont je ne me souviens plus le nom…et donc c'est nous qui avons gagné…

Catherine Giuli : Il est construit?

Patrick Cardon : Officiellement, j'ai su que la société n'avait pas eu le financement…À partir du moment où on avait fait un plan détaillé, on était allé jusqu'à aller voir les pompiers… Mais comme Ricardo Porro n'avait pas les bureaux nécessaires, le second a été associé au projet comme il avait l'infrastructure nécessaire…et le projet a été un peu modifié pour qu'il soit constructible… Ricardo et lui ne s'entendaient pas très bien… le fait que le projet ne soit plus du tout le même…et après ça a passé au bureau d'ingénierie et il ne faisait pas ce qu'il voulait….et à partir de là, moi je n'étais plus dans la course…

Catherine Giuli : Mais ça n'a jamais été construit quand même…

Patrick Cardon : Non, ils n'avaient pas le financement… Ricardo a été super déçu…et comme il l'était, la DDE lui a proposé de faire la décoration de la chaufferie ici à Lille…de l'hôtel de la DDE…

Catherine Giuli : Elle date de quand cette chaufferie? 1981-1982?

Patrick Cardon : En fait, j'ai les archives de …j'ai travaillé à la base de données d'Archirès…j'ai participé à tous les séminaires, ça fait une dizaine d'années peut-être… D'une certaine façon, comme je me suis reconverti en informatique, je me suis retrouvé à travailler pour l'École d'Architecture… Il y avait la base des urbanistes, il y avait des sessions entre les associations d'urbanistes, il y avait des séminaires et il y avait des relations avec l'École d'Archi…

Catherine Giuli : Après le projet, qu'est-ce qui se passe?

Patrick Cardon : Je suis revenu un peu à l'école d'archi sans participer un peu aux projets, en laissant les autres faire…Il y en a peut-être un qui m'a remplacé, Patrice Caël…mais je n'ai plus participé, je n'ai plus eu vraiment de contacts avec Ricardo Porro parce que c'était trop fort… Ben vous savez, je ne sais pas si votre thèse porte sur sa personnalité mais c'est quelqu'un qui a une très grande culture, qui est un peu aussi dans la séduction avec tout le monde et donc pour quelqu'un qui n'a pas du tout la même culture ou qui apprend, c'est difficile à porter je trouve…

Catherine Giuli : Vous aviez du mal à suivre?

Patrick Cardon : Les cours, non, ça va, y avait pas de soucis, mais la charge de travail et puis prendre ses distances vis à vis de lui ou autre, après on est tenté de ne plus faire que ça et j'avais du mal…mais il m'avait bien conseillé, il m'avait conseillé de lire ce livre que j'avais acheté…Alvar Aalto, il m'avait conseillé de lire n'importe quoi sur Alvar Aalto et j'avais acheté celui là…il pensait que ça me correspondait…après, j'ai lu *Réflexions sur l'histoire de l'art* de Wöllflin…après quelques année, je me suis rendu compte qu'il y avait un rapport avec ce qu'il disait…J'ai toujours du respect pour lui… Je fais toujours de la peinture et de la sculpture…c'est lui qui m'en a donné l'envie et m'a poussé à continuer…Quand j'étais chez lui à Paris, le matin, il arrivait et il avait travaillé le soir tard et il avait fait trois ou quatre dessins sur du papier cartonné…Le secrétariat, je m'en occupais aussi parce qu'il avait une machine à écrire à l'époque, il aimait pas trop…Il s'entendait bien avec moi, avec mon père aussi…Jean Cardon…Il était venu à la maison, il était assez naturel…ça ce sont les plans, là une de ses sculptures…je pourrais en parler des heures…

Catherine Giuli : Je vais montrer la participation des élèves de Ricardo Porro à des concours…

Patrick Cardon : Oui il y avait Jean Robein aussi, il était content qu'on avait trouvé ça…mais c'était loupé…il a été payé quand même…

Catherine Giuli : Ce sont vos plans? Ils datent de juillet 1980

Patrick Cardon : Oui…dans le jury, y avait plusieurs personnalités, qui trouvaient que le projet était un peu utopique mais on a prouvé que c'était réalisable puisque le bureau d'ingénieurs avait suivi…

Entretien 26/ 8 août 2024

Entretien de Patrick Fidelle mené le août 2024. Patrick Fidelle a commencé ses études en même temps que Patrick Cardon et a participé également au concours de Calais. Il a lui aussi pris ses distances avec Ricardo Porro. Il est architecte libéral.

Catherine Giuli : Tu rentres à l'UPA de Lille en quelle année?

Patrick Fidelle : En septembre 1976 je pense… Boulevard Carnot et on va déménager pendant l'année…

Catherine Giuli : Donc en même temps que Porro…

Patrick Fidelle : C'est ça…Si tu veux, moi j'avais fait des études de Mathématiques et de technique, je savais bien faire des dessins industriels, la technologie, la physique, la chimie etc…et puis t'arrive et pendant trois semaines t'as le droit vraiment à des profs qui sont là…c'est un jardin d'enfants quoi…T'as Kennis et Louguet qui t'entraînent à faire des traits parallèles à main levée, vertical, horizontal, à 45 degrés vers la droite, 45 degrés vers la gauche ou alors t'as un dessin d'un rectangle qui est concret dans un carré et qui est retenu au carré par deux petits traits et on te dit « Ben tu vas dessiner un volume qui pourrait correspondre à la représentation en plan », bon voilà tu vois enfin…

Catherine Giuli : C'est une petite initiation (sourires)

Patrick Fidelle : C'est que des mauvais…T'as Koval, on est dans une salle au deuxième ou troisième étage sur le boulevard Carnot et en face de la fac, tu as une station service Elf, alors il nous la montre et nous dit « Vous voyez la station service? Il y a des implications spatiales que vous ne pouvez pas comprendre » et ça, ça dure trois semaines et là tu te dis au bout de trois semaines « Je sais pas ce que j'ai fait, je vais choisir autre chose, on apprend rien, c'est d'un ennui, c'est horrible quoi… » et alors on est dans un grand amphi et tout d'un coup en bas, y a un gros qui arrive et qui dit « La semaine prochaine, je vous fais un *striptease* » (rires)…là tu dis, « Ah enfin ça va être intéressant! »

Catherine Giuli : Rires…

Patrick Fidelle : Et c'est Ricardo qui arrive et qui fait la présentation de ses projets la semaine suivante…

Catherine Giuli : Pendant ces trois semaines?

Patrick Fidelle : À la fin, tout à fait à la fin…où tu te dis, je vais me saigner les veines, j'en peux plus, qu'est-ce qui m'arrive…(rires)…Alors on devient assez vite copains entre guillemets, on bavarde avec lui, il nous dit « Ah ben écoutez, ce soir, on peut se retrouver tu sais à côté de la Voix du Nord, il y avait un café qui s'appelait…je ne me souviens plus de son nom, en haut y avait un piano et y avait de la Guiness »… et très très vite, je crois que c'est au bout d'une semaine, on passe une soirée avec lui, on se présente, il bavarde avec nous, il était très communiquant, très proche, vraiment très sympa » et à un moment donné, il nous dit « Mais cette école de Lille là, c'est une catastrophe, je viens de m'apercevoir que les étudiants sortent de l'école avec leur diplôme et ils ont pas fait un seul projet…alors je suis allé voir Gérard et je lui ai demandé qu'il me donne un atelier pour les quatrième année » …et il leur a donné leur premier projet à faire, comme ils avaient jamais rien fait comme architecture, c'était « la maison de leurs rêves »…

Catherine Giuli : En première année, il faisait quoi?

Patrick Fidelle : Son cours d'Histoire de l'Art…il avait pas d'atelier d'archi à l'époque… et dans le courant de l'année, peut-être février/mars tu vois, il démarre avec les quatrième années un projet, la maison de leurs rêves, tout seul sans assistant…ils font des très belles maquettes, je me souviens d'une maison circulaire qui était vraiment belle….et je pense que c'est à ce moment-là qu'il y a ce garçon malgache qui est décédé… Je me souviens de Jean-Marie qui était en quatrième année… Yilmaz avait fait une maison avec un toit qui avait plein de petites choses qui pendaient à l'intérieur…c'était vraiment chouette… Nous en première année, il faisait ses cours d'Histoire de l'Art…mais on allait assister aux corrections des quatrième année…

Catherine Giuli : Parce que vous le vouliez ou on vous l'imposait?

Patrick Fidelle : Ah non! parce que c'était la seule chose vraiment intéressante de l'école…(rires) En plus, il adorait les étudiants Ricardo…

Catherine Giuli : (Rires)

Patrick Fidelle : Je m'étais amusé avec un objet que nous avait fait faire Bauduin Luquet, il nous avait demandé de faire un cube, à l'époque je me souviens que ça avait été un petit truc sympa mais c'était le seul truc sympa de l'école d'archi de première année…le petit cube de Luquet et les cours de Ricardo quoi…

Catherine Giuli : Je me suis entretenue avec Gérard Engrand…

Patrick Fidelle : Est-ce qu'il t'a dit la raison pour laquelle il fait venir Ricardo à l'école?

Catherine Giuli : Oui.

Patrick Fidelle : J'ai jamais eu le fin mot de l'histoire mais si tu veux, quand t'arrives à l'école d'archi à cette époque là, y a des archi qui ne donnent pas de cours d'archi, tu en as certains qui font du Deleuze, enfin bref…tu as un sociologue Kowaleski ouille.…et alors Ricardo qui a fait la révolution avec Fidel Castro, je pense qu'il les intéresse parce que c'est un révolutionnaire…enfin je suppose que ça a du leur faire extrêmement étrange de découvrir qui il était…parce qu'il s'est révélé à mon avis différent de ce à quoi ils pouvaient s'attendre…

Catherine Giuli : Comment tu as vécu le déménagement?

Patrick Fidelle : C'était une nouvelle école, tristounette, c'était un *No man's land* à l'époque hein…il n'y avait rien en face de l'école, des champs…Quand on est arrivé, ça devait être dans le courant de la première année, ils avaient loué un bus et ils nous avaient fait faire le tour de Villeneuve d'Ascq, c'était d'une tristesse…Le premier projet d'urba que Ricardo nous a fait faire, c'était le terrain en face de l'école…t'as pas de contexte urbain, tu sais vraiment pas par quel bout prendre les choses…à part la route et le petit chemin, il n'y avait aucun élément structurant….pour démarrer là dedans, il y avait je ne sais plus combien de milliers d'habitants…c'était énorme… assez cauchemardesque…et tu avais tous les enseignants qui passaient les uns derrière les autres pour faire des commentaires sur ce que tu faisais…C'était un projet donné par tous les profs…y avait Ricardo qui m'a un peu sauvé la peau en disant que la façade arrière de mon logement était pas mal du tout mais c'était immonde (rires) logements collectifs et j'ai fait une petite maison des jeunes qui ressemblait à sa maison des jeunes de Vaduz… y avait Franck, y avait Jean Robein qui a fait son apparition vers la fin de l'année…J'avais fait copain un peu avec lui et avec Ricardo j'avais un mal de chien parce que j'arrivais pas à…toutes les semaines je changeais mon projet complètement…et l'année d'après j'ai pas pris Ricardo comme prof, j'ai pris Jean Robein parce qu'il était plus …pas plus directif mais un peu plus stable… C'était l'année où tout le monde passait…Jean Robein était là en tant qu'assistant, Louguet, koval et Frank passaient.. tout le monde disait quelque chose de différent, c'était pas simple du tout parce qu'en fait c'était un Non Man's Land ce terrain… Je ne me souviens pas qu'il y ait des personnes d'années supérieures…alors est-ce que les ateliers étaient réellement verticaux?

Catherine Giuli : J'avais déterminé que Ricardo avait un atelier en première année dès 1978-1979 accompagné de Philippe Louguet qui avait la charge d'organiser la première année au moment de la réforme d'Ornano. Il fallait choisir sa chambre et l'améliorer. Apparemment, son atelier vertical débute dès 1977-1978 avec le projet de Douai mais les étudiants ne sont qu'en deuxième et troisième cycle pour certains.En 1978-1979, il enseigne en atelier avec Robein et travaille sur le projet de Lille.

Patrick Fidelle : Voilà, c'est cette année-là que j'ai travaillé avec Jean Robein…

Catherine Giuli : Donc, tu n'as pas fait Douai…

Patrick Fidelle : Ça me dit rien du tout…c'est peut-être un projet que n'ont pas fait les secondes années…mais je pense avoir assisté au rendu…Ce qu'il s'est passé, l'année 1977-1978, c'est une année où il y a eu une grève qui a duré très longtemps à la fac, qui a duré des mois…et il y avait même un bar parallèle qui s'appelait le boxon… Cette grève a duré tellement longtemps que le Ministère à la fin a dit « Écoutez, vous vous remettez au boulot ou on annule votre année »… et nous on continuait à bosser …on était les sales fachos, les briseurs de grève… Lors de la grève, c'était une année où j'avais un mal de chien avec Ricardo, il nous avait fait faire le projet de bibliothèque derrière la Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq. Ce serait pas impossible que cela soit en 1977-1978… Je me souviens d'un copain qui avait fait une super maquette…À la fin de l'année, du fait de la

grève, il ya eu un système de rattrapage qui a été fait pour avoir son année et si tu avis ton UV avec Koval ou Louguet, tu obtenais l'UV des deux. Koval fait un projet sur place et nous demande de dessiner une piscine avec les vestiaires. Louguet nous demande de faire des maisons de vacances en carton. Et là, Louguet je ne le supporte pas…Je dessine ma maison et pour qu'elle soit à l'échelle, je dessine le mec à côté parce qu'avec le nombre de plaques de carton qu'ils nous donnent, les gens vivent à quatre pattes…dans la maison et comme je m'aperçois que vraiment c'est de la merde, je le dessine en train de pisser sur la maison…Louguet n'a pas voulu me donner mon UV, je suis allé gueuler chez Engrand qui était vachement emmerdé et c'est à cause de Louguet que j'ai repiqué une année, je me souviens… C'était pas gai…Y avait Richard Klein et Debarge dont le père est un politicien bien connu, qui dormait dans sa voiture car il était fâché avec son père…Ce sont eux qui démarrent la grève…Debarge et toute l'équipe, y avait un grand barbu qui venait parfois pieds nus, y avait un gars dont le père avait une concession de Jaguar à la Madeleine, c'étaient des amis d'enfance de mon père…

Catherine Giuli : Parce que lui-même a participé au concours de la bibliothèque avec Louguet, Robein et Jean-François Dechoux…qu'ils intitulent « La source »…Robein avait fait l'esquisse et Dechoux la maquette en juillet 1979… Donc, en 1978-1979, tu repiques ta deuxième année…

Patrick Fidelle : L'année suivante, ça devient plus intéressant sur Lille… Je n'ai pas de souvenirs précis des participants des groupes en terme d'année…c'est là que tu apprends à être éventuellement de mauvaise foi et à utiliser des faux arguments… parce que tub as deux mois et demi pour faire un programme d'urbanisme, t'as un no man's land et il faut commencer à penser à structurer le truc et t'es dans un groupe où il y a cinq ou six personnes…et les cinq ou six personnes ont bien sûr toutes des idées différentes…et il n'y a jamais d'idées forces qui se dégagent et à un moment donné, tu te dis que la date arrive et que dans trois semaines, la maquette doit être faite…et là tu te dis, y a des enjeux, il va falloir purger d'une manière ou d'une autre avancent des arguments mais pour le plaisir d'avancer des arguments…et non pas pour faire la maquette ou faire le projet et tu commences à devenir jésuite…(rires) et ça ça forme son homme ça…et après à un moment donné tu as un conflit avec une autre personne, c'est évident…donc tu as le groupe qui s'éclate en deux plus trois je pense, et puis tu en as un qui fait un projet et l'autre qui fait un autre projet et puis voilà… Je ne me souviens plus des noms… Pour le projet de Lille, c'est là que tu commences à voir des positions comme ceux qui ont suivre Porro comme des fous et d'autres qui commencent à se dire « C'est quand m^me n'importe quoi »…Donc tu as la citadelle au bout du Boulevard et puis Ricardo dit « C'est intéressant, ce qui serait peut-être pas mal c'est qu'on profite de l'eau », donc t'as tous les porriens qui transforment tout ça en plan d'eau et qui commencent à faire des îles sur plan d'eau et je me demande si dans le groupe il n'y a pas Richard Klein et Debarge parce qu'ils disent « C'est n'importe quoi, c'est pas comme ça qu'il faut faire, on a un boulevard structuré et tatati , tatata, on va faire une perpendiculaire… »…et à l'époque, on est tellement jeunes et ignares…C'est l'un des aspects problématiques de l'enseignement de Ricardo quoi, c'est « Allez-y les yeux fermés » …C'est l'année où il est en binôme avec Robein et je me suis tourné vers lui… Ricardo me faisait la gueule en disant « Tu préfères, etc, etc, tu me fais marcher… »…Je me souviens bien du projet, une sorte d'île, une partie centrale, un lycée, un collège…ça faisait des jolies lignes… je pense que j'ai travaillé avec Hervé Dulongcourty, Hervé il est drôle… », alors maintenant, tu vas voir un personnage normal…à l'époque, il y avait deux Hervé, il ne se lavait pas, il fumait des grosses cigarettes sans filtre, il avait une diane et il vivait avec sa copine qui était étudiante en médecine et ce mec était génial…il était excessif…

Catherine Giuli : Oui, j'ai vu des maquettes dingues…

Patrick Fidelle : Incroyables…Il a fait une église avec des poteaux qui faisaient … comme une sculpture…Bon le projet d'urbanisme, c'était tartignole, le principe c'était l'unité de voisinage, pour tant d'habitants, t'avais les…

Catherine Giuli : Tu avais la grille?

Patrick Fidelle : Oui…

Catherine Giuli : Elle venait d'une agence d'urbanisme de Strasbourg…

Patrick Fidelle : À l'époque, on faisait ça comme des barbares, on faisait pour que ça soit joli…Mon premier projet d'immeuble, c'était vraiment très spécial, Patrice goulet avait mis une photo, j'aimais pas trop et après j'ai fait un projet de collège que j'aimais bien, c'est un projet en forme de main, toute la cour était … avec des arcades, je pense de mémoire parce qu'à cet endroit là, t'avais une fortification, des places et mon collège venait là, la cour était donc semi-couverte.. Ricardo avait dit : « C'est intéressant, c'est la main de prométhée qui prend feu », allez hop….c'était parti… Il devait y avoir cinq ou six groupes…

Catherine Giuli : Mauroy avait déjà commencé à parler du projet d'Euralille à ce moment là…et Ricardo, vous en avait-il parlé?

Patrick Fidelle : C'est vrai qu'il se positionnait sur des projets qui commençaient à se mettre en place…

Catherine Giuli : Parce que Patrick Cardon avait fait un Palais des Congrès…

Patrick Fidelle : Oui, je me souviens…

Catherine Giuli : C'est l'année où Robein et Dechoux avaient postulé pour être assistant de Porro et c'est finalement Robein qu'ils ont pris…

Patrick Fidelle : J'ai bien connu Dechoux, je suis allé l'aider pour faire sa maquette de diplôme… moi je les ai vus à l'école tous les deux…et moi je me souviens, Ricardo a fait un voyage en voiture, on est passé par Ronchamp, Bâle, pour aller où?

Catherine Giuli : À Vaduz…et il y avait dans la même voiture, il y avait Ricardo, Robein, Dechoux…

Patrick Fidelle : On était allé voir Steiner et on était passé aussi par les Salines de Chaux… et à mon avis c'était en 1979/1980 avec la voiture de Jean-Charles Huet…

Catherine Giuli : Au début de ma thèse, je l'ai contacté mais j'ai senti qu'il n'avait pas envie de parler de Ricardo…

Patrick Fidelle : J'avais appelé mon chat Jean-Charles…(Rires)

Catherine Giuli : Je n'ai pas insisté car parfois, c'est douloureux pour certains de parler de cette époque… Clotilde Barbry par exemple…

Patrick Fidelle : Je l'ai très bien connue, c'est par elle que j'ai connu la maman de mes fils…On habitait dans une maison rue Brule Maison, Miguel Acosta habitait au deuxième étage avec Clotilde et au troisième étage y avait Patrick Cardon…

Catherine Giuli : Clotilde est très très dure envers Ricardo Porro…

Patrick Fidelle : Miguel arrive en France alors qu'il est déjà diplômé…c'est moi qui le remonte de Paris à Lille… et on est assez copains…mais très vite, il acquiert si tu veux de par son statut d'intellectuel porriste (rires), il acquiert quelque chose quoi (rires), ça m'insupporte franchement…je me suis éloigné de ça… Ricardo et lui s'adoraient…

Catherine Giuli : Ricardo était misogyne quand même…

Patrick Fidelle : Alors, avec Ricardo, il ne fallait surtout pas plaisanter avec les femmes hein…

Catherine Giuli : Oui, ils les vénéraient, enfin certaines…

Patrick Fidelle : Il disait « Il n'y a pas de femmes créatrices »…

Catherine Giuli : C'est une autre époque, ça ne passerait pas aujourd'hui…

Patrick Fidelle : Il m'a raconté son dépucelage… « Près de chez nous, il y avait un bordel, une maison dans le style Gaudi, et à quinze ans, mon père m'a amené au bordel et j'ai du forniquer devant mon père qui regardait »…

Catherine Giuli : Il parlait beaucoup de sexualité dans ses cours..

Patrick Fidelle : Oui et de la mort… Je me souviens de ses cours d'Histoire de l'Art, il y avait la signification du 1, 2 …il arrive au 6 et il dessine le sceau de Salomon et il y avait un étudiant iranien dans la salle qui se lève etc…

Ricardo le regarde…et dit « Vous arrêtez tout de suit, ici on ne fait pas de politique, j'explique le sens de sceau de Salomon, vous vous asseyez… », il ne changeait jamais rien de ce qu'il disait…

Catherine Giuli : Il a eu une ligne de conduite droite…

Patrick Fidelle : Tu faisais référence à sa bibliothèque, il avait une formation de fou…

Catherine Giuli : C'est pour cela que j'ai voulu travailler sur lui, c'est lui qui m'a conseillé de lire Thomas Mann…etc…la philosophie…

Patrick Fidelle : Et la manière dont il enseignait tout ça…

Catherine Giuli : Goulet disait que nulle part ailleurs il n'avait vu ça et un groupe comme ça aussi soudé…

Patrick Fidelle : Il avait fait une exposition à l'Espace Cardin

Catherine Giuli : Alors nous arrivons à 1980-1981…

Patrick Fidelle : C'est l'année vraiment que j'ai préférée… Alors là, dans mon groupe il y a Hervé Dulongcourty, il y a Miguel, y a Bruno Wacogne…

Catherine Giuli : Et Patrice Cael, c'est écrit dans cette revue…

Patrick Fidelle : Patrice aurait été dans mon groupe? Il n'était pas là souvent alors…parce que Patrice, c'était quelqu'un qui avait un caractère…Il arrive à Lille, il dépense tout son pognon à picoler et à jouer dans les bistrots, il a toujours pas fait crac crac enfin bref, il est complètement décousu, etc…et puis tout d'un coup, il rencontre la fille qui va devenir la mère de son gamin et puis il passe deux mois au pieu quoi…Il était très très sympa mais excessif…Je me souviens d'une période où on devait rendre un projet, je prend la rue Inckerman la rue vers la Place Philippe Lebon, y avait un petit bistrot à gauche et il passait ses journées là à jouer au flipper quoi…bon… Je peux pas dire que ça va être du costaud parce qu'il vivait un peu à côté quoi…alors y a plein de gens qui ont des…moi c'est pour ça que j'ai laissé tomber ce groupe, parce que ça m'emmerdait au plus haut point…ce sont des gens qui ont des problèmes personnels qui ne les gèrent pas et t'as toujours quelqu'un qui va dire du mal de l'autre…C'est insupportable…Il y a fait quelqu'un qui était très bien, c'était Patrick De Calmes, on était devenus copains, il est décédé il y a une dizaine d'années….d'Alzheimer précoce…C'était un mec sympa, c'était l'époque aussi où y avait Michel Leblanc…Je me souviens pas de ce qu'ils avaient fait cette année-là sur Amiens mais je me souviens bien de mon projet que j'avais adoré, alors je ne sais pas si t'as des photos et puis le projet de logements que j'avais fait…

Catherine Giuli : Tu avais raconté à Patrice Goulet et j'ai synthétisé l'ensemble…(Elle lui lit)

Patrick Fidelle : Ah oui…C'était ça, tu vois…La cathédrale était ici…surélevée et puis t'avais un grand jardin et puis les unités de voisinage qui partaient comme ça…et puis tu avais des immeubles…de tout ce que j'ai fait dans l'atelier, c'est ce que j'ai préféré…mais alors là où je suis pas d'accord, c'est que j'arrivais à tout éclairer parce que j'avais m^me dessiné les veaux sur le toit de l'immeuble…(rires)…J'ai fait les plans de tous les étages…je n'ai rien gardé…tu vas trouver ça étrange…et la fac de médecine, je ne l'aimais pas , il y avait des trucs sympas, des détails sympas mais je ne l'aimais pas…c'est à cause de ça que je me suis fâché avec Ricardo… C'est après qu'on fait le concours pour Calais…Là on est en 1980-1981 et pendant l'été, on fait le concours pour Calais, on le gagne… Alors, j'avais une petite copine à laquelle je tenais beaucoup que j'ai laissé tomber parce que je n'arrivais plus à travailler…je sacrifie mon bonheur personnel, pour l'archi, on gagne le concours et la SA d'HLM de Calais passe un marché de gré à gré avec Norpac pour faire le DCE… donc je continue à faire le projet suivant qui est le projet de Bercy et dans la journée je vais chez Norpac pour manager les dessinateurs… Je bosse 16,17,18 heures par jour, je laisse tomber six UV pour pouvoir faire ça et c'est l'année d'après que je me fâche avec Ricardo… Parce que je fais tout le dossier de DCE, les vacances arrivent, Norpac rend le prix à la SA d'HLM de Calais qui laisse tomber le projet..on a un accident de voiture en fin d'année 1981, je crois au mois de Juin…on est en train de bavarder dans la voiture sur l'autoroute, sur une bretelle, et un type arrive et il est tellement fatigué qu'il a une vision, il voit un gamin traverser…il s'arrête, pile net et je lui rentre dedans et le choc est tellement violent qu'il faut quelques secondes pour réaliser…Ricardo, ça va Ricardo? Le fauteuil de Ricardo était tombé par terre! (rires)…Mon volant était tordu…une toute petite voiture, une 104 coupée, le réservoir d'essence était derrière ma tête…on était en plein été, en plein soleil, il faisait une chaleur d'enfer…abasourdis…Les pompiers arrivent,

nous désincarcérent…on sort, le temps qu'on me sorte, je vois Ricardo allongé sur une civière les yeux fermés… donc en fait, si tu veux, il a eu un tel choc au dos qu'il s'est évanoui…donc il est resté pendant une semaine à l'hôpital….Moi aussi, Helena arrive, je me souviens bien….Mais c'est une époque, tu vois, cet accident, c'était significatif de ce qu'il se passait…tout se cassait quoi parce que c'était la fin de l'année où j'avais passé tout mon temps à bosser sur ce projet chez Norpac et lui il prend ses vacances…je vais le voir fin août ou début septembre et puis il commence à me faire le cinéma, la pleureuse quoi… « Ah Patrick écoute, je viens d'apprendre que la SA d'HLM laisse tomber le projet…Je suis allé à l'école, j'ai regardé les tableaux, mes cours ne sont même plus indiqués…on m'a viré… »….enfin bref…et moi, j'ai passé une année d'enfer, j'ai largué ma copine, j'ai laissé tomber une demi-année…En fait, ce n'était pas vrai… Le monde s'écroulait pour lui…il me met de tellement mauvaise humeur qu'un jour quelques temps après…Faut savoir que sur le second cycle, sur les vingt-quatre UV, j'ai eu 21 UV de Porro… Engrand à un moment donné, je luis dis que je fais Calais, six UV avec Ricardo et les autres UV je les ai laissé tomber…L'année d'après j'ai refait six UV d'atelier et Gérard Engrand a eu la gentillesse de me les transformer en UV d'autre chose…(Rires)…Il y a eu un arrangement…J'ai pas très bien compris pourquoi il avait été si sympathique avec moi…

Catherine Giuli : Sans doute parce que participer à ce concours avait été très formateur…

Patrick Fidelle : Oui… L'année d'après, il y a Paris-Bercy en 1981-1982…C'est là que je merde bien… L'urbanisme par contre, on l'avait bien fait parce que là tu vais le terrain de Bercy comme ça, là t'as la Seine et en fait avec la grille d'équipements, plutôt que de faire une organisation d'équipements de cette façon là, tu vois, pour tant, pour tant, pour tant d'habitants…etc, etc, on voit centralisé les choses de façon différente…alors je sais qu'il y fait un grand parc comme ça et il y avait deux avenues de chaque côté et on voit bien mieux structuré la répartition des équipements non pas en fonction de ce petit arbre schématique là, on avait fait ça en fonction de l'échelle du quartier…

Catherine Giuli : Petit arbre schématique? Tu parles des unités de voisinage, des équipements et des logements?

Patrick Fidelle : Oui… Si tu veux, t'avais l'unité de voisinage avec les trois unités de vie et puis là y avait tel équipement…et puis tu rajoutais ça…En fait ce schéma là, il ne faut pas l'utiliser de cette façon là…enfin, ça dépend…tu peux l'utiliser de cette façon là si tu as une petite structure et deux trois unités globales, ça, ça peut se faire…ça peut se concevoir…mais à l'échelle d'un quartier comme celui là….J'ai utilisé ça mais en fait comme c'était à Paris et avec une échelle particulière, tu avais toutes les habitations, les pénétrations pour aller se garer, etc mais les équipements venaient s'inscrire dans une structure urbaine plus publique quoi si tu veux…C'est primaire ça quoi…ça c'était plus sophistiqué, c'était bien…C'est là que je me suis mis en colère contre Ricardo je me souviens…Parce qu'il dit « Patrick! », on était chez Miguel Acosta, tu sais, on faisait des repas chez les uns, chez les autres, c'était sympa, et j'arrive chez Miguel un peu après tout le monde parce que j'étais en train de travailler pour récupérer mes UV quoi et il me dit « Patrick! Y a Patrice Goulet, il fait un article, sur les plus jeunes architectes, il faut que tu reprennes ton projet d'Université de médecine à Amiens, que tu la termines, etc » et là je lui ai dit « Ecoute Ricardo, c'est hors de question, d'abord j'aime pas mon projet et faut que je rattrape mes UV pour avoir mon année »…et puis il me dit « T'es un con… » et je ne sais plus trop ce que je lui ai répondu mais ce n'était pas très sympa…et puis voilà…Mais bon, on pouvait se parler comme ça…enfin, bref, on était amis mais moi je me suis fâché parce qu'il n'avait pas le sens de la mesure…Il avait quand m^me une vie d'enfant gâté… Alors, c'était quelqu'un de délicat mais bon… Tu vois par exemple, quand on passe un mois et demi chez lui pour faire le projet de Calais, on est trois…À la fin, on gagne, on vit chez lui hein…mes parents habitaient un moment donné à Chatoux, de temps en temps j'allais dormir chez mes parents à Chatoux parce que vivre non stop avec Ricardo, c'était lourd quoi…il fait une vie quotidienne, la vie de tout le monde…C'est ça qui est un peu déstabilisant parce que quand tu le vois à la fac en train de donner ses cours, faire son numéro etc etc…et puis quand tu le vois chez lui en train de préparer à bouffer, tu vois sa cuisine, il est en train de préparer son poulet, tu vois la scène, il met la fourchette comme ça et puis il la met dans le poulet qui tombe par terre, « C'est pas grave, ça cuit »….C'est dégueulasse (rires)…C'était une vie du quotidien, c'était marrant…Alors on gagne le concours, on gagne 120000 francs je crois…Il dit je garde un quart parce que j'ai fait à manger et puis etc, etc…et on divise tout le reste par trois…Quel prof aurait fait ça? tu vois…. Il était super, il était très élégant mais en fait, tu vois, c'était quelqu'un qui fait un destin, il fait son destin et c'était difficile de vivre avec quelqu'un qui a ce destin là…Toi, tu ne peux pas avoir le même destin… Les Porro étaient des conseillers des Visconti qui ont du se sauver d'Italie…Ils étaient propriétaires du quart de l'île de Cuba… Cuba, c'est plus long que la France… Ricardo m'a dit « On était des bourgeois mais on était plus ce qu'on avait été »…Il était marxiste/ léniniste, c'était un camarade…(rires)

Catherine Giuli : C'est comme Fidel Castro…Il sont passés chez les Jésuites tous les eux…

Patrick Fidelle : C'était quelqu'un qui fait une vie incroyable… Quand il est arrivé en France, il était enseignant en mai 1968…Il a tenu à faire les examens…les étudiants l'ont attaqué pour lui voler les copies parce qu'ils ne voulaient pas être notés…il a pas lâché les copies…il s'est défendu, il était par terre, il a pas lâché les copies… Il ne rigolait avec rien lui, tout était sérieux…Enfin, si, il adorait rigoler mais je veux dire : « Tu travailles »…

Catherine Giuli : On en est à Paris Bercy…Qu'est-ce que tu me racontes là dessus?

Patrick Fidelle : Paris Bercy, c'est l'année où je perds la foi…Au moment de l'urbanisme, ça va encore…mais après je fais un bâtiment en forme de…comme si il avait été dessiné par Mirò, là Ricardo est pas content du tout…et je fais un opéra et il est pas content du tout…À quel moment on fait l'exposition à l'Espace Cardin? C'est à mon avis c'est cette année-là…en 198…

Catherine Giuli : Oui. Et aussi vous exposez vos travaux d'Amiens à la Biennale de Paris organisée par Patrice Goulet…*La modernité, un projet inachevé*…à l'Espace Cardin et à la Maison des Arts de Créteil…

Patrick Fidelle : Je fais le projet de Courtrai mais je suis désagréable avec Hervé Dulongcourty et Miguel Acosta pour qu'ils fassent leur groupe tous seuls…donc, je les provoque, c'est le côté Jésuite de l'atelier vertical (Rires), pour qu'ils se fâchent contre moi et qu'ils fassent un groupe chacun ce qui leur convient très bien…Dans les groupes, t'as un patron, alors moi j'étais toujours patron …

Catherine Giuli : Parce que t'étais le plus ancien?

Patrick Fidelle : Non parce que j'étais le plus chiant…(rires) Ils étaient tellement soumis que ça m'a agacé… » Fais pas ça, c'est pas du Fidelle… »…donc là j'ai compris, je me suis dit : « Ils vont quand même se mettre en colère »… Donc l'année suivante, j'ai obtenu ce que je voulais…Quelqu'un comme Hervé, il avait tellement de personnalité qu'il fallait qu'il fasse son groupe quoi…

Catherine Giuli : À un autre niveau, Robein a quitté l'atelier du fait de sa forte personnalité…

Patrick Fidelle : Robein était amoureux de la façon…Il avait son atelier, il parlait assez fort, Jean…et il expliquait avec un enthousiasme fou aux étudiants et étudiantes : « Oui, regardez ça, on dessine ça comme ça, on articule ça comme ça, on assemble ça comme ça »…en fait, il était fou de la construction… Il était pas du tout dans le…en fait, avec l'enseignement de Ricardo, si tu le comprenais bien, tu pouvais faire ce que t'avais envie de faire…Moi je me souviens l'un des premiers projets qui a été fait par un étudiant, c'était un étudiant qui fait un projet dans le style …qui a fait la banque sur l'Avenue de la République au niveau de Marcq en Bareuil, qui a fait aussi les tours Mercure près de Roubaix, tu sais c'était un design qu'on trouvait dans les années 1970, des cubes qui s'assemblaient avec des angles comme ça…un petit peu arrondis et puis un truc qui dépassait avec une ouverture qui faisait ça, tu voyais ça dans les années 1970 et je me souviens très bien de ce garçon qui arrive et qui montre une maquette dans cet esprit-là à Ricardo et Ricardo a dit « Écoutez, c'est pas ce que je fais mais je vais vous aider à le faire et il a développé son projet dans ce sens là…

Catherine Giuli : À quelle époque?

Patrick Fidelle : Je pense en 1977, au début…tout à fait au début…Si tu veux, t'as eu beaucoup d'étudiants qui sont entrés dans l'atelier et qui ont fait du Porro si tu veux…tu vois, ils font des fomes comme ça, des machins, des trucs comme ça, et il y en a un qui oeuvre pas mal dans le Pas de Calais, dans la région de Douai, Serge théret, il fait du Porro, Serge Théret…Un jour, je suis jury de concours sur un petit théâtre près de Douai, il est là, et puis il y a la présentation par les archi et puis Serge Théret est là devant les jurys et il dit « Si vous voulez de la bonne architecture, prenez Théret »…(Rires)

Catherine Giuli : Rires…

Patrick Fidelle : C'est une boîte avec des sheds qui font des trucs comme ça mais bon…à part les sheds, c'est une boîte quoi…c'est un truc que je supporte pas…donc, il y valait plein d'étudiants qui faisaient du Porro, ça me saoulait…Quand tu comprends l'enseignement de Porro, tu peux être matérialiste, marxiste, spiritualiste, etc mais tu organises ta pensée et de prendre des outils pour exprimer ce que tu as envie d'exprimer…c'était un truc qui m'agaçait un peu ça…

Catherine Giuli : Cette méthode pouvait s'adapter à n'importe quelle architecture?

Patrick Fidelle : Ah oui…absolument… ce qu'il ya , c'est qu'elle était mal accompagnée…Je me souviens, ce bâtiment d'opéra quand je fais Paris, j'ai un truc en tête mais j'ai plus la passion pour y passer dix-huit heures par jour donc je bosse pas suffisamment, le projet je le rate, je sais pas, j'ai 12 ou 13 sur 20…Paris Bercy, je fais un opéra, je l'aime pas du tout, l'idée générale aurait pu être pas mal mais Ricardo avait insisté « Il faut que vous me fassiez une coupe »…J'avais un grand espace avec pas mal de porte-à-faux et quelques points d'appui…et donc je fais une coupe avec une poutre métallique triangulée etc et puis il dit « Patrick, ton projet c'est pas terrible, ça c'est pas mal mais bon vraiment ça casse pas trois pattes et un canard mais par contre ta coupe elle est vraiment intéressante… » …histoire de faire croire qu'il s'intéresse à la construction quoi…et ça aurait été bien plus intelligent …c'est dommage que ça n'ait pas pou fonctionner mieux avec Robein ou même un prof de construction…

Catherine Giuli : Y avait Bossard pendant un moment…

Patrick Fidelle : Écoute, Bossard était alcoolique quoi…t'as suivi Bossard? C'était une vedette, donc il était là en train de faire son numéro de vedette, c'est pas ça qu'on demande…Il aurait du intervenir de façon plus humble pour accompagner les projets des étudiants…pas obligatoirement ceux qui de Porro mais ça aurait été bien plus intelligent…

Catherine Giuli : Du coup, tu fais quoi pour Courtrai?

Patrick Fidelle : C'est toujours le même syndrome, quand il y a de l'eau, tu fais des trous…Je me souviens mal de l'urbanisme, on avait fait une sorte de petits chapelets, moi j'avais fait une petite tour que j'aimais pas trop… j'avais fait une école d'art que j'aimais bien et une tour de logements…Y a une année il y avait Cathy Fuchs, c'était quand on a fait Lille…1978-1979…elle était originaire d'Alsace…On était allés à Courtrai avec Porro… il nous avait donné des cours sur la tradition flamande, sur le chevalier Rolland, la couronne de lumière, l'agneau mystique…Il nous parle de la tradition flamande…Je me souviens qu'il avait fait une conférence sur la tradition flamande…

Catherine Giuli : Le sociologue Henri Raymond a défini la théorie de Ricardo Porro comme une phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine…

Patrick Fidelle : Il disait toujours comme Lezama Lima « Les images possibles et les images impossibles »… Je me demande si à Courtrai on n'a pas travaillé directement dans les ateliers, on vivait et dormait dans les ateliers….seulement au moment de Courtrai…

Catherine Giuli : Il y avait beaucoup d'hostilité envers l'atelier de Porro, les autres architectes déplaçaient leurs ateliers un autre jour afin que ses étudiants ne puissent plus assister aux cours magistraux donné par les autres professeurs…Il y avait une méchanceté incroyable et une jalousie sans aucun doute…Jusqu'à dire que l'atelier Porro se réservait les radiateurs du nez de chaussée de l'école… J'entend encore aujourd'hui des mots comme « Gourou, affabulateur, pédéraste… »…

Patrick Fidelle : C'est absolument invraisemblable… Quand il a perdu son fils en 1975, il ne parlait plus que de la mort…il ne parlait plus de sexualité. Il n'en avait plus aucune, j'en suis certain. On avait une relation d'amis… Moi pour bosser, quand j'ai laissé tomber ma petite copine, j'ai vécu comme un moine pendant quasiment un an…je lisais comme un fou…au moment d'Amiens, si j'ai été si bon, c'est pour ça…Ricardo disait que j'étais la seule personne qu'il connaissait dont le diable avait bien voulu acheter l'âme…je m'étais transformé…D'abord, il faut un choc personnel intense et puis il faut faire un travail de malade…faut vraiment bosser comme un fou… On pouvait vraiment avoir des discussions intéressantes et un truc sympa, pendant deux mois où on habitait chez lui pour faire le concours, tous les soirs, on allait voir une expo, une pièce de théâtre ou un film…Chaque ambassade à Paris a son cinéma…Donc il y avait Tarkowski, Bergman…Je suis allé à l'opéra, à la Comédie française…au théâtre de l'hôtel de ville et tu t'aperçois que Paris est un village parce que quand tu fais la queue, tu retrouves toujours les m^mes personnes, c'est très très drôle…et en fait, Ricardo, on avait une relation d'amis…C'était un homme élégant, un homme d'honneur, c'était pas un médiocre, c'était pas un mesquin, il avait rien de tout ce qu'on a pu dire de lui…Il n'avait aucune aventure, rien à faire avec le sexe, c'était terminé depuis que son enfant était mort… c'était Jean Robein qui me l'avait dit… »Depuis que Gonzalo son fils est mort, Ricardo a fait le sacrifice de sa vie, c'est terminé »…Non, non…il y a eu beaucoup de choses très très moches qui se sont dites sur lui, ça m'insupportait…

Catherine Giuli : Revenons à Courtrai…

Patrick Fidelle : Pour Courtrai, tu vois, quand j'ai fait mon musée, ou une école d'art enfin les deux, je l'ai fait sans corrections…J'ai tout fait tout seul comme un grand, je l'ai fait les doigts dans le nez…Par contre, la tour, Ricardo me corrigeait mais j'ai jamais su la faire…Michel Leblanc avait fait une jolie tour…La mienne n'avait aucun intérêt…

Catherine Giuli : Alors ton diplôme, avec qui tu le passes?

Patrick Fidelle : Je fais un premier diplôme avec Ricardo…

Catherine Giuli : Quand?

Patrick Fidelle : De 1983 à 1985 ou 1986 à mon avis…j'ai un enfant à l'époque…j 'ai du choisir le sujet en 1983 et je commençais à bosser, j'ai un enfant qui arrive, j'étais pas fait du tout pour ça et en fait, je refais toute l'avenue devant Saint Pierre, du mausolée de Saint Adrien jusque devant Saint Pierre…De temps en temps, Ricardo me corrigeait…Le jour où je commence à faire ma maquette finale pour faire mon diplôme, je mets tout à la poubelle et je prends un autre sujet…ça devait être en 1986, j'avais commencé à bosser avec deux copains d'école sur des projets, on faisait une agence…

Catherine Giuli : Toujours avec Porro?

Patrick Fidelle : Porro assistait au jury mais c'était Peskine qui m'avait suivi… Je bossais chez Miguel lorsque je monte chez Miguel Acosta et que Ricardo me dit « T'es un con » alors il fallait que je termine parce que le lendemain fallait que je termine le projet…J'étais allé voir peskine à son agence à Paris…

Catherine Giuli : Et comment Ricardo prend ça?

Patrick Fidelle : Pas bien mais on s'en fout… On me considérait comme son fils spirituel mais en fait ça m'apportait peu…L'école, c'est un microcosme où les gens parlent sur les autres pas toujours pour dire du bien, ils en parlent en tord et à à travers…c'était jamais sympathique…et Ricardo avait sa vie de Ricardo qui était pas ma vie à moi donc c'est tout…J'ai fait ce projet de diplôme…Tu as près de Montreuil sur mer un endroit, Montcavrel, où tu as une petite vallée comme ça et puis t'as un plateau qui arrive, t'axais une sorte de petit éperon, t'avais un château qui était là…et là t'avais un ancien château fort dont il ne restait plus rien si ce n'est les bases des murs et puis en contre bas de la pente tu avais la ferme et là il restait les remparts…Y avait un pigeonnier au milieu…J'avais fait un hôtel…dans les remparts en fait…Bob, c'était moyen…Je ne ferais pas ça aujourd'hui…C'était une époque où j'étais pas bien… Bon, le truc était pas mal…

Catherine Giuli : Tu avais soutenu en 1986, c'est ça?

Patrick Fidelle : Je pense que c'était en octobre 1987 …

Catherine Giuli : Y avait qui dans le jury?

Patrick Fidelle : Y avait une copine de Peskine…Une archi de Paris et puis Ricardo et puis le Maire de Montcavrel…L »archi de Paris se demandait ce qu'elle faisait là, elle n'avait jamais fait de projet…Peskine lui a dit de se rassure puisque j'étais un ancien étudiant de Porro et qu'il y aurait forcément une maquette, des plans et tout… J'avais pas fait de pers, des coupes, des plans….je t'avouerais que je ne prenais plus tout ça avec autant de passion…je ne peux pas en tirer une gloire quelconque… Tu as rencontré Michel Leblanc?

Catherine Giuli : Oui chez lui près de Poissy….

Patrick Fidelle : Tu vois, on n'était pas amis mais c'était quelqu'un de bien…

Catherine Giuli : Il travaille avec Sébastien Gauchet, un autre étudiant de Porro de la génération suivante, qui est de mon époque…

Patrick Fidelle : Il a une grosse structure?

Catherine Giuli : Non…

Patrick Fidelle : À chaque fois que je me suis associé, tu te fais identifier comme étant le créatif, on te marche sur les pieds, on t'utilise, c'est insupportable… Dans la région, les entreprises qui fonctionnent, c'est toutes celles qui sont basées sur le relationnel, c'est impressionnant, quand tu les connais…et je les connais… Quand j'ai commencé à travailler avec une architecte qui était associée à ce moment-là avec Masse et Duriez pour faire Quatr'a[867], ils ont l'intelligence d'embaucher quelqu'un qui leur fait de beaux projets…

Catherine Giuli : Bon, il me reste tous les projets suivants auxquels tu n'as pas participé…Euralille en 1987/1988…

Patrick Fidelle : Ricardo avait mis au projet d'Olivier Bonte 23/20….Il y a Anne Bonte, son ancienne compagne, ils se sont séparés…Tu pourrais la contacter…Olivier s'était mis à picoler pas mal…Ils ont eu un ensemble…

Catherine Giuli : Il était avec Walter Chiani…Ils ont fait l'extension de l'école d'archi tous les deux…

Patrick Fidelle : Elle est jolie cette extension…

Catherine Giuli : Ils l'appellent « La banane »… Difficile aujourd'hui de travailler sur Porro… On oppose souvent la rationalité à la métaphore….en France… J'ai aussi rencontré des freins dans ma démarche et consulté des dossiers expurgés… par le Ministère de la Culture… du fait de ma demande de consulter son dossier administratif d'enseignant …Son dossier à l'Institut d'Urbanisme a été expurgé également avant ma venue…

Patrick Fidelle : Walid Jumblatt lui avait demandé de faire un monument… C'était avant que je le connaisse… Il m'avait rencontré comment ça s'était passé…Il lui a dit : « Tu vois, Walid, si tu m'vais rencontré il y a dix ans, voilà ce que je t'aurais proposé, j'aurais fait une grande structure en poutres, complètement chaotique… »… Walid Jumblatt est un druze… Il voulait faire un monument à la mémoire de combattants, une structure complètement chaotique de poutres etc et dans la structure incorporer des chars, des canons…etc….Il lui a dit « Maintenant je ne suis pas celui là, je vais te proposer de faire un ange … »…

Catherine Giuli : Tu sais qui je pourrais voir comme ancien étudiants?

Patrick Fidelle : Un garçon qui s'appelle Jérôme Houyez… Il était plus jeune…Moi j'ai été tellement déçu par tous ces copains, on était tous ensemble, on bossait comme des fous, on allait s'aider mutuellement, on passait des nuits blanches à aider affaire les maquettes des autres…Toutes ces personnes, dès qu'ils ont eu leur diplôme, ils se sentaient investis, souvent ils achetaient leur plaque en cuivre…Je t'avouerais que j'ai raillé tout le monde de mes connaissances… Ce ne sont pas des gens que j'aime fréquenter…Tu te souviens de Philippe Cocheteux? j'ai déjà vu deux ou trois réalisations, c'est vraiment pas mal…

[867] Aujourd'hui *Blaq architecture.*

Entretien 27/ 20 février 2021.

Entretien de Yilmaz Kuymku, architecte, ancien étudiant de Ricardo Porro à Lille, mené le 20 février 2021. Il est aujourd'hui enseignant dans le département *Architecture* d'une université d'état d'Istanbul, la Istanbul Aydin University.

Catherine Giuli : Bonjour Yilmaz… Quel est votre statut actuel?

Yilmaz Kuymku : Je suis architecte, deuxième président de la chambre des architectes à Istanbul. Je donne des cours de méthodologie du projet dans une Université d'État. À Istanbul, il existe 27 écoles privées d'architecture dans lesquelles tout est géré à l'ordinateur ce qui implique selon moi une uniformisation de l'architecture…enfin, les programmes sont gérés ainsi… j'ai également publié une revue d'architecture en Turquie, *Archidek*….

Catherine Giuli : Vous avez été l'étudiant de Ricardo Porro. Racontez-moi…

Yilmaz Kuymku : Oui, je fais partie de sa filiation…et celle de son étudiant Jean Robein… Je reprend *Les cinq aspects du contenu* en cours de méthodologie ici à Istanbul …D'ailleurs, ceux-ci ont été traduites en turc par Orhun Alkan chez *Arketon* publications, autre étudiant de Ricardo Porro. C'est Porro qui les a préfacés…J'ai commencé aux Beaux-Arts de Lille en 1974 et j'ai fini en 1983…J'ai fait des infidélités à Ricardo Porro pour jean Robein qui était plus empathique, moins dur…un Ricardo Porro un peu assoupli… L'atelier était vertical et Porro insistait sur les unités de voisinage, l'urbanisme de communication à l'opposé de celui de Le Corbusier. C'était simplement une organisation spatiale qui favorise la communication. Des unités de 1000 personnes sur un ensemble de trois mille personnes avec des équipements pour les besoins quotidiens…Il devait y avoir une proximité entre les commerces et les habitations. Venise, ville byzantine, était pour lui un cas d'urbanisation exceptionnelle en grappes de raisin. Il y existe une hiérarchie, une unité urbaine qu'il recherchait dans la forme de l'urbanisme qu'il nous inculquait…
On faisait une visite du site, il nous expliquait les objectifs et on devait calculer les places de parking. La séparation véhicules et piétons est très importante chez lui. Les projets en atelier suivaient ces principes là jusqu'à l'ameublement des logements… J'essaie de faire comme lui mais le système n'est pas très plausible en Turquie…Le Corbusier est venu à Istanbul…au moment de Mai 1968. Ici, c'est très bureaucratique et j'ai toujours refusé d'avoir un titre académique. J'ai tenté de monter un atelier « Hors les lois » et d'en exposer les résultats…J'ai tenté d'humaniser les espaces…tout en condensant les fonctions… Autant d'espaces verts par logement…faire du beau et de l'humain…Le côte symbolique n'est pas évident …Je ne parviens toujours pas à faire de l'architecture pour gagner de l'argent. Cela pose de nombreux problèmes à mes associés…

Catherine Giuli : Quelle était l'ambiance en atelier?

Yilmaz Kuymku : Ricardo était un enseignant fantastique mais l'atelier, c 'était un cauchemar…On travaillait une semaine à temps complet et il nous disait de recommencer , on ne comprenait pas…J'ai travaillé sur le projet de la gare de Lille en 1978-1979. Rémi Feyfant, un autre étudiant, a abandonné à cause de Porro et a repris ses études vingt-cinq ans après…Je me souviens qu'Odile Decq était venue à Istanbul et avait dit que Ricardo Porro avait été le cauchemar de sa vie. À l'époque, nous avions un copain de Madagascar. Il a eu une crise cardiaque pendant la nuit en travaillant sur sa maquette et il est décédé. C'était Boulevard Carnot aux Beaux -Arts.

Catherine Giuli : Tu peux me parler d'un projet? Celui de Lille en 1978-1979 par exemple?…

Yilmaz Kuymku : La première étape, c'était le projet d'urbanisme. Il y avait trois unités de voisinage composées de six unités de vie. Au total, 18000 personnes ! Une école primaire, un centre social par unité, un centre urbain autour de la gare TGV. Ricardo nous imposait la stricte séparation des circulations. Des routes vertes pour les enfants, piétonnes pour les centres urbains, les parkings sous les immeubles…Je me souviens qu'on s'était trompé sur la quantité de parkings…La deux§me étape, c'était celle des logements. Les grandeurs et hauteurs des logements étaient définies en fonction des données démographiques précédentes. Ensuite, troisième étape, chaque étudiant travaille sur un projet d'équipement au niveau du centre urbain. l'équipement est défini suivant les années. Un étudiant de deuxième année ne travaille pas sur le m^me équipement qu'un cinquième année. Tout cela était traité à partir des fonctions, puis de la symbolique des formes. La dernière étape est l'assemblage de tous les éléments à grande échelle.

Catherine Giuli : Tu as assisté à ses cours d'Histoire?

Yilmaz Kuymku : Oui…Ses conférences étaient très bien organisées. Il donnait des cours sur l'architecture baroque…Ses cours étaient fantastiques, très riches et vivants……Il nous faisait écouter de la musique classique…Il nous emmenait voir les bâtiments ce que je fais aujourd'hui avec mes étudiants…Sur le trajet vers la Suisse et la Bavière, Porro nous parlait du baroque allemand…

Catherine Giuli : Quelles références convoquait-il?

Yilmaz Kuymku : Mircea Iliade pour les symboles, Panovsky qui était un historien de l'art très matérialiste, la méthode de Benedetto Croce, Emmanuel Kant… *Solaris* de Tarkowski, les idées de Platon et leur mise en scène…À quel point une idée en philosophie pouvait être à la base d'un scénario? La notion d'humanité en philo… L'architecture qu'il nous enseignait est la conséquence de tout cela. Je me souviens d'une conférence sur l'expressionnisme et il nous avait mis du Jimmy Hendrix, l'hymne national américain…

Catherine Giuli : Tu as des souvenirs du Salon de Mai en 1981 à l'Espace Cardin quand vous avez exposé vos projets sur Amiens?

Yilmaz Kuymku : Oui… Cinq minutes avant l'ouverture, on a exposé dans le grand hall et il y a eu une bagarre avec les organisateurs. Imagine…Le travail de Frederic Temps à côté d'une sculpture de Miro! Il y a eu une grande violence à violence à l'entrée… Ricardo a exposé plusieurs fois à l'espace Cardin.

Catherine Giuli : En quelle année avez-vous obtenu votre diplôme?

Yilmaz Kuymku : En 1982. Robein avait décidé de la composition du jury mais je ne m'en souviens plus. Il y avait six ou sept architectes venant de différentes régions de France, quels'n qui venait de Bordeaux et un autre de Strasbourg. J'ai travaillé avec Cihat Abdiler. Cihat vit à lille près de l'école et travaille encore activement. Le site s'étendant des murs extérieurs de Topkapi jusque'à la mer. En nous basant sur une image représentative de la structure urbaine de l'époque byzantine, nous avons créé notre propre structure urbaine. En utilisant ces ensembles et en mettant en valeur particulièrement l'hippodrome, notre travail était entièrement fictif. Pour les maisons en bord de mer, j'avais choisi un symbole organique évoquant des voiles. Il ne nous reste que des visuels de notre diplôme. Malheureusement, les plans, sections, vues ont été perdus depuis ces 42 dernièress années. Cihat avait travaillé sur la partie supérieure de le Laville. mes maisons étaient situées en bord de mer et formaient des lignes parallèles proches de celle-ci. La recherche et le processus urbain ont duré plus d'un an et demi….

Catherine Giuli : Des regrets?

Yilmaz Kuymku : J'ai été formé par des gens qui ne nous confrontent pas aux conditions de la profession…De plus, la bureaucratie me dégoute… Aller défendre mes projets, cela me dégoute au niveau de la municipalité… c'est le côté négatif…J'essaie de pallier à cela dans mes cours : j'essaie de donner une notion d'économie dans une société de marketing, je pousse mes élèves à aller dans le milieu pro, j'essaie de mettre une corrélation entre le réel et les exercices.

Catherine Giuli : Sais -tu qui je pourrais rencontrer à ce stade?

Yilmaz Kuymku : Jean-Marie Choquelle, Dimos Braimis, architecte à Lezennes, connait tout le monde à l'école. Il pourrait te renseigner…

Entretien 28/ 17 août 2021.

Entretien de Miguel Acosta (1954-), étudiant de Ricardo Porro déjà diplômé de l'école d'architecture de Caracas quand il arrive à Lille. L'entretien est mené le 17 août 2021. C'est Gorka Dorronsoro, son professeur au Venezuela, qui lui a conseillé de venir à l'école de Lille pour prendre les cours de Ricardo Porro. Miguel Acosta est aujourd'hui toujours architecte et retraité de l'école d'architecture de Caracas construite par Carlos Raoul Villanueva. Il est exilé du Vénézuela et vit en Floride.

Catherine Giuli : Bonjour Miguel, quand as-tu commencé tes études?

Miguel Acosta : 1972….attends…

Catherine Giuli : Tu as eu Gorka Dorronsoro comme professeur, c'est bien ça?

Miguel Acosta : Oui, j'ai eu Gorka comme prof à la fin de mes études… environ à la fin de la quatrième année et en cinquième année…mais aussi, j'ai travaillé avec lui…C'est son partenaire qui m'a appelé pour travailler avec eux, il s'appelle Julio Riqueses… Après, ils se sont séparés…

Catherine Giuli : Julio Riqueses connaissait aussi Ricardo ou pas?

Miguel Acosta : Oui, Ricardo connaissait tout le monde…C'était quelqu'un de très intéressant au moment où nous étions là bas en train d'étudier parce qu'il y avait un bouquin d'architecture latino-américaine avec les écoles d'art de La Havane et tout le monde était émerveillé de cette architecture…C'était l'événement de l'architecture en m^me temps que la littérature… On a appris à connaitre les architectes américains et le meilleur était Ricardo à ce moment là…Il y avait Eladio Dieste également…. Il ya eu un boom dans la littérature américaine aux alentours des années 1970, Cortazar, Borgès…et en m^me temps, il ya eu ce boom avec l'archi …Nous on voulait savoir qu'est-ce qu'il y avait de différent…C'était magnifique…Il y a un bouquin qui s'appelle *Architecture latino-américaine* dans lequel ils ont publié les écoles…

Catherine Giuli : Ça n'était pas celui de Roberto Segre?

Miguel Acosta : Non… c'était un ouvrage générique, pas critique…Segre était méchant…(Rires)

Catherine Giuli : Oui, oui…Récemment, dans la revue *Arquitectura Cuba,* Segre n'était pas content car il n'était pas cité…

Miguel Acosta : Il a fait des déclarations qui n'étaient pas bien….

Catherine Giuli : J'ai lu que Segre est revenu beaucoup plus tard sur ce qu'il a écrit…

Miguel Acosta : Gorka n'était pas seulement un élève de Ricardo, c'était un ami…quelqu'un qui était plus professionnellement du côté de Villanueva que de Ricardo….Gorka considérait que Ricardo était un génie….Gorka voulait aussi avoir la figure du maître… moi, je voulais ça…j'ai fini mes études au Vénézuela…Un an après, j'ai une bourse pour faire mes études et je voulais que ce soit en France…J'avais un prof de dessin Charles Ventrillon qui était un élève de Jean-Paul Laurens… Ce prof habitait le vénézuéla parce qu'il s'était marié à une vénézuélienne…Elle était liée à l'aristocratie vénézuélienne…Il était un scientifique, biologiste, il disait qu'il n'était pas artiste mais….Il y avait son contraire qui était un espagnol républicain qui s'appelait Granados Valdès qui était en charge des salles d'expositions, des choses comme ça… et quand j'étais avec Ventrillon, il était allé chercher Valdès et lui fait dit « Regarde ce que fait ce gamin! »…C'était moi le gamin… Valdès a répondu « C'est bien! mais vous les profs, vous êtres restés dans l'impressionnisme… » (rires) Valdès était absolument républicain, moderne, Bauhaus et ça c'était pour nous très intéressant. Il ya eu une grande expo Bauhaus à la fac…de Caracas…Ce gars-là a importé de l'Allemagne l'expo Bauhaus , je crois que c'était le centenaire…

Catherine Giuli : en 2019 ?…

Miguel Acosta : Non, dans ce temps là, vers 1975…C'était quelque chose qui était dans l'air, il y avait la publicité de cette expo partout… Ricardo a pu voir comment a été construite l'Université par Villanueva et les écoles d'art de La Havane sont un peu comme l'Université mais avec des formes organiques… Wright aussi…

Catherine Giuli : Ricardo a donné une conférence à Caracas…en 1960….

Miguel Acosta : Ici, il y a une université, tout ça c'est Taliesin…C'est la source de Ricardo…Il y apprend cette façon de faire de l'architecture…Ricardo est allé voir Taliesin…Dans l'esprit, pas dans la forme, la façon de concevoir l'espace, la partie est au tout, le tout à la partie, du concept de leitmotiv, la cacophonie, l'espace musical, la conception romantique goethienne, l'architecture est une musique gelée…Schopenhauer…Ricardo en était un fan…On parlait souvent de ça…Après on approfondit un peu, et on arrive à comprendre que Shopenhauer était un orientaliste… Il s'inspirait de cultures indiennes, chinoises et essayait d'appliquer ça à la culture occidentale…C'est après Shopenhauer que viennent Thomas Mann, Broch, Hermann Hesse, surtout Hesse…que Ricardo n'aimait pas tellement…Pour lui, Hesse était le côté hippie…Ricardo voulait qu'on soit plus expressifs, violents…Hesse était tout le contraire…Hesse était moins misogyne que les autres…Ricardo au fond était misogyne…Il ne voulait qu'il y ait de femmes dans son atelier…je l'ai connu, il avait 55 ans et il n'a pas changé…Je n'ai pas pu le voir la dernière fois que je suis allé à Paris…

Miguel Acosta : à partir de 1972 environ, après le Mai 1968 parisien…à la même époque donc… Alors c'était dingue parce que moi j'ai eu la chance de connaître la France à travers ce prof là…. Gorka me dit : « Vas voir Ricardo là bas, parle avec lui »….J'y suis allé directement en arrivant en France…

Catherine Giuli : C'était quand?

Miguel Acosta : J'ai eu mon diplôme en 1978…En 1979…J'arrive à Paris et j'étudie le français et j'assiste aux cours de Ricardo à Lille…J'ai beaucoup aimé l'argile, le dessin… c'était extraordinaire…Après ça, je déménage et vais vivre à Lille…J'habitais sous Patrick Fidelle, au dessus Patrick Cardon…Les élèves les plus intéressants et talentueux qu'avait Ricardo….Je parlais aussi avec Hervé Dulongcourty, Etienne Coffinier[868], Jean-Marie Choquelle, Yilmaz Kuymku, ma fiancée Clotilde Barbry, Patrice Caël… Au moment de la mort d'Olivier Bonte, ils étaient tous là, j'étais très ami avec Olivier et Walter, sans doute plus proche de Walter que d'Olivier parce que Walter était de racines italiennes, moitié français, moitié italien….

Catherine Giuli : Raconte moi l'atelier…

Miguel Acosta : Pour moi, c'était un régime nouveau parce qu'au Vénézuela, c'était une conception plus ouverte, plus démocratique…mais avec Ricardo, c'était L'école de Lille envisagée avec un leader, ce n'est peut-être pas le mot…

Catherine Giuli : Oui, le maître… Au Vénézuela, est-ce que c'était des ateliers verticaux?

Miguel Acosta : Le régime de 1968 qui s'est installé dans les écoles, on l'a eu aussi…La figure de l'Unité pédagogique que vous avez en France, c'est une figure que nous avons héritée mais alors toutes ensemble dans un même bâtiment! Il y en avait onze! C'est dingue parce que tu avais d'un côté des communistes, de l'autre des juifs, etc… dans le même bâtiment… Il n'y avait qu'un seul auditorium, un seul café pour les onze!

Catherine Giuli : Pourquoi onze?

Miguel Acosta : Tout le monde voulait rester là…. dans le bâtiment de Villanueva… Personne ne voulait ailleurs… Chaque unité avait son étage….avec une administration différente…C'est vraiment intéressant… En France, ils ont fait ça pour éclater, décentraliser…Ici, c'est le contraire… Il n'y avait pas seulement les unités pédagogiques mais aussi la bibliothèque, l'Institut d'Urbanisme, l'Institut du développement de la construction, le département d'Histoire, la classe de mon maître Charles Ventrillon ….Tout ce dont je te parle, c'était à partir de 1972 environ, après le Mai 1968 parisien…à la même époque donc… Alors c'était dingue parce que moi j'arrive dans une UP à Villeneuve d'Ascq dans la banlieue de Lille …mes amis là bas disaient : « comment tu fais parce que les français sont pas faciles?! »…Moi ce que j'aimais, c'est que comme Ricardo Porro avait la figure du maître, ses élèves étaient et sont restés mes mes amis…

Catherine Giuli : Il y avait un esprit de corps…?

---

[868] Etienne Coffinier, based in New York, NY, US, is currently a President at Coffinier Ku Design. Etienne Coffinier holds a 1974 - 1983 Architecte DPLG @ Ecole d'Architecture et de Paysage de Lille.

Miguel Acosta : Tout à fait…Ricardo est arrivé et a dit à ses élèves : « Voici Miguel, il est ami avec vous tous! »… (Rires) « Miguel est votre ami »…Le royaume de Ricardo (Rires) …Le maître, les élèves…Moi j'aimais beaucoup ça…C'était très très dur pour moi car j'étais plus âgé qu'eux…j'avais 26 ans, eux 19, 22, 23…Tu te souviens de Frédéric Temps, Dominique Tailliez…? C'étaient des gamins..Olivier Bonte, Walter Chiani…Ce que j'ai appris là bas, c'est la plasticité, l'organiciste mais aussi les modernes étaient tabous…

Catherine Giuli : Il a pourtant été formé par les modernes qui lui ont apporté d'une manière ou d'une autre…

Miguel Acosta : Oui, c'est une contradiction mais pour nous à ce moment-là, Ricardo voulait créer un espace de créativité et d'originalité basé sur le refus du moderne… mais il faut lui faire justice parce que ça n'était pas seulement du refus, c'était aussi une affirmation du romantisme… Moi ça, j'ai aimé beaucoup parce qu'il avait un autre côté du moderne qui était Franck Lloyd Wright…

Catherine Giuli : Quel était le, premier projet auquel tu as participé?

Miguel Acosta : Celui qui se situait autour de la cathédrale d'Amiens…C'est vraiment dingue parce que moi j'aimais beaucoup l'architecture gothique…en fait, Gorka avant que je connaissance Ricardo m'a offert un ouvrage dont le titre était *L'essence du style gothique*…. de Panovsky. Gorka voyait en moi un architecte gothique… Le prof français voyait en moi Albrecht Dürer…et Ricardo voyait en moi quelqu'un qui parlait sa langue! (rires) …Manger des choses cubaines aussi…prendre un whisky avec des glaçons… Nous faisions des dessins mais on les écartait pour faire la maquette…On accordait beaucoup plus d'attention à la maquette, au modèle en argile puis en bois…les dessins disparaissaient…L'importance du dessin était secondaire…Je n'ai pas de dessins, des photos de la maquette oui… Je n'avais jamais travaillé en argile au Vénézuela. Cette façon de travailler, je l'ai perpétuée avec mes élèves au Vénézuela. J'y suis rentré après et j'ai été enseignant.

Catherine Giuli : Et Amiens?

Miguel Acosta : On est allé à Amiens, autour de la cathédrale…À côté, il il y avait un terrain très ample qui était absolument vide et on a travaillé là. J'appartenais à un groupe de quatre, Patrick Fidelle, qui était le leader, Hervé qui était un fou malade (rires), je l'aime beaucoup, c'était comme Batman et Robin…Sancho Pancha, Hervé était petit et gros et Patrick était plus élancé…et le quatrième était Patrice Caël qui était toujours à deux ou trois cent mètres de là dans sa cave…Nous nous étions au 59 rue brûle maison. Ricardo disait de Patrice Caël que c'était un architecte gothique.

Catherine Giuli : Parle moi du concept de l'unité de voisinage…

Miguel Acosta : Je pense que ce concept est un concept plutôt soviétique. Je ne suis pas totalement sûr mais le *Banco Obrero* appliquait ce concept quand Ricardo y avait travaillé. L'urbanisme de communication, la primauté au piéton etc…c'est la négation de la ville américaine…les bidonvilles, les gratte ciels…Tu vas à Berlin Est, l'urbanisme est plus communicatif, les immeubles ont quatre étages, des bâtiments au centre, je trouve ça magnifique à Berlin…Nous, on ne connaissait pas ça, la logique de noyau de vie, de l'unité de voisinage, d'un organisme vivant. Une cellule qui se connecte avec quatre autres autour d'un centre…le paradigme, l'idée absolue de perfection, d'urbanisme est Venise…Avec Ricardo, Nous allions à Venise, j'ai des dessins de Venise des places… À Amiens, j'ai développé une place en face de la cathédrale avec des logements et puis un bâtiment public, c'était un opéra. Après Amiens, on est allés à Courtrai…On a travaillé un urbanisme, j'avais changé de groupe… j'étais avec Olivier Bonte et les autres…je ne me souviens plus…Après cela, j'ai travaillé mon diplôme, à Barcelone…Il y a une publication de Patrice Goulet ….dans *AIC*… Il y a le plan..…La maquette est restée à l'école….

Catherine Giuli : Elle n'y est plus…Elle était dans le bureau du directeur….

Miguel Acosta : Je t'envoie des photos… À ce moment-là, je travaillais avec trois étudiants, Pascal Marchant, un des seuls dont je me souviens du prénom et du nom car il était proche de moi et de Ricardo, je ne me souviens plus, Serge Théret…manque le quatrième….On est allé à Barcelone ensemble…On a rédigé un article et on était quatre, mais Patrice Goulet a choisi mon texte parce qu'il décrivait assez bien le fonctionnement, l'esprit de ce qu'on a fait… C'est signé Miguel Acosta…J'ai appris tellement rapidement le français que je parlais avec très peu d'accent…Je suis resté deux ou trois ans et je voulais revenir dans mon pays…
Catherine Giuli : Qu'aviez vous fait autour de Barcelone?

Miguel Acosta : Je devais faire le quartier autour de la Sagrada Familia. Une interprétation nouvelle et j'ai développé une place de Toros et un bâtiment de logements à part.…

Catherine Giuli : La maquette est magnifique….

Miguel Acosta : Très très belle, on fait quatre quartiers en croix , un chacun…Moi je travaillais en face de la cathédrale, Pascal devant la façade de l'assomption, l'autre sur la façade de la Nativité et Serge derrière…

Catherine Giuli : Et après Barcelone?

Miguel Acosta : Ricardo a voulu que je vienne travailler avec lui, chez lui…C'était magnifique…à ce moment-là, en juillet à Paris…j'y allais toutes les deux semaines avant mais là j'y suis resté trois mois..Je dormais dans la bibliothèque au dessus de la pièce principale, de l'atelier…Je déjeunais tous les matins avec Ricardo et Helena… Gaby était au collège et on restait tous seuls à la maison…Jean-Marie Choquelle venait nous aider à travailler… Le premier projet c'était un concours pour l'Opéra Bastille. On a commencé par des dessins…en 1982 ou 1983…Tout d' un coup, il est arrivé une invitation pour participer au concours de l'école de danse de L'Opéra de Paris. Il ya une publication dans Créé. Je vais chercher…J'ai tout laissé au Vénézuela. On a écarté le projet de la Bastille et on répondu au concours sur invitation , il y a fait quatre ou cinq architectes star…C'est Christian de Portzamparc …C'était l'un des architectes préférés du gouvernement de Miterrand. C'était intéressant. Ricardo était invité avec ceux qui participaient au concours et il n'a pas voulu y aller. Il m'y a envoyé….(rires) C'était dingue….Moi???? (rires) J'étais honoré de remplacer Ricardo, personne ne me connaissait…J'étais un gamin, je n'avais que 27 ans…Aucun de ces monstres ne me connaissait…C'était incroyable cette visite à l'opéra de Paris, le bâtiment, l'école de dans e fonctionnait à l'intérieur de l'Opéra. On était étonnés…L'école était dans la coupole…les danseuses sortaient…C'était pour moi un des moments les plus importants de ma vie parce que je pensais aussi à cet artiste italien…ça n'était pas un futuriste mais un baroque…qui a fait le dessin de Rome en gravure…Piranesi ! On me connaissait grâce à Ricardo…C'était la façon de voir le monde de Ricardo…L'Italie comme le genres d'art le plus élevé et l'Allemagne pour la littérature et la musique…L'inspiration était toujours allemande… La philosophie allemande, la littérature, Thomas Mann, Hermann Broch, Hermann Hesse, Rilke… Du côté français, Gide…Proust, *À la recherche du temps perdu*… Toujours sur la base d'une connaissance historique…on lisait Bruno Zévi, Carlo Giulio Argan, Panovsky…Je les connaissais avant…Moi j'aimais beaucoup Ernst Cassirer…

Catherine Giuli : Il a développé le concept de forme symbolique…

Miguel Acosta : De tradition aussi… Il a travaillé beaucoup ce concept là…

Catherine Giuli : Oui avec Wölfflin et Panofsky….L'école de Vienne…

Miguel Acosta : Il en a d'autres… mes copains lisaient pas ça, ils aimaient le côté plutôt allemand…Je suis plongé dans cette vision que j'ai aimée profondément, profondément…et ça a donné une croissance pour ma créativité postérieure absolue….Pour moi, les connaissances qu'avaient Ricardo venaient de son apprentissage personnel…Il ne donnait pas les références directes…quelles étaient les sources de ses connaissances? Quand j'étais prof, j'ai compris Ricardo, il voulait donner cette image de savant passionné mais ça n'était pas le côté scientifique…

Catherine Giuli : Il ne t'a jamais parlé de sa formation à l'Université de La Havane?

Miguel Acosta : Il reniait sa formation à La Havane…Il disait que ça l'avait amené à être moderne comme un vieux, qu'il ne voulait pas ça…Il ne montrait pas ses projets de La Havane, il montrait ses écoles, ses projets avec ses élèves lors de concours…qu'on peut voir dans le bouquin blanc et le bouquin noir… Quelle a été la relation de Ricardo avec Albini? car j'aime beaucoup son architecture, son approche… et quand j'ai su que Ricardo était allé à Venise, j'étais sur que Ricardo s'était intéressé à son travail…

Catherine Giuli : Effectivement… En 1958, Albini est le directeur de l'école d'été des CIAM à Venise à laquelle participe Ricardo Porro …ensuite, en 1955, Albini vient à La Havane aider Miguel Gaston qui travaillait avec Ricardo à ce moment là pour travailler sur l'aménagement de La Havane de l'est.

Catherine Giuli : Tu as travaillé sur d'autres concours avec lui?

Miguel Acosta : Non, c'était le seul… J'avais fini ma bourse, je devais repartir et je devais travailler pour une entreprise venezuelienne…et j'ai choisi de donner des cours à l'Université qui était une autre entreprise du gouvernement vénézuélien….

Catherine Giuli : Tu es rentré en quelle année?

Miguel Acosta : En 1983…J'ai commencé en 1985….comme prof…J'ai préparé un concours …presque du Moyen âge….Parler, écrire….ou 1984….presqu'immédiatement à mon arrivée… J'ai end signé 36 ans…

Catherine Giuli : Il n'y a pas longtemps que tu as arrêté alors….

Miguel Acosta : J'ai arrêté en 2014… Aujourd'hui, je fais de la peinture, de la sculpture, du dessin, du muralisme, de l'architecture, si je pouvais faire de la musique je le ferais…Cinéma, je n'ai pas le temps…je veux écrire et tout… Je fais des mobiles comme Calder…Les copains de Lille m'ont offert des statuettes…On était dans un restau à Lille et ils m'ont fait ce cadeau…ils disaient que c'était moi…Comme un Giacometi…C'est de l'art étrusque, l'original est au Louvre… Pour moi, l'expérience avec Ricardo a été absolument enrichissante…

Catherine Giuli : Tu avais un atelier?

Miguel Acosta : Oui, absolument…

Catherine Giuli : Et en Histoire de l'Architecture?

Miguel Acosta : Non, dans l'atelier, on faisait de l'histoire, du théâtre, mon atelier était une école d'art. Piscine, sport…

Catherine Giuli : Tu disais qu'il y avait onze unités pédagogiques, tu faisais partie de laquelle?

Miguel Acosta : Quand je suis arrivé, j'étais dans une unité qui était plutôt du côté gauche de pensée…deux ou trois n'étaient pas tant de gauche…Je ne veux rien savoir de la politique…pour moi, c'est l'art, la science, la religion…ça, je l'ai appris avec Ricardo. Avec le temps, je définis que je suis au centre de ces trois enseignements : Ricardo d'un côté, Charles Ventrillon et Gorka. Je suis la synthèse des trois et ce qu j'enseigne contient un peu des trois, l'art, l'architecture exprimée de façon professionnelle, et de l'art comme expression de la nature…

Catherine Giuli : Quel était la pensée de Gorka?

Miguel Acosta : La construction comme passion, comme musique… L'expression de la construction comme acte de vie…et le principe de créer comme Le Corbusier et Villanueva. Mais, il y a des différences car quand tu arrives aux tropiques, c'est une autre chose…Il y la lumière des tropiques…avec Gorka, j'ai compris la lumière mais aussi l'expression de la fonction : « *Form follows Function* » mais aussi la structure, le soutien des bâtiments est très important pour Perret, il a utilisé le béton coulé, et après Le Corbusier et l'expression du cubisme, très proche de Picasso et puis Villanueva a pris la lumière des Tropiques et l'a introduite à l'intérieur des bâtiments mais il est une personne qui suit la structure, l'ordre, la systématisation de la construction , de l'expression des matériaux, de la vibration de tout ça avec les matériaux, avec le concret, le béton coulé pas avec l'acier ou la pierre, ça c'est plus du côté de Gaudi, Wright, Ricardo…Le gothique, la pierre et tout ça..C'est ça que j'ai enseigné et je l'ai enseigné de différentes façons et Charles Ventrillon m'a appris à voir avec le dessin… »Je ne veux pas que tu apprennes à dessiner comme moi mais il faut que tu cherches ton talent, je peux t'aider », donc j'ai appris à enseigner, à dessiner selon mon talent…Je te parle d'un exercice…avec du papier froissé et j'ai demandé de dessiner les plans, volumes, etc…Je vais t'envoyer mon travail de prof…dont le titre est « La création du dessin à partir de l'idée », C'est la relation du dessin à partir des idées…C'est une synthèse du bouquin avec les contenus de Ricardo en espagnol…Il faudrait faire la traduction….

Catherine Giuli : Je vais m'intéresser à ça…

Miguel Acosta : Ça va être très intéressant, ta dissertation…ça vea éclairer des choses dont on ne parle pas… Quelque chose qui peut être bien pour toi, que sont devenus les élèves de « L'école de Lille » et quel est le processus à partir duquel ces gens-là font de l'architecture? Je crois que Mies peut faire ce qu'il a fait parce qu'il peu des profs qui lui ont enseigné le classique, Wright c'est Sullivan qui travaillait aussi le classique, Ricardo était un classique… Tu as vu ma page web? J'ai appris avec quelqu'un qui avait appris à dessiner comme au temps du

siècle des Lumières…Ventrillon…dessiner comme les artistes français…mais après avec Gorka, et après avec Ricardo parce que j'aime beaucoup la façon dont il faisait ses croquis et avec laquelle il parlait avec toi… Tu as été une de ses élèves?

Catherine Giuli : Oui et non, pas en atelier…J'ai assisté aux cours d'Histoire de l'Architecture….

Miguel Acosta : Tu vas voir mes dessins, les dessins de Pablo Lasala, lui il aimait beaucoup Ricardo … Je me souviens d'un jour où on était au café à la fac, il y avait le bouquin des écoles dart, de Loomis…et quand Pablo a pris son café, il a dit « Forgotten! Never!…. »…(Rires)…

Catherine Giuli : Rires…

Miguel Acosta : ça c'est une anecdote très bonne…Forgotten! Jamais!

Catherine Giuli : Pablo Lasala, il était son étudiant?

Miguel Acosta : Oui! directement… et Gorka, la guérilla… et Juan Pedro Posani, tous les trois, ils ont fait la guérilla urbaine, dans le Rio de Caracas…C'était plutôt trois amis qui mettaient des clous, des obstacles dans la rue…Souviens toi que Ricardo sort de La Havane parce qu'il est poursuivi…il vient se réfugier au Vénézuela, il était communiste comme était Juan Pedro Posani qui était un élève directe de Bruno Zévi et de Giulio Carlo Argan et puis de Gorka qui était plus républicain que personne parce qu'il était d'origine basque… Ils étaient du côté gauche…ils faisaient des promenades nocturnes, ils jetaient des clous….Ricardo parlait toujours de fantômes…De façon très littéraire…Je me disais à l'époque : « Qu'est-ce que c'est que ce mec là qui me parle de fantômes? » et les fantômes, c'est ce qui te poursuit toute ta vie…tes péchés, je ne sais pas…aussi son drame avec la mort de son fils…

Catherine Giuli : On ressent une grande angoisse dans son travail… c'est indéniable… que ce soit dans sa peinture, sa sculpture et souvent dans son architecture…

Miguel Acosta : Oui, la mort de son fils, ses rapports avec son père, la mort de sa mère…il détestait son père, il aimait beaucoup sa mère et sa grand-mère…

Catherine Giuli : Oui, la chaise qui a les bras de sa grand-mère… J'ai vu des peintures récentes…

Miguel Acosta : J'ai vu quelques dernières peintures inspirée du côté perse, oriental… de rêves…je n'ai pas aimé beaucoup parce que j'étais influencé par une autre manière de travailler…quand je suis arrivé chez lui jusqu'à mon départ au Vénézuela, pour moi, son monde était un monde fantastique, mystique… « L'école de Lille »…je l'ai répété avec mes élèves : Ma maison est la continuité de l'école…toujours, ma maison était pleine d'élèves qui sont devenus mes amis….

Catherine Giuli : C'est l'esprit de Ricardo…

Miguel Acosta : Absolument… quelque chose de très particulier, c'était que Ricardo était scorpion, Yilmaz aussi et moi aussi…il y avait un pacte de non agression…(rires)

Catherine Giuli : (Rires) ça va, je suis scorpion aussi…

Miguel Acosta : Quand on sait qu'on est avec un scorpion, on est tout à fait différent…parce que pour le scorpion, il n'y a pas d'histoire…on a pas le temps…mais on n'oublie rien..C'est pas un problème d'ego…pour le scorpion, le temps n'existe pas… Je suis très content de notre entretien…Je cherche les informations, les documents…et je te les envoie…

Catherine Giuli : Merci beaucoup à toi, je te dis bonne journée m^me si pour moi on est en pleine nuit! à bientôt!

Entretien 29/ août 2021

Serge Theret est installé en tant qu'architecte libéral à Douai. Il a passé son diplôme avec Miguel Acosta et Jean-Max Haccart sur le quartier de la Sagrada Familia à Barcelone.

Catherine Giuli : Vous avez été l'élève de Ricardo Porro?

Serge Theret : Oui de 1976 quand il est arrivé aux Beaux-Arts Boulevard Carnot à novembre 1982 quand j'ai passé mon diplôme. Je l'ai d'abord eu en cours d'architecture théorique puis en conception dès la deuxième année.

Catherine Giuli : Quels souvenirs avez-vous ?

Serge Theret : C'étaient des ateliers verticaux dès 1978/1979. Il y avait un étudiant qui était chef d'atelier. Mon premier atelier, c'était en 1978 car j'ai fait deux premières années. Ricardo Porro avait une vision globale de l'urbanisme, de l'architecture et du design. Il fallait tout projeter, de la ville au meuble. Il était reconnu comme un architecte atypique et avait une démarche conceptuelle personnalisée. Il sanctionnait par un « Non! » ferme et définitif quand le projet ne lui convenait pas. C'était la sanction si on avait une interprétation différente. Il fallait se situer dans la même pensée que lui…

Catherine Giuli : Racontez-moi votre diplôme…

Serge Théret : Nous étions quatre, Pascal Marchant, moi, Miguel Acosta et Jean-Louis Haccart. Nous étions allés à Barcelone à quatre. Nous avions fait une étude durant un mois là bas. Ricardo Porro nous avait fait une lettre d'accès pour nous rendre au Consulat d'Espagne afin d'y exposer notre sujet et nous ouvrir des portes…

Catherine Giuli : Quel était le programme?

Serge Theret : Nous devions restructurer la quartier de la Sagrada Familia et casser le Plan de Cerda afin de proposer un urbanisme dédié aux piétons, un urbanisme de communication.

Catherine Giuli : De retour, comment aviez-vous procédé?

Serge Theret : Nous avons travaillé en terre glaise puis en balsa. La maquette d'urbanisme était fini en février et a longtemps été exposée. Il y avait un travail commun et chacun avait fait un équipement, moi c'était un théâtre, une salle d'opéra. Pour Pascal, c'était un musée, pou Jean-Max Haccart c'était une école et pour Miguel, des arènes de tauromachie.

Catherine Giuli : Quand avez-vous soutenu?

Serge Theret : en novembre 1982. Il y avait Sarfati avec qui Porro entretenait des rapports amicaux. Notre projet a fait l'objet d'une publication dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui.*

Entretien 30/ 2 Juin 2021

Entretien d'Hervé Dulongcourty, Architecte, mené le 2 juin 2021. Duloncourty est un ancien étudiant de Ricardo Porro. Il a été enseignant à l'ENSAPL puis à Paris Val de Seine - Il est aujourd'hui Photographe-

Catherine Giuli : Vous avez été l'étudiant de Porro…

Hervé Dulongcourty : oui, à partir de la deuxième année… Mais j'ai passé en quelques sortes deux diplômes, un avec Ricardo, un avec Daniel Treiber. En effet, j'avais commencé avec l'un mais je travaillais déjà en free lance, j'ai du passer un diplôme très vite en 1990…et ce n'était pas possible avec Ricardo. C'était un diplôme assez théorique… sur l'architecture et la photographie… Regards dans l'espace japonais. Essai sur la notion de perception dans l'espace japonais en s'appuyant notamment sur la littérature (Mishima, Kawabata), sur le cinéma, la peinture ou l'architecture (Shinohara, Ando). Puis j'ai étudié à l'INA une année et la philosophie à l'EDHESS deux années.

Catherine Giuli : À quels projets avez-vous participé?

Hervé Dulongcourty : Celui de Lille citadelle, en 1978-1979, celui d'Amiens en 1980-1981…mes travaux ont été exposés …

Catherine Giuli : Avez-vous aidé Ricardo Porro sur un concours?

Hervé Dulongcourty : Oui, sur la villa d'Ispahan… Je me souviens que Patrick Fidelle a participé à un concours pour Calais avec Patrick Cardon et Ricardo Porro. Ils ont découvert la réalité du bâtiment, tout ce qui était technique…

Catherine Giuli : Vous avez également été enseignant?

Hervé Dulongcourty : oui, 16 ans à l'école d'architecture de Lille et 8 ans à Paris Val de Seine. J'ai également été associé à François Andrieux et Antoine Béal. À Lille, je travaillais sur la phénoménologie. À Paris, Val de Seine, avec Patrice Cecarrini, nous avions une approche structuraliste. Nous étudions les différents champs sémantiques qui font système.

Catherine Giuli : Vos impressions sur l'enseignement de Ricardo Porro?

Hervé Dulongcourty : C'était une chapelle, « La Capella Porro »…j'appréciais beaucoup son enseignement mais j'ai eu besoin de couper le cordon. Il m'a très bien formé. Pas d'une manière classique évidemment, ni formaliste d'ailleurs, comme on peut l'entendre souvent… Je n'ai jamais considéré cela. Il partait davantage d'une narration liée au symbolisme, la forme venait après. La narration conceptualisait le projet, confortait l'esprit du lieu. Ce n'était pas formel. Porro se référait au dictionnaire des symboles. La transdisciplinarité était importante, donnait différents regards, différents moyens d'énonciation. François Andrieu aurait aimé avoir Porro, mais il s'est retrouvé chez Robein… Il faudrait s'entretenir avec Patrick Fidelle, une des rares personnes à connaître très bien Porro, Pascal Marchant également. Olivier Laloux et Yilmaz Kuymku. Orhun Alkan, Walter Chiani, Olivier Laloux, Patrice Cael, Patrick de Calmes, Michel Leblanc, Vincent Pauchet. Nos travaux ont été publiés dans au moins deux catalogues du Salon de Mai à Paris il me semble. Aux côtés de Joan Miro…. et à la Maison de la Culture de Créteil, c'était après la fête de l'huma, avec Renaudie.

Entretien 31/ 27 août 2024

Entretien de Louis-Marie Dumon mené le 27 aout 2024. Cet ancien étudiant de Ricardo Porro, aujourd'hui'hui installé dans la région de Douai a assisté aux cours d'Histoire de l'architecture de première année et à trois ateliers, ceux de Courtrai, Venise et de Lille.

Catherine Giuli : Quand êtes-vous entré à l'UPA de Lille?

Louis-Marie Dumon : 1980… On nous impose trois architectes et je n'étais avec Ricardo cette année-là mais il nous donnait quand même des cours d'Histoire de l'art…

Catherine Giuli : D'initiation…enfin, c'était un module d'Initiation dans lequel Ricardo Porro donnait des cours théoriques…

Louis-Marie Dumon : Et on est captivés par ses cours… C'est vraiment lui, parce qu'on avait d'autres professeurs d'Histoire de l'Art[869], c'est vraiment lui qui nous fascine… les cours étaient vraiment marquants: c'est comprendre la composition de l'architecture mais aussi par la peinture, par la sculpture, c'était vraiment… L'architecture, pour lui, c'était le premier des arts…

Catherine Giuli : une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » , appellation du sociologue Henri Raymond en 1968…c'est-à-dire que Ricardo Porro détermine les possibilités d'une architecture à partir de la recréation d'une tradition…la tradition française, italienne, flamande… En prenant les choses inversement, on va sur un site, on va chercher la littérature, le cinéma, la peinture, la sculpture…et à partir de ça, on peut créer un projet et s'intégrer dans le site…

Louis-Marie Dumon : Très bien ! On était ni des architectes, ni des urbanistes…Moi je trouvais qu'on aurait du inventer le mot *urbarchitecte* avec lui…

Catherine Giuli : Oui, il a montré que l'urbanisme l'intéressait avant tout…Il s'est d'ailleurs spécialisé après son diplôme à l'Institut d'urbanisme de Paris après avoir obtenu une bourse en 1950 à Cuba.

Louis-Marie Dumon : En 1981-1982 je ne sais plus, peut-être que j'ai eu Louguet…En 1982-1983 à Courtrai, en 1983-1984 Venise, Lille en 1984 et 1985…

Catherine Giuli : En 1981-1982, c'était Paris Bercy….

Louis Marie-Dumon : Sur Courtrai et Venise, on a des parutions, La Voix du Nord, AA… J'ai pas mal de choses là dessus… On a fait au moins trois à quatre voyages à Venise… C'était la création d'une ville nouvelle, du lien entre Venise et la côte…

Catherine Giuli : Oui, le même exercice que les tenants des CIAM lors de l'école d'été à Venise en 1951 avaient donné à Ricardo Porro… Sur Courtrai, on a aussi *Archivari*…

Louis-Marie Dumon : Ricardo a dit : « y a un quartier qui est en déshérence à Courtrai »…. Alors on faisait toujours à peu près la même chose, on avait un quartier de 2000 habitants, on était quatre ou cinq… j'ai fait le marché, c'était extraordinaire…j'avais fait l'habitation…on faisait l'équipement intégré à la placette… On est allé à Courtrai…Il faut dire que j'avais un belge dans mon équipe qui était de Courtrai. Lors du rendu d'urbanisme, il avait une photo aérienne, à l'époque y en avait pas beaucoup et donc on a redessiner chacun son quartier, c'était un boulot pas possible, toutes les maisons étaient redessinées…

Catherine Giuli : Et pour Venise, vous faites quoi?

Louis-Marie Dumon : On avait vraiment travaillé sur les îlots, on avait fait un travail fou, je pense que c'était une école avec la place et il faut savoir que notre maquette avait été exposée à plusieurs endroits et le consul d'Italie était venu car on avait exposé nos travaux dans le hall de la mairie de Lille.

Catherine Giuli : J'ai vu vos notes, elles étaient excellentes…

---

[869] Il s'agit de Françoise Véry et Jean-Étienne Grislain.

Louis-Marie Dumon : J'étais le meilleur (rires), l'autre c'était Olivier Bonte…

Catherine Giuli : Il est décédé Olivier…

Louis-Marie Dumon : Il y a Philippe Escudié qui était un bon aussi et qui est décédé, il y a le président de l'ordre actuel qui est Jean-Charles Huet…

Catherine Giuli : Huet a été super froid et n'a pas désiré parler de Ricardo Porro…Je pense que ça s'est mal passé à la fin de ses études…

Vous pouvez couper l'enregistrement?

Catherine Giuli : Bien sûr…

(Coupure)

Louis-Marie Dumon : Avec Ricardo, on avait jamais 20… Des fois, il était sévère et je pense qu'il avait raison… mais il était quand m^me sensible et il essayait toujours de donner … »Tu vas y arriver »…Il épaulait, il aidait….C'est pas parce qu'on lui proposait un projet qui n'était pas composé qu'il n'essayait pas de trouver un élément ou deux qui permettaient de dire : « Là tu as fait quelque chose, si tu continues, etc… »…Franchement, il était assez bienveillant, jamais cassant…Malheureusement, si ce n'était pas encore suffisant, il y avait des pleurs, y avait des pleurs…

Catherine Giuli : J'ai vu deux ou trois 20 quand même dans la feuille de notes que m'a montré Jean-Marie Choquelle… Miguel par exemple…Il y a des 19… Et Jean Robein, pourquoi s'est-il désolidarisé de Ricardo Porro? Du fait de son architecture trop imagée, trop figurative?

Louis-Marie Dumon : Oui, sans aucun doute…Je me rappelle qu'il s'était un peu moqué d'un étudiant qui avait fait un étudiant qui avait fait un immeuble très haut, il y avait un porte à faux pas possible alors ça allait couté une fortune mais en plus il avait mis des sanitaires et un toilette au bout du porte à faux…Jean Robein s'est fichu de lui alors qu'il eu une très bonne note avec un truc qui était impossible… Après, j'ai été chez Robein en 1985-1986…

Catherine Giuli : Quand vous êtes partis, il vous en a voulu? C'était la guerre ou non?

Louis-Marie Dumon : Ah non, j'ai toujours eu de très très bons rapports avec lui, on allait le voir à Paris dans son appartement, j'étais toujours le bienvenu…On mangeait ensemble, il faisait des pâtes délicieuses, on avait des discussions sur tout….des anecdotes et on s'asseyait sur ses fauteuils…

Catherine Giuli : Quand avez-vous passé votre diplôme?

Louis-Marie Dumon : J'ai passé mon diplôme début 1987. Je l'ai travaillé avec Robein et Ricardo, d'ailleurs il était président du jury…

Catherine Giuli : Votre diplôme portait sur quoi?

Louis-Marie Dumon : C'était l'aéroport de Lille, qui ressemble étonnamment à ce que j'avais dessiné…je vous montrerai la maquette, c'est la copie conforme, j'ai deux ailes, une aile comme ça, une aile comme ça, c'est évident que le gars a su qu'on avait fait ça, l'aéroport était tout à fait au courant de notre diplôme, d'ailleurs ils étaient présents… c'était deux ou trois année après notre diplôme, on s'était proposé d'être dans une équipe, avec un architecte qui avait déjà fait des aéroports, on a pas été retenus…

Louis-Marie Dumon : Je vous montrerai mes projets actuels, je suis revenu à mes origines, les projets que je fais, c'est vraiment le projet que je fais en ce moment, c'est la maison de proximité à Frais Marché à côté de Douai…

Catherine Giuli : On sent l'influence aussi…

Louis-Marie Dumon : L'intention de départ, on arrive à la tenir…

Catherine Giuli : Cela vous sert ou cela vous dessert de dire que vous êtes un ancien élève de Porro?

Louis-Marie Dumon : Au début de ma carrière, ça m'a desservi, je devais sans cesse prouver que ça tenait… après, il a fallu une vingtaine d'années pour avoir une dizaine d'années de bâtiments qui ont tenus…J'envoyais aux assurances comme quoi je n'avais aucun litige depuis plus de dix ans et on me redonnait des sous que la mutuelle redonnait aux architectes qui avaient peu de sinistres…

Entretien 32/ 10 Mars 2021

Entretien mené le 10 mars 2021 de Jacques Davioud – architecte et enseignant de 2006-2010: ATR arts et techniques de la représentation, de 2010 à 2016 : TPCAU Atelier projet cycle licence et Master et Cours de construction – et d'Arnaud de la Chapelle, architecte mené le 10 mars 2021. Davioud est aujourd'hui toujours installé à Lille et Arnaud de la Chapelle est architecte associé à Francis Leviel (Agence Trace à Hem). Etudiants à l'école d'Architecture de Lille de 1981 à 1992.
Diplômes *Place Rihour : un enjeu urbain,* directeur de thèse Frank Vermandel, Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille. 1992
Diplôme *Temps et espace du regard. Réflexion sur le miroir et la conception architecturale et picturale des XVIIème et début du XVIIIème siècles* Philippe Louguet, Directeur de thèse. 1992

Catherine Giuli : vous étiez étudiants de Ricardo Porro?

Jacques Davioud : Nous avons fait nos études ensemble, à partir de la deuxième année. l'année 1982/1983. Nous avons eu également Jean Robein, un élève de Porro à Strasbourg. Nous avions un exercice durant un trimestre avec un enseignant. Cela n'est pas passé avec Jean Robein. J'ai refait une année. Arnaud est arrivé l'année d'après. En 1984/1985, nous avons eu Porro en cours magistral et atelier vertical (deuxième année). Nous avons travaillé sur Amsterdam en 1985, Berlin en 1986 et enfin Lille.

Catherine Giuli : Comment Ricardo Porro procédait-il? quel était le programme pour Berlin?

Jacques Davioud : ça commençait toujours par l'urbanisme, toujours…

Arnaud De la Chapelle : Ça suivait toujours le même principe, en fait sur un terrain sélectionné par Porro et Choquelle. Sur ce terrain on devait aménager à la fois des quartiers d'habitations qu'on devait concevoir selon le principe de l'unité de voisinage que nous demandait de travailler Ricardo. On déstructurait cet urbanisme avec des places et des espaces publics sur lesquels il y avait également des équipements et au deuxième trimestre, on étudiait une partie de logements sur cette maquette d'urbanisme et au troisième, les équipements.

Catherine Giuli : Cela rejoint un peu les éléments que j'ai eus lors d'entretiens avec d'autres anciens étudiants comme Michel Leblanc par exemple…mais il était plus âgé que vous..

Arnaud De la Chapelle : il y avait effectivement quelques étudiants qui passaient régulièrement dans l'atelier, ce nom ne m'est pas complètement étranger…

Catherine Giuli : Il appliquait donc le concept d'unité de voisinage en atelier. Vous a-t-il explicitement parlé de ce concept et de qui il en avait hérité?

Jacques Davioud : Il l'a tiré de l'histoire de l'architecture, ça, c'est indéniable… c'était un schéma qu'il respectait…

Catherine Giuli : Il ne vous a pas dit qu'il le tenait entre autres de Carlos Raoul Villanueva à Caracas?

Jacques Davioud : Je n'ai pas le souvenir de cela, par contre, il en parlait dans ses cours d'histoire de l'architecture et il nous en parlait.

Arnaud De la Chapelle : Dans les cours de Ricardo, Venise était une récurrence: pour la référence aux unités de voisinage mais également pour la constitution des quartiers, c'était récurrent dans la proportion des espaces publics, la proportion des places, par rapport aux équipements sur lesquels il nous demandait de refléchir, et d'autre part sur le nombre de logements. Il nous demandait de travailler sur la base d'unité de vie qui regroupaient, je ne sais plus si c'était 10 ou 30 logements, par quartier, cela te dit quelque chose, Jacques?

Jacques Davioud : Nous travaillions à partir de modules quantitatifs qui permettaient de structurer un espace…

Catherine Giuli : Mais ce n'était pas une typologie….

Jacques Davioud : C'est une bonne question car il y avait quand même ce langage de Ricardo qui était ancré qui était probablement singulier et qui se démarquait des autres ateliers.

Arnaud De La Chapelle : Si on parle de typologie par rapport à des tailles de logements, je n'ai aucun souvenir qu'il nous ait imposé une typologie. Pour moi Amsterdam, on faisait aussi bien du logement collectif que de la maison individuelle et j'avais fait une étude de maison individuelle pour laquelle la taille de la maison n'avait aucune importance. Si je me souviens bien du terme que Ricardo utilisait à l'époque, c'était « le déclenchement dans l'espace ». Il voulait d'abord qu'on fasse notre déclenchement dans l'espace et qu'ensuite il vienne nous imposer des règles qui nous contraignent progressivement… Il ne voulait pas commencer par des contraintes de règles et en particulier celles de la typologie justement pour éviter qu'elles ne prennent le pas sur la conception spatiale en tant que telle.

Catherine Giuli : Avez-vous participé au projet sur Venise?

Arnaud De La Chapelle : : Je n'ai pas fait Venise, je me souviens que celui qui était en cinquième année quand je suis arrivé en deuxième année, c'était Frédéric Leconte, un autre étudiant de cette époque, il prenait très au sérieux son rôle de référent. J'ai passé beaucoup de temps chez lui, on allait travailler ensemble, il avait un appartement à côté de l'école d'archi, on allait travailler chez lui et il nous recevait. Il y avait cette notion d'accueil et de paternalisme qui était très présente dans l'atelier. Ricardo est d'ailleurs le seul enseignant qui m'ait invité à manger au début pour faire connaissance. Après j'ai eu un vécu avec Ricardo Porro plus important mais en tout cas je crois me souvenir qu'Il faisait ça avec tout le monde.

Jacques Davioud : Il avait aussi ses préférences. Il s'en est jamais caché. il y avait des étudiants qu'il adorait ce qui est un peu limite pour un enseignant. il avait des propos un peu excessifs. Sa façon d'être était particulière. C'était un personnage haut en couleurs. Je voudrais revenir sur une chose, le langage formel. Il développait un langage formel architectural inscrit dans toute l'histoire de son atelier. C'était surtout lié à un matériau qui était la terre qui est un matériau plastique qui n'est pas sans rapport avec la sculpture et tout ça, ça participait à son approche, une sorte de synthèse des arts, mais pas dans le sens moderne à la Kandinski, mais dans le sens classique, l'architecte du 16 ème, 17 ème siècle qui était à la fois sculpteur, peintre, architecte. Il avait une vision globale de son travail ce qui faisait que le travail de la terre participait à un langage formel qui n'était pas sans problème d'ailleurs. Ça pouvait poser problème dans le sens où il nous faisait avancer là dedans alors qu'il faut avoir beaucoup de maturité pour savoir s'en sortir. C'est un matériau très ingrat dans le sens où il est tellement malléable, tellement plastique qu'il s'affranchit de la structure même de l'édification d'un bâti, c'est-à-dire: Ou est le mur porteur, etc…,même si lui, il voyait les choses mais pour un jeune qui se lançait dans son atelier, c'est une particularité. Je suis pas sûr que tout le monde s'en soit sorti avec ce matériau là.

Catherine Giuli : je me suis aperçue que tout le monde n'a pas utilisé la terre glaise, cela a correspondu à un moment particulier…

Jacques Davioud : Oui, mais c'était d'abord le travail d'urbanisme, tout le monde travaillait en terre l'urbanisme, même s'il faisait passer en cadapak, en balsa ou en bois… Il y avait cette phase là qui permettait des changements rapides, la façon dont on pouvait déformer…une façon presqu'immédiate. Il y avait ce côté assez facile du travail de la terre.

Catherine Giuli : Pour revenir à Venise, vous ne faîtes pas partie des étudiants qui ont exposé à l'Espace Cardin sur Venise mais vous en a -t-on parlé? …

Arnaud De la Chapelle : il y avait effectivement la maquette de Venise qui était exposée chez Frédéric Leconte quand j'y travaillais et je me souviens bien qu'il l'avait travaillé soit l'année précédente ou l'année d'avant. Si Frédéric avait conservé la maquette, il était en cinquième année à l'époque donc. Quand on est arrivé, c'était effectivement l'année juste avant.

Catherine Giuli : Porro vous a-t-il parlé de sa formation à l'Institut d'Urbanisme de Paris? philo à la Sorbonne? a-t-il cité des urbanistes en particulier?

Arnaud De la Chapelle : Nous l'avions en cours magistral, d'histoire de l'architecture et puis nous l'avions en atelier. En cours d'architecture, il nous parlait énormément des urbanistes.

Catherine Giuli : Gaston Bardet?

Arnaud de la Chapelle : Non… il parlait surtout de l'urbanisme de Le Corbusier pour en dire du mal…

Jacques Davioud : il avait des qualités mais aussi des défauts, je ne sais pas s'il était prétentieux…il n'avait pas la reconnaissance des gens avec lesquels il travaillait…parce quand il nous parlait de l'école de La Havane, c'est lui…quand il parlait d'autre chose, c'était Lui…il ne parle pas des autres… Si on fouille un peu, l'école de La Havane, ce n'est pas que lui… il ne parlait jamais de ses collègues italiens Garatti et Gottardi…

Arnaud De la Chapelle : je me souviens pour l'école d'Art, il nous avait raconté qu'il ne savait pas mettre en oeuvre une coupole en brique… et que la solution lui avait été donnée par un maçon espagnol… et pour reparler d'égocentrisme, il parlait tout de même de ce qu'il devait à certaines personnes et en particulier à des constructeurs… La constructibilité des architectures qu'on faisait dans l'atelier était toujours comme un scrupule. Vis à vis des autres ateliers de l'école, on était taxé de gens qui ne construisaient pas .. C'était une critique d'autant plus adressée vers nous puisqu'à l'époque Ricardo ne construisait plus et donc il était un petit peu considéré comme un architecte de projets de papier même s'il avait son projet à La Havane et au Liechtenstein.

Catherine Giuli : Il a en effet participé à de grands concours…comme les Halles ou Beaubourg … des réponses toujours assez spirituelles..

Jacques Davioud : la spiritualité , elle vient encore une fois de ses références à l'histoire de l'architecture… Il nous lisait le Banquet de Platon en plein cours…moi, à l'occasion d'un examen en Histoire de l'Architecture, je pioche un sujet dans un chapeau et je tombe sur *La Divine comédie* de Dante, que normalement tout le monde a lu… moi je contextualise parce que j'avais quand même un peu travaillé.. il y avait Engrand à ses côtés…il m'a dit « parle moi de *La Divine Comédie* »! je lui en ai parlé pendant 10 minutes. moi je l'avais pas lu, il m'a dit: zéro! et donc c'était le personnage… tu ne mets pas zéro à quelqu'un qui a parlé dix minutes… Même si je l'ai pas lu, ça vaut pas zéro… Cela représentait le personnage à la fois dans son excès et également dans ce qui est complètement décalé par rapport à l'importance de lire *La Divine Comédie* pour un étudiant en architecture…

Catherine Giuli : Oui, en essayant d'aller plus loin, je pense que pour lui il était important de transmettre le fait qu'un architecte ne peut construire sans un minimum de culture et d'ouverture… Effectivement, si tu te dis que ce doit être utile tout de suite …

Arnaud De la Chapelle : je te rejoins tout à fait Catherine… L'enseignement de Ricardo, je ne sais pas si tu te souviens d'une phrase qu'il nous répétait souvent, il nous disait: « moi je suis là pour vous faire gagner du temps…Je vous emmène directement vers les oeuvres fondamentales que vous devez absolument connaître…et je me souviens que lorsqu'il nous emmenait en atelier, il voulait qu'on travaille ce qu'il appelait « l'âme du pays » …Lorsqu'on est allés à Berlin, il nous a demandé de lire Thomas Mann, de lire Rilke… un certain nombre d'auteurs qui pour lui étaient incontournables pour pouvoir comprendre l'âme allemande. On ne pouvait pas construire à Berlin sans y faire référence. Il ne nous parlait pas que de Scharoun. Je me souviens que dans les présentations, on parlait énormément de littérature.

Jacques Davioud : je n'ai pas dit que j'avais perdu mon temps, au contraire…j'ai un très bon souvenir de Ricardo justement parce qu'il nous parlait de l'histoire de l'architecture. Par rapport à cette anecdote sur *La divine comédie*, je relatais un petit peu son excès. Je ne conteste pas l'intérêt de lire *La Divine Comédie*, c'est une évidence… C'était excessif si vous voulez… Ce n'est pas parce que je ne l'avais pas lu, que j'étais ignorant ou désintéressé…

Arnaud De la Chapelle : dans les notations de projets, c'était la même chose, il y avait des projets qui étaient complètement descendus. Quand il faisait visiter l'atelier à quelqu'un qui ne le connaissait pas, il faisait venir la personne dans l'atelier, on était là tous avec nos maquettes en terre …tout à l'heure, on en parlait, mais pour moi la terre, il me semble que c'est vraiment important. C'est que le matériau terre nous obligeait à travailler à l'école. On pouvait pas le faire chez nous et donc ça favorisait vraiment la cohésion de l'atelier.

Jacques Davioud : c'était pas seulement que c'était de la terre, c'était un gros truc, sur deux tables réunies…

Arnaud de la Chapelle : oui mais on aurait pu faire une maquette d'urba en balsa ou en carton et dans ce cas là on l'aurait fait chez nous… comme d'ailleurs on le faisait après dans les études de projets en tant que tels… ce que je disais c'est que quand il faisait visiter l'atelier à quelqu'un, il disait : « moi je pratique un enseignement comme au bolshoï. Lorsqu'ils ne lèvent pas la jambe assez haut, je leur donne un coup et après ils lèvent la jambe beaucoup plus haut… Et ton zéro, c'est exactement ça, Jacques, c'est pour te forcer…

Jacques Davioud : il n'y a pas de malentendu, j'ai lu La Divine Comédie…

Arnaud de la Chapelle : Moi je suis tombé sur la théorie d'Alberti et aujourd'hui je l'ai oubliée parce que je l'ai pas relue…

Catherine Giuli : Les propos sur le travail de la terre sont très interessants, vous avez soulevé des points et des questionnements très intéressants…

Arnaud De la Chapelle : ce qui était intéressant avec la terre, c'est aussi qu'il venait et qu'il mettait la main à la patte… Il travaillait avec nous la maquette…de la même manière qu'il prenait des calques et puis, il crayonnait… c'était intéressant aussi…il pouvait intervenir directement sur la maquette…

Catherine Giuli : Vous avez fait un voyage avec lui?

Arnaud De la Chapelle : : Le voyage à Berlin, le voyage à Amsterdam, et puis pour le projet de Lille, bon, on a pas fait le voyage à Lille puisqu'on y était déjà.

Jacques Davioud : moi je suis allé avec lui à Venise..

Arnaud De la Chapelle : C'était pas avec lui, c'était avec Baron Louguet…

Catherine Giuli : oui, à l'époque, ils venaient ensemble… Vous a-t-il parlé de sa participation à l'école d'été de Venise?

Arnaud De la Chapelle : Moi j'ai le souvenir qu'il nous avait parlé d'une humiliation à Venise… Il nous avait dit qu'il avait été humilié et qu'il était parti pleurer aux toilettes… il était allé se cacher.

Catherine Giuli : C'est possible… il est resté sur la réponse à l'exercice qu'on leur avait donné et pour laquelle il avait été critiqué… puisqu'il a donné 32 ans aprés le même exercice à ses étudiants….

Arnaud De la Chapelle : Le voyage était absolument fondamental de manière à pouvoir à la fois visiter le site et en même temps, tout à l'heure, j'avais évoqué l'âme du pays, mais effectivement c'est l'esprit du lieu, la connaissance de ce que les architectes du coin avaient pu bâtir. C'était particulièrement vrai à Amsterdam puisqu'il avait tenu énormément à ce qu'on voit les travaux de toute l'école d'Amsterdam pour laquelle il avait énormément d'admiration. À Berlin, c'était assez différent, j'ai souvenir qu'on était allé voir les travaux de Bahler qui était un architecte pour lequel il avait beaucoup d'intérêt et les travaux de l'organisme qui réhabilitait les quartiers ouvriers. Je ne me souviens plus de son nom.

Catherine Giuli : Vous y êtes allés avec Dominique Mons?

Jacques Davioud : oui… à un moment donné, je me souviens, il y avait une personne qui nous guidait et on sentait que le guide était un peu trop là…Ricardo l'a gentillement remercié d'une façon un peu sévère…à un moment donné, il a dit: Stop! au revoir Monsieur… Ricardo, il en pouvait plus, il a dit d'une façon très polie: merci Monsieur et il l'a éjecté. C'est important parce que ça montrait la différence de sensibilité entre ce que lui considérait important à montrer et quelqu'un d'autre… Après le voyage, lorsqu'on travaillait sur les maquettes d'urbanisme, un jour, elle passait par là et elle était très choquée de voir ce qu'on faisait après avoir fait un tel voyage. Elle ne comprenait pas qu'on puisse faire des choses pareilles. Tout travail qui pourrait être important dans le sens où on se référait à l'ambiance d'un lieu, concrétement, il n'y était pas, peut-être en théorie mais pas dans les pratiques de l'atelier. Il n'y avait pas de relevés précis sur certaines parties…On était quand même encore dans l'imagination au pouvoir, allez on y va les gars…

Catherine Giuli : Oui, c'était davantage une *preesistenze ambiantale* intellectuelle et pas physique, matérielle…

Jacques Davioud : J'ai eu Robein juste avant où il disait c'était quand même l'imagination au pouvoir…on est quand même dans ces années-là…après 1970 où on commence à faire des démolitions à tour de bras et on y va sur des projets d'envergure avec une expression formelle radicale. Si on peut recontextualiser son enseignement dans l'histoire de l'architecture, c'est quand même là… Moi les exemples de projets que j'ai pu avoir par exemple avec Robein, c'était peut-être dans un site historique, dans le vieux Lille, dans un rang de maisons mais on ne

s'occupait pas des maisons d'à côté… Encore une fois, on travaillait l'espace, dans une dimension un peu spirituelle et c'était ça qui gouvernait tout…

Arnaud De la Chapelle : Moi j'ai un peu de mal avec cette notion là (*Preesistenze ambiantale*) parce que les trois sujets sur les trois années que l'on a faites, Amsterdam, Berlin et Lille, ont pour points communs des sites sur lesquelles il n'y avait pas de construction préalable. C'est vrai, Jacques, tu as raison, on a pas commencé notre boulot comme sans doute on aurait pu le faire dans d'autres ateliers en faisant une étude des tracés historiques, de ce qui a préexisté, etc, de ce qu'on pourrait ressusciter comme mémoire…mais je me demande si le choix de ces sites était destiné à générer cette liberté. Quand on a travaillé sur Lille, on travaillait pas dans le Vieux Lille, c'était Euralille. (1987-1988)

Catherine Giuli : il paraît que Baïetto était présent à la correction sur les rendus de Lille…

Jacques Davioud : oui, c'est vrai, je ne sais plus si c'était sur le rendu ou une correction intermédiaire…

Arnaud De la Chapelle : C'est possible qu'il soit venu deux fois peut-être… Il était pas omniprésent. Il nous a encouragés, remerciés en disant que le travail ouvrait des pistes de réflexion.

Catherine Giuli : Porro ne s'ancrait-il pas tout de même dans le réel, par exemple ici en invitant des personnalités chargées de l'aménagement de ces mêmes lieux?

Jacques Davioud : oui Baïetto, c'était la bonne personne qu'il fallait inviter…

Arnaud De la Chapelle : pour moi, c'était d'autant plus vrai que lorsque Renaud de la Noue et Porro ont gagné le concours d'Elsa Triolet, c'est l'époque où Ricardo m'a proposé d'aller travailler chez lui sur le projet..alors tout à coup il y avait effectivement une concrétisation des études, une vraie réalité… J'ai souvenir qu'on a travaillé en deux fois, on a travaillé chez Ricardo dans son appartement et puis ensuite ça s'est fait en deux phases, c'était peut être la phase APD où on travaillait chez Ricardo et puis pour la phase PRO DCE, dans l'agence qu'il avait ouverte dans le 11 ème tout en haut d'un immeuble. Il y avait avec Renaud une exigence de réalisme, de crédibilité, de faisabilité constructive… Lorsqu'on travaillait à l'agence, Ricardo Porro n'était pas opérationnel au sens où il se baladait dans l'agence, il nous parlait de choses qui n'avaient pas forcément de rapport avec le projet, il était très paternaliste, il nous préparait des petits cocktails, il nous faisait à manger… il créait tout un environnement qui était la raison pour laquelle on avait beaucoup de plaisir à aller travailler chez lui. Mais celui qui faisait la lecture des plans et qui corrigeait les plans, c'était Renaud…

Jacques Davioud : est-ce que Ricardo dessinait?…

Arnaud De la Chapelle : oui mais si tu veux, non il ne prenait pas le rotring, il faisait des croquis d'études…

Jacques Davioud : c'est quand même important parce que c'est parfois au rotring qu'on précise les choses et que les choses se font…

Arnaud De la Chapelle : : alors maintenant, je vois aujourd'hui, si je compare avec ce que je fais moi en agence, on travaille en informatique et plus à la main , néanmoins la répartition des tâches est la même…moi je dirais que je suis pas sûr d'en faire beaucoup plus que ce que faisait Ricardo à l'époque… dans le contrôle précis des plans, encore que… à vrai dire, peut être que Ricardo, une fois que tout le monde était parti, il regardait les plans, je me demande même si, quand on revenait le matin, il n'y avait pas des annotations, il me semble me souvenir de ça… ce qui montrait bien qu'effectivement il était passé regarder…Je me souviens aussi que quand il y avait des réunions avec les BET, avec les économistes, comme c'était dans son appartement, tout le monde entendait tout… et je me souviens que l'économiste était force de proposition sur des économies en particulier sur le dessin des fenêtres qui était onéreux, en particulier sur la multiplication des fenêtres, hein , c'était des chassis individuels…sur lesquels il proposait de regrouper sur des ensembles vitrés plus importants… et donc dans ces cas là, Ricardo s'écriait : « refusé »… « non, je ne changerai pas »… Le projet a commencé en 1986/1987.

Catherine Giuli : Tu étais le seul étudiant?

Arnaud De la Chapelle : il y avait des étudiants de Lille et des étudiants de Paris. Je pense que ça gênait un peu Renaud, il préférait travailler avec des gens qu'il avait choisi plutôt que des gens que lui imposait Ricardo. Moi, je

me souviens qu'il y avait Renaud et quelqu'un d'autre à l'époque où on travaillait sur le permis de construire, Jérôme Houyez nous a rejoint quand on travaillait sur le PRO DCE.

Jacques Davioud : Quand même, Jérôme était quand même un élément remarquable dans l'atelier. J'ai souvenir de quelqu'un de particulièrement doué. C'est quelqu'un qui sortait des très bons. Moi, j'étais sur le cul quand je voyais ce qu'il sortait. Vraiment il était un cran au dessus, il avait un talent particulier. Je ne sais pas ce qu'il fait aujourd'hui.

Arnaud de La Chapelle : Je confirme..

Jacques Davioud : il était très aimé par Ricardo parce que Jérôme sortait des bons projets…il avait une admiration pour son meilleur élève quoi…

Catherine Giuli : Jérôme est de la même génération que vous?

Jacques Davioud : oui…

Catherine Giuli : Renaud de La Noue pense que quand Ricardo travaillait avec ses étudiants, cela ne marchait pas…parce que dans le domaine constructif, ils avaient des carences…quand pensez-vous?

Arnaud De la Chapelle : Je partage totalement le point de vue de Renaud. C'était un gros souci et ce que tu dis Jacques à propos de Jérôme, c'était un étudiant brillant en termes d'expression plastique et en même temps, ses projets posaient énormément de questions en terme de constructibilité, de réalité constructive. Je me souviens d'ailleurs qu'à une époque Jérôme avait pris un de ses projets de chez Porro pour le développer dans un atelier de construction, on voit bien que c'était une démarche qui était destinée à prendre le contre-pied de la réputation que Porro avait dans l'école, c'est-à-dire de ne pas faire des projets d'architecture mais de faire de la sculpture…

Catherine Giuli : je sais que certains projets étaient corrigés par Paul Bossard, c'est le cas pour vous?

Jacques Davioud : Non, mais on avait un cours de construction avec Paul Bossard et Leclercq je pense… une autre personne travaillait avec Paul Bossard en binôme, un ingénieur qui avait son agence qui travaillait à Roubaix. Je ne l'ai jamais vu passer dans l'atelier de Ricardo.

Catherine Giuli : auriez-vous des documents, des photographies concernant cette époque, cet atelier?

Jacques Davioud : je vais regarder des photographies…

Arnaud De La Chapelle : en tout cas, sur le projet de Lille, je suis sûr que j'ai des photographies des maquettes qu'on avait faites. Sur Lille, on avait fait des projets sur lesquels j'avais l'impression de ne plus être en phase avec les attentes de Ricardo parce que précisément, je m'étais donné des contraintes constructives , je m'étais inspiré du travail de, cet architecte italien qui a fait sa tour du côté de la gare, je les lis plus, celui qui a fait *la super leggera*[870], la chaise très légère… et je me souviens que ce qui m'avait impressionné dans ce projet, c'était le caractère constructif et à la fois le caractère minimaliste de l'expression architecturale et je l'avais ensuite retravaillé chez Jérôme, à l'époque, on était très liés, on faisait des charrettes chez lui et je me souviens que je n'arrivais pas à trouver l'expression qui puisse convenir à l'attente de Ricardo et Jérôme m'avait rajouté des trucs sur le projet…aujourd'hui je regarde avec regret parce que précisément c'était ce qui était en trop.. ça a correspondu au moment où j'ai éprouvé le besoin de prendre du recul et quand je suis revenu en cinquième année, je ne suis pas revenu dans l'atelier, j'ai pris un peu de distance, il était un peu malheureux de cela, j'ai passé mon diplôme et je lui ai envoyé un petit mot pour avoir son avis et il ne m'a pas répondu..

Catherine Giuli : Tu as passé ton diplôme avec Philippe Louguet, ton impression?

Arnaud De la Chapelle : À l'époque, il y avait deux enseignants au dessus du lot, et je suis content parce que ce sont eux que j'ai eu…. je suis content d'avoir fait ces choix parce qu'autrement je serais passé à côté de l'enseignement de Philippe qui était une autre approche…

---

[870] Il s'agit de Gio Ponti.

Catherine Giuli : oui, Philippe qui appréciait Ricardo Porro… Je pense maintenant aux étudiants de Strasbourg parmi lesquels on peut trouver des architectes qui ont formellement une filiation avec Porro, c'est moins le cas à Lille, il me semble…

Jacques Davioud : je suis allé voir dans le cadre d'un atelier un site où il y a un château médiéval, à l'entrée du site, il y avait un projet à la Porro, cela ne pouvait être qu'un étudiant de Porro, le château de Coucy. C'est la plus grande forteresse médiévale qui a été démolie en 1914. Je me souviens que Ricardo avait dit qu'il était parti de Strasbourg parce qu'il y avait une salle ambiance entre les élèves, ils se disaient du mal les uns envers les autres… C'était incroyable, infernal…. comme il avait l'habitude de dire…

Catherine Giuli : oui, Ricardo a démissionné de Strasbourg…il me semble pour avoir eu des entretiens avec certains étudiants de Strasbourg, que soit on adulait Porro soit on le détestait…

Arnaud De la Chapelle : Il me semble que c'était également comme cela à Lille…

Jacques Davioud : je vais te dire quelque chose Catherine, il y a quelques années, peut-être six ou sept ans, l'école de Chaillot invite Porro pour une conférence… J'y suis allé…De retour, parce que j'ai fait quelques années d'enseignement à l'école de Lille, tu le sais, à une réunion avec tous les enseignants, je propose d'inviter Porro pour qu'il fasse une conférence. Il venait de faire une conférence à Chaillot, je me suis dit que ce serait bien. Personne n'a répondu. Il y a eu une sorte de silence, personne n'a dit que c'était une bonne idée… malheureusement, j'ai un regret, j'ai laissé tomber, j'ai su par la suite qu'il avait été invité à Tournai.

Catherine Giuli : sans doute parce que Renaud de La Noue et Pascal Marchant y ont été enseignants… par contre en Italie, on parle beaucoup de Porro dans les revues, il y a des thèses également

Arnaud De la Chapelle : Je pense qu'en Italie, il y a eu des juxtapositions de courants stylistiques, que ce soit dans les années 1980 avec Gaetano Pesce, ou Ettore Sotsass qui effectivement sont sans doute plus en phase avec ce que pouvait aimer Ricardo alors qu'en parallèle, Ricardo, je pense ne pouvait pas supporter l'architecture d'Aldo Rossi alors qu'au contraire le courant de l'architecture de Lille l'encensait…Quand on avait fait le voyage à Berlin, je ne sais pas si tu avais entendu cela, Jacques, mais un moment donné tout le groupe marchait et longeait des bâtiments et Ricardo nous avait dit: « vous voyez, vous êtes passés à côté d'Aldo Rossi, vous n'avez même pas regardé »… « et vous avez raison, c'est mauvais »… on est pas non plus allé voir Alvaro Siza… peut-être qu'il n'en aurait pas dit du mal, je ne sais pas… Quand je travaillais sur le collège Elsa Triolet, il y avait des solutions formelles qu'à l'époque en tant qu'étudiant je réprouvais un petit peu de dessiner et c'est en plan, par exemple c'était des rencontres triangulaires, en pointe…et je me suis rendu compte plusieurs années après, je me suis rendu compte que je retrouvais ces mêmes tracés dans l'architecture de Siza donc effectivement il y a quand même une parenté stylistique… qui fait que je ne suis pas surpris qu'en Italie, peut-être au Portugal et en Espagne, l'oeuvre de Ricardo soit regardée d'un autre oeil.

Catherine Giuli : Pour revenir à Gaetano Pesce, ils ont travaillé ensemble à Strasbourg et effectivement étaient amis, en tout cas à ce moment-là, ils ont même dessiné leurs fameux fauteuils en même temps: « la Donna » pour Pesce et la « Mamma » pour Porro.

Arnaud De la Chapelle : Lorsqu'on travaillait dans son appartement, Ricardo faisait une petite blague chaque midi avant de passer à table, il avait affiché une lettre de Le Corbusier devant sa table au mur qui disait « vous êtes payés pour travailler huit heures d'affilée devant la table et pas à la machine à café » et ça amusait beaucoup Ricardo et alors il nous disait juste avant de passer à table : « en hommage à Le corbusier les enfants, vous allez prendre un petit apéritif »…Et on s'arrêtait de travailler, on allait dans son salon où il avait dessiné son mobilier, il y avait son fauteuil « La Mamma » et des banquettes en contreplaqué. C'était marrant parce que personne ne voulait s'assoir dans La Mamma et Ricardo venait s'installer dans La Mamma. Sans doute, il avait du tout à fait comprendre que personne ne voulait prendre son fauteuil, que c'était sa place. On ne comprenait pas le sens de ce fauteuil et il nous a expliqué que ce fauteuil représente sa grand-mère, quand il était petit, il s'asseyait sur les genoux de sa grand-mère et glissait ses doigts dans ceux de sa grand-mère et c'est cette image là qu'il avait voulu retranscrire. Il faisait le geste, il glissait ses doigts des accoudoirs…il nous disait qu'il avait un ami psychanalyste qu'il avait invité à venir s'assoir et il lui désigne le fauteuil et son ami m'a dit: « j'ai pas fait 40 ans de psychanalyse pour m'assoir dans ce fauteuil ».

Jacques Davioud : ce qui est marrant, c'est que depuis le début de l'entretien, il y a un mot que l'on n'évoque pas, c'est le mot organique… il est tellement évident ce mot et il y aurait tellement à dire…

Catherine Giuli : oui, bien sûr, Wright, Zévi qui se trouvent en bonne place dans sa bibliothèque et qu'il donnait en référence aux étudiants… et également les auteurs philosophiques qui se trouvent dans sa bibliothèque que j'ai répertorié…

Arnaud De la Chapelle : Je pense qu'il y a un point sur lequel je te rejoins et dont je n'avais pas conscience avant d'aller travailler dans son appartement, c'est-à-dire, de travailler dans l'environnement que tu as visité… je trouve qu'il dit beaucoup de la pensée de Ricardo et de son approche, de la position de l'artiste. C'est curieux qu'il ait voulu mettre en scène la position de l'artiste et le caractère maudit de la position de l'artiste dans sa sculpture et dans mes souvenirs, c'était la sculpture qui était la plus présente. En tant qu'architecte, cette position d'architecte artiste revendiquée, donc d'architecte maudit, non reconnu , seul contre tous, le seul à voir la vérité et à tenir contre tous que la position de l'architecture avec laquelle il apporte la dignité, pour reprendre un terme qu'il utilisait beaucoup « l'architecture apporte la dignité à l'action de l'homme ». C'est quelque chose qu'il ne voyait pas dans l'architecture rationaliste en tout cas insuffisamment. Dès lors qu'on présente un lieu, il faut impérativement présenter ses dessins, ses peintures, et ses sculptures.

Catherine Giuli : je pense à la sculpture de l'hôtel du département de Lille …

Arnaud De la Chapelle : : qui est très ironique….

Catherine Giuli : Avez-vous entendu parlé de ses villas construites à La Havane?

Jacques Davioud : ça me fait penser que quand j'étais étudiant, il y avait un photographe à l'école et il lui avait demandé de retoucher toutes ses photos, je pense qu'il y en avait des pas très claires.. Le photographe avait retouché toutes les photos des écoles d'art mais il n'y avait pas les villas… il mettait en avant ses écoles pas le reste…

Catherine Giuli : Merci beaucoup pour cet entretien…

Arnaud De la Chapelle : il y a beaucoup de nostalgie… et je te félicite pour ton choix , tu as beaucoup de mérite parce que ce n'est pas dans l'air du temps, en tout les cas en France mais ça peut tout à fait le devenir…ou le redevenir…

Catherine Giuli : Je ne vous ai pas demandé…est-ce que vous êtes toujours fier d'avoir été étudiant de Porro ou avez-vous des regrets…

Arnaud De la Chapelle : ah non, aucun regret… mais c'est difficile de répondre à cette question… nous n'avons aucun regret… Cependant, apprendre à faire de l'architecture dans l'atelier de Porro, c'était un peu comme rentrer dans un schéma dans lequel on pensait selon la pensée de Ricardo Porro. ..

Catherine Giuli : : oui, question très importante, il avait la posture du maître…

Arnaud De la Chapelle : Il avait une posture de maître. J'ai fait trois ans dans son atelier. Les circonstances ont fait que J'ai du partir faire l'armée un an et à mon retour de l'armée, j'ai estimé que cette coupure d'un an pendant laquelle je n'étais plus en contact permanent avec Ricardo, Jean-marie, les autres étudiants m'avait permis de prendre du recul et cela m'a donné du coup peut-être l'impulsion d'aller voir un autre enseignement que celui-là. J'ai le sentiment que c'était un « petit enfermement » dans un mode de pensée architecturale, pour autant je ne le regrette pas du tout.

Entretien 33/ Janvier 2021

Michel Leblanc est un ancien étudiant de Ricardo Porro à Lille. Il est actuellement installé dans la région parisienne.

Catherine Giuli : Bonjour Michel… Tu as été l'étudiant de Ricardo Porro?

Michel Leblanc : oui, j'ai participé à mon premier projet d'urbanisme en troisième année. J'étais chapeauté par un élève de cinquième année. Un chef de projet chapeautait trois ou quatre étudiants. L'atelier était restreint, environ vingt élèves. C'était un atelier exigeant. Il y avait je me souviens Patrick Fidelle, comme chef de projet pour Courtrai, Venise et Lille. Il y a eu une publication des travaux. Travailler dans l'atelier de Porro, c'était comme il le disait faire « *un salto mortel* ». J'ai été un des seuls étudiants à garder le contact avec lui…

Catherine Giuli : Quel souvenir as-tu de ses cours magistraux?

Michel Leblanc : Il donnait beaucoup de conférences dans le grand amphi. Il avait même invité un grand poète du XXe siècle[871]. Il m'avait demandé de donner une conférence sur St-John Perse. Il nous parlait souvent de Rilke et d'Hermann Broch, *La mort de Virgile, les somnambules, de* Walt Whitman. Il avait été proche de Lezama Lima, le Proust cubain. Tout l'atelier avait lu le chapitre sept de *Paradiso.* Il aimait également Nietzsche, Klossowski et Balthus. Jean-Charles Huet a enregistré toutes les conférences.

Catherine Giuli : Et les voyages?

Michel Leblanc : En deuxième année, nous allions à Venise. Il nous expliquait les relations entre Mestre, Marghera et Venise. Il nous montrait les grands peintres comme Guardi, Canaletto…nous expliquait les échanges orient/occident, nous parlait de la *Venise sauvée* d'Hoffmannstahl. Il fallait comprendre l'urbanisme de Venise qu'il prenait en exemple en atelier. Trois unités de vie formaient une unité de voisinage. Les paroisses de Venise correspondaient à un quartier. Elles étaient cernées par les canaux. Dans chaque unité de voisinage, il y avait une église sur une place. Porro a fait venir Portoghesi à l'école au moment de la Biennale de Venise de 1980. Il a renié l'urbanisme de Corbu…

Catherine Giuli : Vous aviez travaillé en atelier sur Venise?

Michel Leblanc : Oui, j'étais en quatrième année. Mon thème était la voile du bateau, j'étais avec Pascal Marchant. Sur les collectifs, il y avait des bow-windows. Le projet collectif était basé sur un poème d'Hoffmannstahl. C'était le moment où nous travaillions sur le collège Elsa Triolet de Saint Denis. L'année 'avant, nous avons travaillé sur Courtrai. Porro avait donné une conférence sur la tradition flamande. J'avais fait une tour et une église. Et en cinquième année, j'ai travaillé sur Lille, le long du périphérique à partir d'un poème de T.S Eliot, *La terre dévastée.* Nous faisions une maquette en terre et chaque semaine, nous changions des éléments. Les collectifs étaient réalisés en terre également ainsi que les équipements. On modelait pour faire entrer le programme dans la modélisation. Pour les équipements, on choisissait. On faisait assez vite les coupes, puis les plans et la maquette en balsa. J'avais fait une salle d'expo.

Catherine Giuli : Et ton diplôme?

Michel Leblanc : Dominique Rouillard qui était enseignante en histoire nous a parlé de L'école de Chicago. Je suis allé faire un stage aux USA, à l'Université de Columbia dont le doyen était à l'époque James Polschek. C'est grâce à Arretche que j'ai obtenu une bourse, il était patron d'une fondation qui octroyait des bourses. J'ai souhaité travailler sur le quartier de Harlem à New York. J'ai travaillé sur ce quartier, des immeubles jusqu'aux meubles… Enfin, comme Milton Klein n'avait le temps de répondre au concours, c'est moi qui m'y suit collé…

Catherine Giuli : Tu te souviens d'autres étudiants?

Michel Leblanc: : Oui de Patrick de Calmes qui a passé son diplôme avec Olivier Bonte.Sur Albi. Patrick était un écorché vif, en retrait sur tout ce qui était littéraire, il a travaillé chez Neveu. De Delongcourty et Fidelle…Il était le larbin de Porro, son serviteur. Jean Robein a été un temps son assistant.

[871] Il s'agit de Gherasim Luca.

Catherine Giuli : Tu travailles seul aujourd'hui?

Michel Leblanc : Non, avec Sébastien Gauchet, étudiant qui était d'une promotion plus tardive qui avait travaillé chez Peretz… Ricardo a gagné un concours de maison de retraite… Nous avons fait les plans…

Entretien 34/ août 2022

Entretien de Jean-Benoît Olsem, architecte libéral dans l'Oise, a été l'élève de Ricardo Porro à Lille. Il est son dernier diplômé.

Catherine Giuli : Vous avez été étudiant à l'école d'architecture de lille?

Jean-Benoît Olsem : Oui, j'ai obtenu mon Bac en 1984 et je suis sorti diplômé de l'école en 1991. Je suis le dernier diplômé de Ricardo Porro.

Catherine Giuli : Sur quels projets avez-vous travaillé?

Jean-Benoît Olsem : J'entre dans l'atelier de Ricardo Porro, je suis en deuxième année donc nous sommes en 1985-1986 et je travaille sur Amsterdam. Je ne suis pas allé au voyage d'études, j'étais malade. Il y avait un responsable de groupe, un cinquième année, Oscar Infante et deux deuxième année. Nous avions fait une étude d'urbanisme, des logements collectifs et un équipement chacun. Nous travaillions sur les unités de voisinage. Il y avait Jerôme Scmider. Je me souviens qu'il y avait une asso (Architectes Junior?) qui faisait des vidéos dans l'atelier.

Catherine Giuli : Vous avez travaillé sur un autre projet ?

Jean-Benoît Olsem : Oui, sur Euralille en 1987-1988. J'ai fait une infidélité à Porro et je suis allé chez Peretz ce qui fait que je n'ai pas travaillé sur Berlin. Nous avions exposé les maquettes à la Mairie de Lille avec Jean-Pierre Baêtto qui était venu voir notre rendu. sur Paris-Bercy avec Sébastien Gauchet en 1988-1989. À la fin, nous étions moins d'une dizaine d'étudiants.

Catherine Giuli : Votre diplôme portait sur quelle ville?

Jean-Benoît Olsem : Strasbourg. j'avais travaillé sur le Palais européen des Droits de l'Homme. Il y avait eu un concours gagné par Richard Rogers. C'était l'occasion de faire un contre-projet et d'aménager le quartier de la *Robertsau* avec une volonté de favoriser rencontres et échanges. Le Palais était ouvert sur un grand parc et était conçu à l'image d'un homme priant, bras levés et jambes repliées.

Entretien 35/14 Octobre 2024

Boualem Chelouti est architecte libéral dans la région lilloise et a été l'étudiant de Ricardo Porro.

Catherine Giuli : Vous étiez étudiant à l'Ensapl…

Boualem Chelouti : Oui, dans l'atelier vertical de Ricardo Porro. On apprenait plus des étudiants de cinquième année. L'atteliez était réflexif, une invitation à repenser le monde. L'approche y était sensible. je me souviens d'Olivier Bonte qui avait un charisme incroyable, il ne parlait quasiment pas. C'était le Michel-Ange de notre époque. Il peignait, dessinait et modelait. Il faudrait voir son épouse, Anne Le Plat. Je me souviens aussi de Jery Turpin qui était très sérieux. Nous avons travaillé ensemble.. Olivier nous corrigeait. C'était quelque chose de quasi religieux… Entrer dans l'atelier de Porro, c'était comme entrer en religion… Il fallait savoir garder la bonne distance… Il avait ses têtes…Il ne regardait même pas certains… Aujourd'hui, Porro a perdu sa crédibilité… Je me souviens également de Frank Van der Henst et de Vincent Languillon qui est décédé. Il a beaucoup souffert dans l'atelier…ça pouvait détruire des gens…Il y avait Bruno Jorissen également… Dans l'atelier, il fallait sortir ses tripes. Ricardo Porro savait provoquer ses étudiants. Quelque chose devait résonner en eux. Les autres faisaient du « à la manière de »…. Philippe Escudié, Olivier Bonte, c'étaient des gens bienveillants… avec une vraie préoccupation d'architecture. Il y avait un vrai désir d'architecture. Walter Chiani était très doué mais avait un caractère plus dur. Quand Bonte ressemblait à Quasimodo, Chiani lui avait l'air princier… Il y avait Nathalie Carton aussi.

Catherine Giuli : Ricardo Porro avait une posture de maître… à quels projets avalez-vous participé?

Boualem Chelouti : Oui et ça avait un côté magique quand vous y aviez accès… Chez Louguet, on faisait une archi sèche…Porro mettait le feu dans l'école. Il ya eu Venise, Lille… J'ai fait deux premières années. La première, j'ai eu Koval et j'ai arrêté…C'était en 1981-1982. J'ai repris l'année suivante et j'ai eu Porro en deuxième année donc en 1983-1984. Le thème était Venise. Jery Turpin avait fait un théâtre à Venise, un corps qui était ceinturé et qu'on devait retenir. Il fallait traitre un porte à faux. Il était brillant. Puis en 1984-1985, c'était Lille avec Bruno Jorissen,, Olivier Bonte et Jery Turpin. Je suis entré en enfer. Je ne faisias que ça. J'ai donc fait deux années avec Porro puis je suis allé chez Robein. Les corrections chaque semaine étaient cinglantes et on revenait avec une nouvelle proposition. Il y avait une déstabilisation et il fallait une grande adaptation. Frédéric Temps est parti de l'atelier. Porro l'appréciait.

Catherine Giuli : Qu'avez-vous tiré de cet end dignement?

Boualem Chelouti : Une manière d'exercer. Je m'intéresse au développement durables l'écologie, à la réhabilitation. C'est différent des produits neufs. je souhaite que mon travail fasse sens. Il ya des difficultés à travailler. La profession a très bien su s'organiser pour se passer des architectes. Ce sont des dictateurs mais en réhab ils ne savent pas faire. Là est mon expertise. Je préfére ne pas faire que mal faire.

Entretien 36/ 14 octobre 2024

Entretien d'Antonio De Souza, architecte libéral et ancien élève de Ricardo Porro à Lille mené le 14 octobre 2024.

Catherine Giuli : Vous avez été étudiant de Ricardo Porro?

Antonio De Souza : Oui, avec Philippe Escudié, Bertrand Lecharny, Michel leblanc et Miguel Acosta qui était plus vieux… Bertrand Lecharny travaille à Anvers. À l'époque, tout le monde voulait aller chez Porro ou bien chez Louguet. Porro était un prof extraordinaire. Il venait de Cuba et avait construit au Liechtenstein. Il m'aimait bien, sans doute parce que j'étais étranger. Ça lui plaisait toujours ce que je faisais. Il avait une démarche un peu symbolique. C'était un obstacle. Nous n'étions pas aussi figuratifs. Il est venu une fois à la maison. Il m'a beaucoup appris sur la musique, des références comme Les « vêpres » de Monteverdi[872] ou « Les Madrigaux »[873]. Il était généreux.

Catherine Giuli : Quand avez-vous passé votre diplôme?

Antonio De Souza : C'était en 1984. Nous étions trois, Moi, Bertrand Lecharny et Philippe Escudié. Un projet sur Anvers justement… Une étude d'urbanisme, des logements et des équipements…Il y avait des logements individuels et collectifs, j'avais fait un muséum comme équipement. Nous avons filmé notre diplôme. Je vais vous l'envoyer. J'ai aussi des enregistrements de ses cours d'Histoire de l'Architecture.

[872] Il s'agit des « vêpres de la vierge » de Monteverdi considéré comme un monument baroque.

[873] Il s'agit des livres de Madrigaux de Monteverdi.

Entretien 37/ 2 septembre 2024

Entretien mené le 2 septembre 2024 de Frank Van der Henst, architecte libéral et ancien élève de Ricardo Porro.

Catherine Giuli : Quand êtes vous entré à l'école d'architecture de Lille?

Franck Van der Henst : Je crois que j'ai fait ma première année en 1981-983. J'ai passé un concours. Nous étions notés sur cinq.

Catherine Giuli : Vous avez été l'élève de Ricardo Porro?

Franck Van der Henst : Oui, en deuxième année. L'atelier était vertival. C'était un atelier hermétique. J'ai travaillé sur Venise en 1983-1984, j'ai fait une maison individuelle et un marché couvert et sur Lille en 1984-1985. Toutes les semaines, on recommençait à zéro. Nous travaillions collectivement et individuellement pour les logements et les équipements. J'ai fait une école maternelle avec une symbolique, la mère et l'enfant. Je n'ai plus qu'un morceau de maquette et des logements collectifs. J'ai été pénalisé car je n'avais pas terminé mon projet. Je me souviens que Ricardo Porro retournait les maquettes et qu'il affirmait : « Qu'il est moche ce dos » car nous ne travaillions pas toujours toutes les faces… Je me souviens que nous allions à la pharmacie acheter des bandes de plâtre pour fabriquer des voûtes. Toutes les autres matières étaient délaissées.

Catherine Giuli : Quels étaient les autres étudiants dans l'atelier?

Franck Van der Henst : Alain Ghestem, Christophe Lefevre, Pascal Dehove, Louis-Marie Dumon, Denis Malaquin, Olivier Bonte, Philippe Fasquelle… Nous étions l'époque environ une quinzaine d'étudiants… Il y avait aussi Boualem Chelouti qui était très sympa… J'ai une photo à Venise avec d'autres étudiants.

Catherine Giuli : Qu'avez vous pensé de cet apprentissage?

Frank Van der Henst : J'ai du respect pour Ricardo Porro mais j'estime qu'il n'était pas un bon pédagogue. C'était une petite équipe. Il y avait de nombreux jeunes arrivants qui se sont trompés. Il s'agissait de faire des projets qui étaient du genre « la septième merveille du monde ». On recommençait systématiquement. Avec Jean-Marie Choquelle, c'était plus constructif. Avec Porro, on était dans la symbolique. Cependant, au niveau de l'histoire de l'architecture et de ses choix, de sa sensibilité, j'étais assez en accord avec lui.

Entretien 38/ août 2024

Entretien de Sébastien Gauchet l'un des derniers étudiants de Ricardo Porro qui ne soutiendra pas.

Catherine Giuli : Tu as eu Ricardo Porro, de quelle année à quelle année?

Sébastien Gauchet : j'ai fait ma deuxième, troisième, quatrième et cinquième année dans son atelier. J'ai participé également à des concours avec lui notamment le collège Elsa Triolet à St Denis, le quartier du Chaudron avec Pascal Marchant et Jérôme Ogez.

Catherine Giuli : Sur quels projets as-tu travaillé en atelier?

Sébastien Gauchet : Il y a eu Bercy en 1988-1989, puis Calais en 1989-1990, Lille en 1990-1991 sans Ricardo mais avec Jean-Marie Choquelle. Bercy, c'était avec Jean-Benoît Olsem. On recouvrait les rails de la gare d'Austerlitz juste en face du Ministère des finances, en face de Bercy, de l'autre côté de la Seine. L'emplacement, c'était les anciens entrepôts de vin. On recouvrait la dalle et on chantait tout. On avait un terrain vierge. Bercy plus le Ministère…J'avais créé une maison individuelle sous la forme de ruine en deuxième année et l'équipement, c'était une maison pour tous. C'est une main. La maquette est faite en carapace recouverte de papier Hanson. j'ai utilisé du Rhodoid également. Nous avions fait une composition urbaine…Nous étions allés à Paris et nous avions mangé chez Ricardo un dimanche. Il y avait un autre groupe, celui d'oscar Infante, un vénézuélien. Nous étions allés au cadastre, Boulevard Morland.

Catherine Giuli : Et pour Calais?

Sébastien Gauchet : Ricardo avait des contextes avec la Mairie de Calais puisqu'il avait déjà répondu à un concours en 1981. Le site sur lequel nous avons travaillé correspondait à l'entrée de Calais à l'emplacement d'un terrain vide. J'étais en groupe avec Felipe Oliveira, il est mort des suites du Covid récemment et de Frédéric Delatte qui travaille au Mans. . J'ai les photos de la maquette. Elle était immense. Elle correspondait au 1/3 du terrain en projet. C'était immense par rapport à Bercy. trois fois plus grand! J'étais en troisième année et j'étais chef de projet. Nous n'étions plus que neuf ou dix étudiants. Oliveira et Delatte étaient deux nouveaux arrivants. Il y avait douze unités de vie! des grandes unités de voisinage avec école au centre…On a fait un stade. Des immeubles collectifs en R+ 3, R+4 pas plus… on a fait des pers, des plans et des maquettes…J'avais un projet bien mieux que sur les photos mais Ricardo a dit que ça coûterait trop cher. les balcons étaient au départ couverts de toitures courbes… Il a dit : « Faut mettre des toitures droites »…On devait emmener nos maquettes en mairie mais ça s'est jamais fait…Nous étions allés à deux ou trois voitures à Calais…Ricardo était dans ma voiture. Évidemment, le premier truc que nous sommes allés voir, c'étaient *Les Bourgeois de Calais.* J'ai fait une église en équipement. Et des collectifs…C'était encore une main en toiture…la référence était Ronchamp…On a travaillé en bandes de plâtre qu'on allait chercher en pharmacie…J'ai des photos intérieures…

Catherine Giuli : Et pour le quartier du Chaudron?

Sébastien Gauchet : Il y avait Pascal marchant, Renaud De la Noue, Jérôme Hoger architecte à Soissons. Il était très en phase avec Ricardo, il était exceptionnel…Ricardo faisait des pers à la main…Jérôme avait dessiné un hôtel et Ricardo avait fait la pers. Il la coloriait, renversait les crayons, il dessinait une pin-up et un mec…C'était en 1990. Ricardo avait son agence dans le 11 ème, rue du Bd St Martin. Je grattais les plans des logements. Il avait un appartement en face du Splendide.

Catherine Giuli : Et les logements à Stains?

Sébastien Gauchet : Il y avait Edith Girard et Massenot…J'allais dans les anciens entrepôts à côté de la Villette où ils travaillaient… Il fallait insérer le quartier Chaudron dans le leur. J'ai aussi gratté sur l'autre collège à Montreuil.

Catherine Giuli : Et ensuite?

Sébastien Gauchet : Dès 1988, je travaillais. J'ai répondu au concours de la maison de retraite de Byron Fos et au Collège du Nouvion en Thérache avec Michel leblanc. J'ai travaillé un temps chez Peretz. On était allés avec lui à Chicago. Il y avait Dominique Mons et Guy Rumé. Je n'ai jamais passé mon diplôme. il n'y avait plus Ricardo. Cela ne m'a pas empêché de travailler… Je suis salarié.

Entretien 39/ 16 octobre 2024

Entretien de Véronique Lours mené le 16/10/2024. Lours est architecte et a été formée par Henri Ciriani, Édith Girard et Ricardo Porro. Elle est aujourd'hui maître Feng Shui et conseille aujourd'hui les architectes, les agriculteurs et tous ceux concernés par l'espace.

Catherine Giuli : Vous avez été l'élève de Ricardo Porro?

Véronique Lours : Oui, mais j'ai d'abord été l'élève d'Edith Girard. J'avais de bons rapports avec elle, il y avait du respect entre nous. Elle n'avait pas la vison romantique de Ricardo Porro. Elle arrivait très bien à garder sa féminité en tant qu'architecte. Ricardo Porro était suspect au niveau du Ministère de l'Intérieur, on en parlait souvent…Il était étudié, surveillé…

Catherine Giuli : C'est lui qui a suivi votre diplôme?

Véronique Lours : Oui…il mettait la barre très haut…il voulait l'excellence…mettait des notes…C'était sur un terrain dans le 93, il fallait construire des logements sociaux. Lui voulait que je refasse l'aéroport de Fuimicino… Je me suis dit : « Tu ne construiras pas! » et j'ai fait des logements…J'ai étudié la symbolique du Mandala, figure laïque et non sacrée. Au centre, il y avait un dôme en pavé de verre…Je voulais une vision du monde à transmettre. J'ai eu les félicitations du jury. J'avais fait une maquette en terre glaise.

Catherine Giuli : Qui était dans le jury?

Véronique Lours : Edith Girard, Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle.

Catherine Giuli : Qu'en avez-vous retenu?

Véronique Lours : Le bâtiment à produire est vivant. Ce qui le caractérise c'est l'émotion. Chaque espace en est porteur. Quand tu la traduis, il ya un phénomène , l'émotion arrive dans tes mains, tes mains font la forme. Quand Ciriani prenait ton feutre, Porro prenait la terre glaise ou faisait un gribouillis. C'était une transmission énergétique. Dans chaque bâtiment, tu as le souffle, tu as la vie…Le Corbusier fait des machines…Ricardo est un être spirituel, il est romantique… Sa spiritualité vient du romantisme allemand, de la face noire du monde, il fait voir le retable d'Issenheim…L'enseignement pour lui est un parcours initiatique. et un acte de foi. Certains étudiants ont exposé! Il avait tellement d'exigence…Il y avait un oedipe qui se créait. Patrick Fidelle était monté super haut. Ricardo était une diva, avait une puissance physique… son ventre était énorme…il avait une grande érudition…et sa propre vision dit monde. Sous l'escalier, il y avait un confessionnal. Il faisait un point avec l'étudiant. Porro était très théâtral. Entrer en archi était un acte de foi. Tu devais avoir la conviction que tu étais investi d'une mission. Avec Ciriani et Edith Girard, on devenait de bons archi, point. Ciriani était un gars bien, il montrait de l'humilité et du respect. L'atelier de Porro développait beaucoup l'ego, le souffle, le sens… Il fallait lire et comprendre ce que tu lisais, écouter la musique, l'opéra. Comprendre l'histoire du monde… Il aimait l'hypersensibilité de ses étudiants, leurs tourments intérieurs. Il transmutait leur spleen en une manifestation artistique. Il fallait oser l'illimité. Porro était archi-urbaniste. Ciriani et Girard avait une connaissance de l'archi corbuséenne… Ricardo c'était Wright. Ciriani et Girard ne pouvaient pas end signer quelque chose qu'ils ne comprenaient pas. Une toiture en pente, comment vous faites? Des logements sociaux, c'était pas possible si c'était du luxe… Avec Ricardo, C'était la conscience du corps. Il était contre les promoteurs, les cages à esclaves…Pour Corbu, il était ok pour Ronchamp, la connexion au ciel…Sa production de la fin. Pour Ricardo, on peut servir le collectif. Il ya eu un germe de quelque chose chez Corbu vers la fin. Giovanni Michelucci, c'était la révélation…Porro disait que le St Esprit lui était tombé sur la tête et que Corbu était pas à la hauteur de Michelucchi. Ricardo cherchait quelqu'un à qui transmettre, un successeur…le maître qui cherche son élève… Ricardo était un *Stalker*.

Catherine Giuli : Vous avez participé à quels projets?

Véronique Lours : Berlin. nous étions allés voir le musée de Mies Van der Rohe et Sharoun. Le théâtre. On dessinait des meubles.

Catherine Giuli : Et après le diplôme?

Véronique Lours : J'ai construit des logements sociaux, travaillé chez Porzamparc, il terminait la Cité de la

Musique, chez Henri Gaudin, j'ai construit des logements sociaux en 2003 à Villetaneuse. Puis en 1999, je me suis orientée vers le Feng Shui. Ricardo n'a pas compris. Il en avait une idée préconçue… Pour moi, le Feng Shui est la médecine de l'espace. Il traite la gestion de l'espace. Pratiquer le Feng Shui, c'est projeter en conscience. Je travaille avec des agriculteurs, sur la forme de leur terrain, le travail sur les plantes. Je donne des cours, je me déplace. J'ai été formé à l'école de Feng Shui par un maître chinois immigré en Ecosse et qui est le deuxième plus grand maître au monde. En architecture, j'ai appris à faire des trucs qui ne sont pas éthiques.

Conclusion : Entretien de Catherine Giuli par Catherine Giuli.

Catherine Giuli est architecte de formation. Elle enseigne les Arts Plastiques. Elle obtient son diplôme en 1993 qui porte sur une étude des places de la ville de Douai pour lesquelles elle propose un aménagement, celui de la place du Dauphin. après avoir exercé quelques temps, elle entre dans l'enseignement. En 2016, elle prépare un Master de Lettres dirigé par le Professeur Vincent Vivès et qui porte sur les liens entre l'architecture de Ricardo Porro et la littérature, puis dans la foulée entame sa thèse qui porte sur l'enseignement de Ricardo Porro en 2018.

Catherine Giuli : Quel est votre parcours?

Catherine Giuli : J'ai obtenu mon bac en 1985, un Bac littéraire. J'étais entourée de copains sensibles à l'Art, la musique, la peinture, la littérature. J'avais un copain dont la soeur avait des études d'Architecture, Anne Fauvarque. J'appréciais le patrimoine architectural du fait de nombreux voyages avec mes parents à arpenter les châteaux en Espagne. Mon père était d'origine espagnole. Je suis donc arrivée à 18 ans à l'École d'Architecture de lille. J'avais fait deux dossiers, l'un pour l'ESAT, l'école d'Arts appliqués de Roubaix mais il y avait peu de place et dans mon lycée il n'y avait pas d'option Arts Plastiques ce qui m'a été préjudiciable. L'école d'Architecture de Lille prenait quasiment tout le monde à ce moment-là. Je veux dire: « Tous les bacs ». Moi, j'étais clairement littéraire….j'ai repiqué toutes les matières scientifiques, il faut dire qu'on nous avait collé un prof de maths sup belge, Monsieur Bresle, dont je ne comprenais rien aux cours…mais je n'étais pas la seule…Nous étions 120 étudiants de première année et nous n'étions plus que quarante en seconde année… Il y avait une sélection naturelle, si j'ose dire…

Catherine Giuli : Que retenez-vous de votre arrivée à l'école?

Catherine Giuli : L'ambiance, les sorties et voyages, les cours de modèle vivant de Caël, le cours de Dominique Mons sur les villes, le cours de socio de Kowaleski et le cours de Ricardo Porro. Robein…Chantal de la cafet…ce n'est pas rien de citer la cafet car il y avait tout un microcosme différent d'aujourd'hui. De vraies relations entre les profs et les élèves et on pouvait faire crédit! C'est là que nous assistions aux pires colères de Paul Bossard, arrivé avec son sac plastique rose et blanc de chez Prisu….

Catherine Giuli : Et Porro?

Catherine Giuli : Porro avec son accent me rappelait mon père… Il était charismatique, grand, chauve, souvent habillé de noir, une canne….mais ce sont ses cours qui m'ont le plus marquée.

Catherine Giuli : Pourquoi?

Catherine Giuli : Les références…les références philosophiques, littéraires….les citations de poètes et écrivains illustres…l'immense culture littéraire de cet homme m'a bluffée…

Catherine Giuli : Pourquoi bluffée?

Catherine Giuli : Parce qu'il était dans la persuasion, pour ne pas dire la manipulation….C'était un personnage de théâtre qui savait rallier les suffrages….il énonçait des idées auxquelles j'adhérais, j'y adhère toujours d'ailleurs mais le danger, c'est qu'à 18 ou 20 ans, on ne peut pas prendre suffisamment de recul et avoir un regard critique sur ce qu'il énonçait….Sa parole était d'évangile. Ses cours étaient quasi religieux, tout le monde écoutait….passionné….

Catherine Giuli : À votre avis, pour quelle raison?.

Catherine Giuli : Il expliquait tout par des phénomènes qui intéressent les jeunes gens (les vieux aussi rires) , l'amour, le sexe et la mort. Pour des jeunes comme nous c'était passionnant….Ces thèmes étaient récurrents en cours. Et il contait ses histoires, je dis bien ses histoires car il bâtissait une « phénoménologie de la conscience architecture et urbaine « comme l'a si bien définie le sociologue Henri Raymond. Il allait rechercher tous les phénomènes qui étaient à l'origine d'un bâtiment ou d'une ville, qui pouvaient être un phénomène artistique,

littéraire, mythologique, ou encore social, politique ou idéologique. Aujourd'hui, je sais qu'il est difficile de se mettre dans la tête d'un architecte *a posteriori* et que ces phénomènes pouvaient être un peu subjectifs.

Catherine Giuli : Que vous a t-il fait lire?

Catherine Giuli : À l'époque, des choses relativement simples comme *Apprendre à voir l'architecture* de Bruno Zévi ou *La signification dans l'architecture occidental*e de Christian Norbert Schultz. Cependant, j'ai gardé mes cours et plus tard, bien plus tard, je me suis replongée dans Heidegger, Panofsky, Wölfflin, Thomas Mann, Rilke etc….Ces auteurs font partie de moi, ils sont essentiels. Et encore bien plus tard, je me suis réinscrite, après avoir obtenu mon diplôme d'Architecte en 1993, en Master de Lettres. J'ai écrit mon mémoire sur les rapports entre l'architecture de Ricardo Porro et la littérature.. Et ensuite j'ai entamé une thèse sur l'enseignement de Ricardo Porro. L'enseignement est pour moi important. J'ai tout d'abord enseigné les Arts Appliqués, puis les Arts Plastiques.

Catherine Giuli : Vous avez intégré l'atelier de Porro en deuxième année?

Catherine Giuli : Oh non…Je suis allée chez Robein, son ancien étudiant qui a monté un atelier seul après avoir été l'assistant de Porro une année….Pour moi, il fallait être excellent pour entrer dans l'atelier de Ricardo Porro. Il fallait lire, penser, travailler de ses mains. Un peu comme les étudiants aujourd'hui mais c'était poussé à l'extrême. Les maquettes produites dans l'atelier de Porro étaient de véritables oeuvres d'art, des chefs d'œuvre pour beaucoup d'entre elles. Les rendus étaient tout un spectacle auquel parfois j'assistais. Souvent, il y avait des coups de massue du genre : « Il n'y a rien! ». Porro voulait dire que l'élève ne racontait rien, que son architecture n'avait aucune signification donc aucun intérêt. La forme pour la forme, Porro n'en voulait pas contrairement à ce qu'on a dit, c'est-à-dire taxer l'atelier de « formaliste ». Chez Robein, les rendus étaient nettement moins expressionnistes…

Catherine Giuli : Pourquoi cette thèse?

Catherine Giuli : Par amour de la philosophie, de la littérature, de l'architecture et de l'enseignement. Par ouverture aussi…J'aime assez travailler sur les marges… les personnages singuliers…et puis Porro m'a ouvert un monde que je ne soupçonnais pas. Lors de ma thèse, j'ai pu converser avec des personnes extraordinaires. Apprendre bien au delà de ce que je pensais. Porro en fait m'a offert cette mise en abîme. J'ai aimé faire cette recherche même si je n'apprécie pas forcément les travers du milieu de la recherche, ses codes, ses principes, ses petites guerres intestines. Ce qui m'intéresse, c'est la connaissance….M'intéresser à des historiens de l'art tels que Warburg, Panofsky, Wölfflin, des philosophes comme Hegel, Heidegger et bien d'autres…. me demander comment leurs pensées ont pu influencer l'architecture, le cadre de vie, le paysage et pouvoir le transmettre… La retranscription de ces entretiens a été longue et difficile du fait de l'accent de Ricardo Porro qui est important et du fait qu'il s'exprime à la fois en français, espagnol et italien, voire anglais. Mais quel plaisir….plonger en littérature, philosophie, histoire, peinture, cinéma, pour y remonter à la surface des phénomènes conditionnant une architecture…ce n'est certes pas une méthode scientifique…c'est pourtant celle d'Aby Warburg cherchant à comprendre les forces culturelles, sociales, psychiques qui conditionnent l'apparition et la forme de l'oeuvre d'art….Warburg identifie la survivance des images de l'Antiquité, s'intéresse au rapport entre pathos et maîtrise, c'est-à-dire aux formules de pathos comme les gestes, postures et codes qui expriment la violence, l'émotion, la vie, considère que l'art oscille entre deux pôles, l'énergie dionysiaque et l'ordre apollinien. Pour Warburg, l'art ne nait pas en vase clos, il est traversé de contacts entre cultures de l'orient et l'occident ou populaire et savante…Il s'intéresse également à la pensée magique, aux images astrologiques qui ont influencé la Renaissance. Pour lui, les images véhiculent une mémoire culturelle profonde et l'oeuvre d'art est conditionnée par des archétypes symboliques qui resurgissent ans de nouveaux contextes sociaux, religieux ou encore politiques. Comment mieux définir l'enseignement de Ricardo Porro comme une histoire courte des images où ont interagi des héritages antiques, des tensions émotionnelles, des échanges culturels, la mémoire symbolique et le contexte social? Comme j'aurai envie de réaliser un *Atlas Mnémosyne* [874]de tous les projets de Ricardo Porro et de ses étudiants…. cependant, et je le comprends, cette méthode a une dimension de créativité interprétative qui peut ne pas être considérée comme scientifique…D'autre part, on peut considérer qu'elle est aporétique. Tout simplement parce que l'appliquer à du logement social relève du mythe de Sisyphe… et c'est précisément ce qu'a été le parcours de cet enseignant, tomber, se relever, tomber, se relever, tomber, se relever…persuadé qu'il pouvait offrir un « cadre poétique à l'action de l'homme » aussi complexe en ayant l'aval de tous les acteurs de la maîtrise d'ouvrage…

[874] Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne,*

Bibliographie Tome III

Ouvrages

Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, trois volumes, Sansoni, 1968.

Marcel Aubert, Goubet Simone, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, 1958-1971, éditions Artaud, 1971.

Jakob Böhme, *Aurora: Die Morgenröte im Aufgang,* 1612.

Hermann Broch, *Création littéraire et Connaissance* (*Dichten und Erkennen* ; 1955), recueil d'essais édité par Hannah Arendt, Gallimard, 1966.

Hermann Broch, (1957),*Les Somnambules,* Éditions Gallimard, 1990.

Hermann Broch, *Le Tentateur,* Gallimard, 1953.

Giordano Bruno, *De gli eroici furori,*1585.

Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, 4 t., éd. du Cerf, Paris, 1984-1986.

Gilles Deleuze, *Critique et clinique,* Éditions Gallimard, Paris, 1993.

Georges Duby, *Le temps des cathédrales, L'art et la société*, 980-1420, Éditions Gallimard, Paris, 1976.

Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux,* Paris Gallimard, « Les essais », 1952.

Marsile Ficin, *Commentaire sur le* Banquet *de Platon*, Les Belles Lettres, 2002 (coll. Les Classiques de l'Humanisme), texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens.

Robert Graves, *Les mythes grecs*, Éditions Fayard, 1958.

Louis Hautecoeur, *Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole,* Paris, Picard, 1954

Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie,* 1913.

Werner Jaeger, *Paideia. La formation de l'homme grec* (1933-1947) ; trad. André et Simone Devyver, Paris, Gallimard, 1964.

Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches,* Voyage au pays des timides, Éditions Plan, Paris, 1937.

André Malraux, *Le triangle noir : Laclos-Goya-Saint Just*, Gallimard, Paris, 1970.

Henri Michaux (1930-1950), *Passages,* Gallimard, 1998.

Henri Michaux, *Poteaux d'angle,* Fata Morgana, 1978.

Claudio Monteverdi, *Livres de Madrigaux*, 1587-1638.

Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci : Vers une phénoménologie de l'architecture*, Rizzoli, 1980.

Ovide, *Les métamorphoses*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, VI.

Erwin Panofsky, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer* (1943), Paris, Hazan, 2012.

Nikolaus Pevsner, James Maude Richards, *The Anti-Rationalists, Architectural Press,* London, 1973.

Ricardo Porro, Patrice Goulet, *Oeuvres*, Collection Partitions, IFA, 1993.

Ricardo Porro, *Les cinq aspects du contenu ,* Collection Partitions, IFA, 1993.

Paolo Portoghesi, *Roma Barocca,* Editori Laterza, 1966.

Rainer Maria Rilke, *Œuvres I, Prose*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris, éd. du Seuil, 1966.

Saint François d'Assise, (traduction française) Fioretti de Saint François (trad. introd. et notes d'Alexandre Masseron), Paris, Le Cerf (Les Éditions Franciscaines), 2002 (dernière édition)

Mario Salmi, Charles de Tolnay, *Michel-Ange, l'artiste, sa pensée. L'écrivain*, Éditions Atlas, 1978.

Severo Sarduy, *Barocco,* Gallimard, Essais, 1974.

Robert C. Twombly, *Frank Lloyd Wright : an interpretive biography,* , New York : Harper Colophon books, 1974.

Learning from Las Vegas de Venturi et Scott Brown publié en 1972

Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Collection Philosophie de l'Esprit, Aubier, Paris, 1938.

Aby Warburg, *L'Atlas mnémosyne*, trad. par Sacha Zilberfarb, avec un essai de Roland Recht, Paris, éditions Atelier de l'écarquillé, coll. « Ecrits II », 2012, 197 p.

Heinrich Wölfflin (1915), *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art,* Paris, Plon, 1952.

Renaissance et Baroque, trad. G. Ballangé, Marseille, Parenthèses, 2017.

Articles

Marianne Charrière, « Pour une lecture contrapuntique de La Mort de Virgile par Hermann Broch », *Cahiers d'Études Germaniques*, numéro 2, 1978. Utopie (actes du 13e congrès de l'AGES 1980) pp. 137-149.

Patrice Goulet, Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », *L' Architecture d'Aujourd'hui,* décembre 1982.

Patrice Goulet, Ricardo Porro, « Couleur et architecture », Revue *AIC*, mai 1979, pp. 64-68.

Patrice Goulet, Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AIC* 183, Juin-Juillet 1981, pp. 38-48.

Patrice Goulet, Ricardo Porro, « Les leçons de Venise », *L'Architecture d'Aujourd'hui* 234, pp. 36-39.

Blaise Pascal, Fragment *Transition* n° 4 / 8 Copies manuscrites du XVII^{e} s. : C_1 : *Transition* n° 248 à 257 p. 91 à 99 v° / C_2 : p. 117 à 129, Éditions de Port-Royal : Chap. XXII - *Connoissance générale de l'homme* : 1669 et janv. 1670 p. 171-178 / 1678 p. 168-174 (chap. complet).

Jean-Philippon, « Rainer Maria Rilke et l'Égypte », pp. 229-264. Tiré de Jean-Claude Vatin*, La fuite en Égypte,* CEDEJ, Le Caire, 2012.

Paolo Portoghesi. « *Sant'Ivi alla Sapienza, Opera di Francesco Borromini »* in *Arte & Storia*, 41, dicembre 2008, pp. 46-79

Térade, Annie, "La formation du quartier de l'Europe à Paris," Bibliothèque numérique Paris 8, consulté le 20 octobre 2024, https://octaviana.fr/document/181319055.

Mémoires de diplômes

Patrice Goulet, *Réflexions sur l'architecture de Frank Lloyd Wright* sous la direction de M. Vernes. UP6 Paris La Villette, 1978.
Cyril Piroux, La figure du rond-de-cuir ou l'écriture de l'impotence. Une idée du roman français au XX^{e} siècle. Agrégation en littérature, Université du Québec à Chicoutimi, 2011.

Table des matières générale (Tomes I, II et III)

Résumé 9

Sommaire général 11

Sommaire Tome I 13

Avant-propos 15

Introduction générale 17

Repères temporels 38

Tome I

Partie I : Les sources d'une pensée critique (1942-1965) 41

Introduction 42

Chapitre I : Une volonté de réformer l'enseignement de l'architecture de La Havane 47

I. Un acteur de la réforme (1942-1950) 47

I.I Une révolte contre l'obsolescence d'un enseignement académique (1942-1950) 47

I.II Le renouvellement des enseignements : 63

I.II.I l'enseignement de l'*Histoire de l'Architecture*

I.II.II L'enseignement de l'urbanisme

II Une participation au débat des CIAM d'après-guerre (1950-1953) : les prémices d'une pensée critique 97

II.I L'apport architectural germano-américain 97

II.I.I Un entretien avec Walter Gropius, président des C.I.A.M

II.I.II Un diplôme miesien

II.II L'*Institut d'Urbanisme de Paris* : Bardet *vs* Le Corbusier (1951-1952) 117

II.III Le contexte de réflexion de l'école d'été des C.I.A.M à Venise 127

II.III.I L'application du *Plan pour un enseignement de l'architecture* de Gropius par les membres italiens des C.I.A.M

II.III.II Vers un bilan critique de l'héritage du mouvement moderne : *Quo Vadis* C.I.A.M?
II.III.III Points de vue, apports et limites de l'en seignement
II.III.IV À l'orée de la *continuita*
II.III.V Critique de l'application de la grille de la Charte d'Athènes
II.III.VI Le Corbusier « À propos de Venise »
II.III.VII La qualité plastique de l'oeuvre architecturale

II.IV Les prémices d'une pensée critique : la conscience d'une modernité *autre.* 177

II.IV. I L'adhésion à la pensée critique de Bruno Zévi
II.IV.II L' Architecture comme ode à la nature et à la poésie: images et figurations

Chapitre II : Du manifeste régionaliste critique à la création d'une « école hors l'école » 197

199 I Une approche moderne régionaliste critique (1953-1957) 197

I.I Le plan régulateur de La Havane Est avec Franco Albini, Franca Helg, Enea Manfredini et Miguel Gaston (1955) 197
I.II La modernité cubaine : construction de quatre villas privées 211
I.III La société *Nuestro Tiempo* et un manifeste : « *El sentido de la trad dición* » 220

231 II La leçon de Carlos Raoul Villanueva, éminent membre vénézuélien des CIAM (1957-1960) 229

II.I Tradition et modernité 229
II.II La synthèse des Arts : apprendre de la Cité Universitaire de Caracas 233
II.III L'expérience de l'atelier TABO : unités de voisinage et superblocs 248
II.IV L'enseignement à la FAU, Faculté d'architecture de Caracas 252
II.V La recherche théorique : Hommage à Frank Lloyd Wright depuis *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin 264

281 III La création d' « une école hors l'école » *:* l'enseignement de l'architecture comme pratique révolutionnaire (1960-1965) 279

III.I Ricardo Porro, acteur de la réforme de l'enseignement de l'*Instituto politecnico José Antonio Echevarria* de La Havane (1960-1962) 279
III.I. I L'organisation de l'*Instituto politecnico José Antonio Et chevarria*
III.I.II Littérature scientifique
III.I. II Les programmes
III.II L'atelier du *Mi-Cons créé* pour le projet des écoles d'Art, une expérience anti-académique 289

III.II.I Méthode pédagogique, Apport théorique et champ référentiel
III.II.II Relations entre forme et contenu : vers une architecture organique
III.II.III L'enseignement pratique : la leçon de Gaudi et l'atelier échelle 1
III.II.IV Les apports du Bauhaus : collaboration avec la designer Clara Porset
III. III Du Congrès de l'UIA en 1963 à La Havane à celui de Paris en 1965 : ouverture vers la France 326
III.III.I Le congrès de l'UIA : « L'architecte d'un monde nouveau »
III.III.II Les attaques de l'historien de l'architecture Roberto Segre et le départ pour la France

Conclusion 351
Sources et bibliographie 355
Table des figures 387

Tome II

Partie II : « Un » enseignement de l'architecture (1965-2024) 413

Introduction 415

Chapitre I : De l'enseignement d'une *Histoire critique de l'architecture* à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1976) 430

I Un manifeste critique (1965) 430

I.I La critique de la crise de l'expression en architecture comme vecteur pédagique et théorique 430
I.II La proposition d'un cursus pédagogique 436
I.III Regard sur les réponses de jeunes architectes français à « l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres » 441

II L'enseignement de l'Histoire critique (1967) 451

I.I Conférences au Grands Palais 451
I.II L'effacement des frontières : interpénétration et interdisciplinarité 457

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » : les premières recherches théoriques 469

III.I La ville, objet symbolique 469
III.II Au delà des contraintes, l'expression comme besoin fonctionnel de l'homme 472
III.III Phénoménologie et sémiologie : du *Mythe de l'industrie* au *Mythe de la vie* 480

IV « Un » enseignement de l'architecture et « un » diplôme français 487

IV.I Pour une éthique sociale et une architecture « spectacle » : offrir un monde poétique 487
IV.II Ricardo Porro, spectateur et acteur des débuts d'UP3 495
IV.III « Les significations en architecture » 501
IV.IV 1969, année érotique : le centre d'art de Vaduz, projet de diplôme français 509
IV.V Ricardo Porro *versus* Bernard Huet 529

V Tentative strasbourgeoise (1971-1975) : « Portrait de la crise » 535

V.I L'IAUS de Strasbourg (1971-1975) : tentative de mise en place d'un collectif 537
V.II Une réponse à la crise : le modèle de la figure humaine comme vecteur de réhumanisation de l'architecture 545
V.III Une interprétation organique du concept de l'unité de voisinage 567
V.IV Premiers tâtonnements d'une articulation théorie/pratique 581
V.V Un collectif bientôt orphelin

Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille 632

I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne? 633

I.I Le débat post-moderne et son éventuelle incidence sur l'enseignement de Ricardo Porro à Lille (1976-1990) 633
I.II Le retour à l'Histoire et son interprétation dans l'enseignement de Ricardo Porro 647
I.II. I La leçon de l'histoire : un cours d'Histoire et Théorie articulé à la pratique
I.II.II Le voyage à Venise ou comment enseigner l'exceptionnel au mé pris du banal
I.II.III « L'urbanisme de communication » ou le fantôme de l'urbanisme médiéval

I.III Un langage de l'architecture postmoderne? 665
I.III.I Le poids de l'expressionnisme dans les propositions des étudiants
I.III.II Complexité et contradiction?
I.III.III Métaphores postmodernes?
I.III.IV La problématique urbaine

II. « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Porro et une manière d'extrapoler l'enseignement ? 679

II.I Une école, vitrine d'un architecte 681
II. I.I Les projets des étudiants comme éventaire pour une éventuelle participation du maître à un concours
II.I.II La maquette, machine à démontrer ou machine de séduction?
II.I.II.I La maquette, objet plastique
II.I.II.II La maquette, produit d'appel

II.II La participation des étudiants et assistants aux concours hors l'école 695

II.III Les diplômes : un moment de célébration du groupe et du professeur 713

III. Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro, se conformer, s'approprier ou se libérer? 731

III.I Les facteurs influençant la réception de l'enseignement de Ricardo Porro 731
III. I.I La qualité de la transmission : pédagogie, clarté, inspiration
III.I.II Les dispositions des étudiants : motivation, sensibilité, culture préalable
III.I.III L'environnement spatial, institutionnel et relationnel
III.I.III.I Comment monter un atelier fermé dans un plateau ou vert?
III.I.III.II Un choix théorique peu démocratique
III.I.III.III Deux associations manquées : Porro/Louguet, Por ro/Robein
III.I.III.IV la grève fatidique de 1989

III.II Les différentes formes de la réception de l'enseignement de Ricardo Porro 755
III.II.I Compréhension et mémorisation des savoirs
III.II.II Appropriation critique et personnelle
III.II.III Rejet, résistance ou transformation du contenu reçu

III.III Les effets de la réception sur le parcours de l'étudiant 759
III.III.I La construction d'une pensée autonome?
III.III.II L'influence sur la pratique professionnelle
III.III.II.I La filiation enseignante
III.III.II.II La filiation architecturale et formelle

Conclusion générale
Annexe : Un inédit de Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle 801
Source et bibliographie Tome II 925
Table des figures Tome II 953
Table des matières Tome I et Tome II 971

Tome III

Partie III : « Une phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine »

Introduction : Entretien de Patrice Goulet mené par l'auteure en 2019 989

Chapitre I : Entretiens menés par Patrice Goulet (1978-1984) 995

1978

Frank Lloyd Wright 995
Salines de Chaux de Claude Nicolas Ledoux 1005
Le Capitole de Michel-Ange 1013
Hagia Sophia d'Istanbul 1029
Une phénoménologie de la conscience urbaine de la ville de Venise 1035
L'Acropole d'Athènes 1043
Les temples d'Hadchepsout et d'Edfou 1057
la *Capella Pazzi* 1069

1979

Maison pour Tous à Montpellier (Projet de concours Ricardo Porro et Jean-François Dechoux) 1079
le Panthéon de Rome (Bande cassée) 1092
La cathédrale d'Autun 1093
La cathédrale de Strasbourg 1105
St Andrea al quirinale du Bernin 1115
Une phénoménologie de la couleur 1125
L'école de Marne la Vallée et
Le Centre d'Art de Vaduz (Concours Ricardo Porro, Jean-Claude Léonard et Projet réalisé) 1141

1980

Le projet de la maison de Metz
(Projet de Ricardo Porro en collaboration avec Jean-François Dechoux) 1149
L'école de Lille 1 1153
L'école de Lille 2 1167

1981

La modernité ou l'Esprit du Temps dans l'école de Lille 1179
L'école de Lille 3 1219
L'école de Lille 4 1227
L'école de Lille 5 1239
L'école de Lille 6 1267
L'école de Lille 7 1283
L'école de Lille 8 1303

1982

La vision romantique de Ricardo Porro 1307

1984

L'école de Lille 9 1381

Chapitre II : Entretiens menés par l'auteure (2018-2024) 1397

1– Marivi Ugarte - ancienne étudiante de Caracas et école spéciale de Paris. 1958-1960 et 1968-1970.
2 –Heriberto Duverger - ancien étudiant de Ricardo Porro à La Havane- Professeur d'Architecture à Madrid . 1960-1965.
3 – Philippe Gresset - étudiant de Ricardo Porro - Beaux-Arts puis UP3. 1967-1969 . Ancien Professeur d'UP8.
5- Philippe Panerai - Ancien Professeur à UP3 - Membre du jury du diplôme français de Ricardo Porro.
6- Guy Rumé - étudiant de Ricardo Porro à l'École Spéciale - Professeur à l'école d'architecture de Lille et Nantes.
7- Olivier Girard - Rédacteur de la Revue *AMC* et ami tout comme Edith Girard de Ricardo Porro.
8- Mario Gastine - Etudiant d'UP8-Beau-frère d'Olivier Girard
9- Jean-Claude Léonard - Étudiant de Strasbourg- Architecte
10- Yves Ayrault – Ancien directeur de l'école d'Architecture de Strasbourg.
11- Philippe Blanchard - Ancien étudiant de Strasbourg- Enseignant à l'École d'Art de Dijon
12- Henri Dreysse- étudiant à l'École d'Architecture de Strasbourg- Architecte
13- Jean-Vendelin Krumenaker – étudiant à l'École d'Architecture de Strasbourg – Architecte
14- Gérard Sutter - Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Strasbourg.
15- Mohammed Amine Kabbaj - étudiant à l'école d'Architecture de Strasbourg et UP6 – Architecte – Président de la Biennale de Marrakech.
16- Gérard Engrand – Ancien directeur de l'École d'Architecture de Lille
17- Philippe Louguet - Ancien professeur de l'école d'Architecture de Lille.
18- Richard Klein – étudiant et Professeur de l'école d'Architecture de Lille.
19- Gilles Maury - Ancien étudiant (Histoire) et Maître de conférences à l'ENSAPL
20- Patrice Cael -Ancien étudiant de « L'école de Lille ».
21- Jean-Marie Choquelle – Ancien étudiant de Ricardo Porro et son assistant à l'école d'Architecture de Lille.
22- Christian Réal– Ancien étudiant de l'école d'Architecture de lille- Architecte de la Ville de Lambersart.
23- Jean-Pierre Lefevre- Directeur de la Sodedat- Premier maître d'ouvrage de Ricardo Porro en France.
24- Renaud De la Noue - Associé de Ricardo Porro de 1986 à 2014.
25-Renée Bacqueville. Ancien étudiante. Architect urbaniste.
26-Patrick Cardon- Ancien étudiant de « L'école de Lille »
27-Patrick Fidelle -Ancien étudiant de « L'école de Lille »
28-Yilmaz Kuymku – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Lille - Architecte et Professeur à Istanbul.
29-Miguel Acosta - Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Caracas et de Lille. Professeur et Architecte.
30- Serge Théret. Ancien étudiant et architecte.
31–Hervé Dulongcourty - école d'Architecture de Lille - Professeur à l'école d'Architecture de lille et à UP8.
32- Louis Marie Dumon - Ancien étudiant de « L'école de Lille »

33- Jacques Davioud - étudiant de l'École d'Architecture de Lille – Architecte et Arnaud de la Chapelle – étudiant de l'École d'Architecture de Lille - Architecte
34- Michel Leblanc - étudiant de l'école d'Architecture de lille – Architecte
35-Jean-Benoît Olsem. ancien étudiant et architecte.
36-Boualem Chelouti- ancien étudiant -Architecte
37- Antonio De Souza -ancien étudiant -Architecte
38 -Frank Van der Henst -Ancien étudiant de L'école de Lille-Architecte
39- Sébastien Gauchet- Ancien étudiant de « L'école de Lille »
40- Véronique Lours- Ancienne étudiante de « L'école de Lille »

Conclusion : Entretien de Catherine Giuli par Catherine Giuli 1565