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, 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 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 Porro1 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 Wright2. 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 d'un article publié dans le n°171 d' Architecture Intérieure Créé en mai 19793 dont le titre est « La couleur et l'architecture ».

---

1 Voir Tome II.

2 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.

3 Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Couleur et architecture », Revue *AIC*, mai 1979, pp. 64-68.

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*[4] 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[5].

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*[6].

En 1984, il enregistre trois entretiens qui concerne la ville de Venise et ses leçons d'urbanisme[7].

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*[8] et *Les cinq aspects du contenu*[9] 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.

---

[4] Patrice Goulet, « L'école de Lille », *AIC* 183, pp. 38-48.

[5] Voir Tome II.

[6] Patrice Goulet, Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », *L' Architecture d'Aujourd'hui,* décembre 1982.

[7] Patrice Goulet, Ricardo Porro, « Les leçons de Venise », *L'Architecture d'Aujourd'hui* 234, pp. 36-39.

[8] Ricardo Porro, Patrice Goulet, *Oeuvres*, Collection Partitions, IFA, 1993.

[9] 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[10] 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 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

[10] Patrice Goulet et Claude Parent « Le Corbusier », *Aujourd'hui* n°, p.

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[11]? , 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.

Patrice Goulet : à quel endroit?

---

[11] Robert C. Twombly, *Frank Lloyd Wright : an interpretive biography,* , New York : Harper Colophon books, 1974.

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[12].

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. C'est un peu artificiel comme procédé, je suis d'accord, parce qu'on pourrait l'expliquer dans une continuité, l'évolution…

---

[12] 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.

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[13], 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.

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.

---

[13] 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.

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[14] 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[15]. 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 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.

---

[14] Voir à ce sujet Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie,* 1913.

[15] 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.

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[16] 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 ».

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.

---

[16] 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.

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[17]…

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 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

[17] Chez Husserl, la transcendance est le fait que l'objet perçu dépasse toujours ce qui est donné dans l'intuition.

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[18] 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…

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…

---

[18] 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 : 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[19]. 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.

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.

---

[19] Il s'agit de La *Storia dell'arte italiana* de Giulio Carlo Argan, éditée en trois volumes par Sansoni en 1968.

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[20]… 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[21]. 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.
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.

---

[20] Paolo Portoghesi. *Sant'Ivi alla Sapienza, Opera di Francesco Borromini in Arte & Storia*, 41, dicembre 2008, pp. 46-79

[21] Louis Hautecoeur, *Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole,* Paris, Picard, 1954

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[22] 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?

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

[22] *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)

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[23] 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…

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…

[23] En phénoménologie et dans la perception artistique, une oeuvre peut « persuader » sans argumenter, simplement par son apparition sensible.

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[24] 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?

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

[24] 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.

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[25], 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 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.

[25] 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.

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[26], 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 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

[26] 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.

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[27] 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….

Ricardo Porro : Elena, s'il te plaît, chérie … (Gabriella, fille adoptive de Ricardo Porro, fait trop de bruit) Ce sont des choses splendides.

---

[27] 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.

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[28], 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 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?

---

[28] 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

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[29]…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[30]. 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 ya tout ce problème de l'Univers, du macrocosme et aussi ce problème du microcosme qui est très semblable à

[29] 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).

[30] Premier Principe chez Platon.

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 [31] 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[32] 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*[33], 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…[34]. 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 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,

---

[31] Il s'agit du philosophe humaniste et poète italien de la Renaissance Marcile Ficin.

[32] Jean Pic de la Mirandole, philosophe humaniste italien de la Renaissance.

[33] *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.

[34] C'est la Vénus *Pandemos* (la Vénus vulgaire)

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[35]. 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[36]. 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…

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…

---

[35] *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer* (1943) est l'un des ouvrages majeurs d'Erwin Panofsky.

[36] Il s'agit de la *Vierge à l'enfant au singe*, une gravure datée de 1498.

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[37], 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

[37] Alors que pour Platon, le monde sensible est fait d'apparences trompeuses, la phénoménologie le considère comme le mode d'apparaître du réel.

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[38]?

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…

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….

---

[38] Chez Husserl, l'objet se manifeste selon des profils , sa manifestation est partielle mais ouvre sur un horizon d'autres perspectives possibles.

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[39] 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.

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…

---

[39] John Nash (1752-1835), architecte.

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*[40]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*[41] , 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[42], 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[43] – 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..

Patrice Goulet : Oui, mais qu'est-ce que t'appelles Principe?

---

[40] Un des cinq aspects du contenu issu de la théorie de Ricardo Porro : le sens ou les sens (significations).

[41] Un des cinq aspects du contenu de la théorie de Ricardo Porro : ce que l'on voit en premier.

[42] Du grec *hieros*, sacré et *phainein,* manifester, désigne la manifestation du sacré.

[43] *Basilica San Vitale de Ravenne.*

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? [44]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 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

[44] Le principe chez Aristote est ce qui est premier dans l'être ou la connaissance.

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[45], 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[46] à *Süleymaniye*[47], 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*[48], 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 Renaissance turque…L'architecte de *Nurusosmanyie*, l'architecte du baroque turque, l'architecte du *Topkapi*[49], 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

---

[45] En phénoménologie, le prototype est un modèle mental qui exprime l'invariant.

[46] Il s'agit de la Mosquée bleue et de la mère du Sultan Mehmed IV.

[47] Organisation urbaine depuis la Mosquée.

[48] Mosquée de style baroque ottoman qui jouxte le grand bazar d'Istanbul.

[49] Palais Topkapi.

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).

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[50] 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.

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.

---

[50] Concept réinterprété par Ricardo Porro issu de l'école de sociologie de Chicago. Voir Tome II.

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[51] 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 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

[51] 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.

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*[52] 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 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

[52] Dans la mythologie grecque , le Dieu *Hadès* règne sur les Enfers, le royaume des morts.

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[53], je crois qu'à l'urbanisme

[53] Définition personnelle de l'architecture et de l'urbanisme donnée de façon récurrente en cours d'initiation et d'Histoire de l'architecture.

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.
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?[54] …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[55], 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[56] 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 parlera de la notion de signification, cette notion d'habitation qui est le Temple grec. Le Temple grec est une

---

54 Sans doute de l'italien *Estate,* itinéraire en collines.

55 Temple grec dédié à Poséidon au Cap Sounion.

56 Dans la mythologie grecque, déesses persécutrices .Voir à ce sujet *Les Euménides* d' Eschyle.

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[57]. 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[58] 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 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

---

[57] Werner Jaeger, *Paideia. La formation de l'homme grec* (1933-1947) ; trad. André et Simone Devyver, Paris, Gallimard, 1964.

[58] Il s'agit de Prométhée.

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[59], 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…

Ricardo Porro : Ah ça, je savais pas…

---

[59] Il s'agit de l'historien et philosophe allemand Friedrich Albert Lange (1828-1875).

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[60], 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[61] 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, 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

---

[60] en ancien grec, Pythagoras effectivement.

[61] Philolaos de Crotone, philosophe, astronome (470-390 avt JC)

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[62] ou des gens comme ça…tu te rends compte que ça, c'est faux! c'est aussi faux…c'est 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…

---

[62] Fernando Montès, architecte et ancien collègue de Ricardo Porro à Strasbourg et UP6 (1971-1976).

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[63] 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 néolithique est un art naturaliste, l'art paléolithique est un art pictographique. C'est-à-dire que l'être humain

[63] Le pharaon Den.

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*[64], 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 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?

---

[64] 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)

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*[65] 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 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,

---

[65] Francesco Patrizi (1529-1597) philosophe platonicien et savant vénitien.

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… Il 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*[66] 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 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?

---

66 Il s'agit de la Basilique *San Miniato al Monte* à Florence.

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 Pazz*i, 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 [67] 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?

Ricardo Porro : C'était avant. C'était en 1966 ou 1967. 1966. 1976 ou 1977! tu vois…c'est une très jolie villa…

---

[67] 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.

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 [68]»… 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[69] . 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…
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…

---

[68] 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.

[69] Porro compare Beaubourg au Kennedy Space Center, le Cap Canaveral.

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[70], 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 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

[70] Heinrich Wölfflin (1915), *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art,* Paris, Plon, 1952.

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[71], 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. 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

[71] Il s'agit de l'ouvrage de Georges Duby, *Le temps des cathédrales, L'art et la société*, 980-1420, Éditions Gallimard, Paris, 1976.

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*[72]. 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[73]. 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 création de villes et les croisades créent un véritable esprit de mobilité capitale. Cette économie plus dynamique

[72] Marcel Aubert, Goubet Simone, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, 1958-1971, éditions Artaud, 1971.

[73] La flèche est construite de 1419 à 1439.

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[74], « 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. 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

[74] Robert Grossetête (1175-1253), penseur franciscain.

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[75] 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[76] ,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.

[75] Jean Roscelin (1050-1121) est un philosophe scolastique français.

[76] 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[77] 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 ces douze rayons jouent aussi à un deuxième point, c'est à la notion des douze apôtres placés un peu plus haut,

[77]Ouvrage écrit en 1266 et 1273 et inachevé. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, 4 t., éd. du Cerf, Paris, 1984-1986.

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[78]. 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[79], 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 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

[78] Croyance concernant le retour de Jésus.

[79] Le sceau de Salomon est un symbole qui représente une étoile à cinq ou six branches.

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*[80] 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 à l'esprit du Roi Soleil que nous avons en France chez Louis XIV, c'est-à-dire Il y a des débordements solaires,

[80] Il s'agit de la pièce de théâtre *La tragique histoire du Docteur Faust* de Christopher Marlowe, écrite en 1592.

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* [81]: « 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, 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

81 Paolo Portoghesi, *Roma Barocca,* Editori Laterza, 1966.

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[82] 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 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

[82] Severo Sarduy, *Barocco,* Gallimard, Essais, 1974.

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[83].

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 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,

[83] 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).

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*[84] , 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*[85]?

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 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…

---

[84] L'église se situe sur la *Piazza di Campitelli* à Rome.

[85]Il s'agit de l'ouvrage de 1888, *Renaissance et Baroque,* trad. G. Ballangé, Marseille, Parenthèses, 2017.

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[86] 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. Évidemment, il y a un pouvoir de ces couleurs stimulant, excitant, comme il y a un pouvoir calmant dans les

[86] L'église a été érigée de 1743 à 1748.

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[87] , 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 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

[87] Il s'agit de la mosquée *Nasir-ol-Molk* en Iran.

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[88]… 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 essai avant Malraux[89], 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*[90] 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

---

[88] Il s'agit d'un tableau d'une série de cinq peints entre 1880 et 1886 par Arnold Böcklin.

[89] Il s'agit de l'ouvrage d'André Malraux, *Le triangle noir : Laclos-Goya-Saint Just*, Gallimard, Paris, 1970.

[90] Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches,* Voyage au pays des timides, Éditions Plan, Paris, 1937.

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…

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[91] 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*[92]*,* 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 Liechtenstein, bon. Dans ce musée qui est une espèce d'Eldorado du vingtième siècle où tous les capitaux se

---

91 Selon Françoise Dastur, chez Heidegger, la phénoménologie devient « la science de ce qui n'apparait pas à première vue, une science de l'inapparent ».

92 Il s'agit des *Kindertotenlieder*, chansons pour voix et orchestre composées par Gustav Mahler. Ricardo Porro a perdu son fils trois ans auparavant.

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* [93]….*(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 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

[93] Il s'agit de Jacob Böhme (1575-1624) , appelé *Philosophicus Teutonicus.* Théosophe allemand.

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*[94]. 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[95] 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…

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

---

[94] Federico Garcia Lorca (1930), *Jeu et théorie du Duende*, Allia, Paris, 2008.

[95] Gislebert d'Autun, sculpteur roman.

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[96], 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…

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.

---

[96] Luigi Pirandello (1867-1936), metteur en scène de théâtre italien.

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*[97]. 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 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 …

---

[97] Janus est l'un des plus anciens dieux du panthéon romain.

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*[98]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 *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*[99] 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

---

[98] il s'agit de la *Piazza delle Sedra.*

[99] Créature du folklore marocain.

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 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*[100] 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 prôner sur l'amour, soit exprimé. Tu vois ?

---

[100] Il évoque sa sculpture élaborée pour Edith Girard.

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* [101]*; 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 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

[101] Hermann Broch, *La mort de Virgile,* Panteon Books, New York, 1945.

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[102]….

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 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.

---

[102] Il s'agit d'Henri Dreysse, voir au Tome II (diplôme).

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, **r**eprenons 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[103] ,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.

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 »…

---

[103] **Théodora** est une **impératrice** byzantine née vers 500 à Chypre et morte en 548 à Constantinople.

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[104], 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…

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

[104] Il s'agit d'Hervé Dulongcourty.

livres[105], 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?

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,

[105] Il s'agit du roman *Demian* publié en 1919.

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[106] 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)*

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

[106] 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.

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[107] 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.

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?

---

[107] Giovanni Paolo Panini (1691-1765) peintre baroque italien.

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 la revue *AIC*[108]. Ces entretiens ont donné lieu à une publication dans la revue *AIC*[108].

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…

---

[108] 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[109]. 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…

Un étudiant : Rires

---

[109] « La question « que signifie habiter poétiquement ? » attend toujours une réponse.

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*[110] …

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…

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 …

---

[110] Il s'agit du film « Passages from James Joyce's Finnegans Wake » de Mary Ellen Bute, 1965.

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 …même 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 [111], 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

[111] Il s'agit en réalité du tableau *Vue de Tolède* (1596-1600).

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.

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 »[112] 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[113], 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…

---

112 Voir à ce sujet l'ouvrage de Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci : Vers une phénoménologie de l'architecture*, Rizzoli, 1980.

113 Il s'agit de l'ouvrage *De gli eroici furori* (*Les fureurs héroïques)* de Giordano Bruno datant de 1585.

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 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)[114], 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

[114] Il s'agit du Canova en pyramide mausolée à Santa Maria Gloriosa dei Frari, Sestiere San Polo, Venise, Italie.

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…

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[115] 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?

---

[115] Il s'agit du peintre Manuel Duque.

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…

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[116] 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…

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…

---

[116] Il s'agit de l'étudiant Patrick Cardon.

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[117]. 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 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

[117]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.

Reich[118] . 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[119] 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 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 »?

---

[118] Wilhem Reich, psychiatre, élève de Sigmund Freud.

[119] Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Collection Philosophie de l'Esprit, Aubier, Paris, 1938.

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[120], 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 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

[120] Il s'agit de la maison Coilliot à Lille.

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*[121] 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.[122]…

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?

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.

---

[121] 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.

[122] Il s'agit de *La Déposition de Croix* du peintre maniériste Rosso Fiorentino peinte en 1521.

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*[123]*, Les fraises sauvages*[124]*, 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 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?

---

123 *L'Heure du loup* est un film d'Ingmar Bergman sorti en 1968.

124 *Les fraises sauvages* est un film d'Ingmar Bergman sorti en 1957.

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 »[125]…

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[126]… 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*

---

[125] Il s'agit d'une citation de Rainer Maria Rilke tirée de son ouvrage *Lettres à un jeune poète.*

[126] Il s'agit du poète Stéphane Mallarmé.

comme il pleut sur la ville, quelle est cette langueur qui pénètre mon coeur? [127] 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…

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

[127] Il s'agit d'un vers du poète Paul Verlaine.

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*[128] 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 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…

---

[128] *La tentation de Saint Antoine* est un poème en prose de Gustave Flaubert édité en 1874.

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[129] , 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

[129] Ovide, « Arachné », dans *Les métamorphoses*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, VI, 96-132.

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…

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 [130]»…

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….

---

[130] Il s'agit de Whitman.

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…

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*[131]?

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…

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…

---

131 *Le jeu des perles en verre* est un ouvrage d'Hermann Hesse publié en 1943.

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[132] 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[133]…c'est un contemporain…puis nous, après…

Un étudiant : Et encore vis à vis des autres, y a des moments…

[132] Fransisc Bartok (1937-1987) peintre de la modernité hongroise.

[133] 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[134] …

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?

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…

---

[134] La grande Borne ensemble de logements dont l'architecte est Émile Aillaud, opposé à la Charte d'Athènes.

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 L*es 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[135] 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

[135] Stanislas Fiszer (1935-) architecte et enseignant à l'École d'Architecture de Nancy.

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-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[136] 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 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…

---

[136] Bernard Trilles et Dominique Montassut

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[137], 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.

Patrice Goulet : Mais comment cette géométrie de l'Apocalypse se met sur la géométrie de la ville?

---

[137] Le quartier de Saint Leu est un quartier de la ville d'Amiens traversé par des canaux.

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[138]. 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 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* ?

---

[138] Il s'agit de l'ouvrage d'Hermann Broch intitulé Le Tentateur et publié en 1953.

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*[139]*, 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?

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

[139] 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.

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[140], 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?

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

[140] 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.

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[141] 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?

---

[141] *L'Albatros* est le deuxième poème de la deuxième édition (1861) du recueil *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire.

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…

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[142]?

---

[142] 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.

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[143] 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 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

---

[143] 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).

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*[144]…. 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…

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…

---

144 Nikolaus Pevsner, James Maude Richards, *The Anti-Rationalists*, *Architectural Press,* London, 1973.

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,[145] 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…

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[146] 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

---

[145] Julius Posener (1904-1996) Historien de l'art, historien de l'architecture, architecte

[146] Il s'agit du jeune architecte Jean-François Dechoux, ancien étudiant de Ricardo Porro à Strasbourg.

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…

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[147], c'est un travail excellent… mais ça tombe plutôt dans le contexte, par la façon d'agir…

[147] L'usine Van Nelle est conçue par les architectes Leendert van der Vlugt et Johannes Brinkman à Rotterdam entre 1925 et 1931.

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[148], 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 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…

---

148 Il s'agit de Walter Burelé Griffin, architecte influencé par la *Prairie School.*

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[149]. 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 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…

---

[149] 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.

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*[150] où il définit ça, pas *La grandeur inconnue*, le roman mais les essais esthétiques[151], 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…

---

[150] *La Grandeur inconnue* (*Die unbekannte Grösse* ; 1961) traduit en français en 1968.

[151] Il s'agit sans doute de l'ouvrage *Création littéraire et Connaissance* (*Dichten und Erkennen* ; 1955), recueil d'essais édité par Hannah Arendt.

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 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* [152]».

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?

---

[152] il ne s'agit pas d"une citation de Walt Whitman mais d'un texte de Ste Beuve sur Whitman.

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 ….

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 [153]» 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…

---

[153] Rainer Maria Rilke, *Œuvres I, Prose*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris, éd. du Seuil, 1966.

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…

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[154], qui vont au fondement du monde…

Patrice Goulet : Mais il n'y a que les poètes entre eux qui disent ça…

---

154 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 : 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 …

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[155] 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…

---

155 Le peintre Georges Mathieu, père de l'abstraction lyrique, a fait les plans de l'usine Mathieu de Fontenay-Le-Comte.

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 …

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 Egypte, 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[156], toute l'architecture de Sinan[157] 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

[156] Cette mosquée est le plus grand temple islamique d'Istanbul.

[157] Sinan, architecte impérial (1490 -1588)

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*[158] 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.

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

---

158 Mosquée de style baroque ottoman construite en 1748.

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[159] 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!

[159] Architecte de l'église de Saint Denis au XIII^{e} siècle.

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 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,[160] 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

[160] Il s'agit du Pavillon de musique de Madame Du Barry à Louveciennes construit par Ledoux (1970-1972).

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… 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…[161]

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

---

[161] 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 ».

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.

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[162]… 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

---

[162] Mario Salmi, Charles de Tolnay, *Michel-Ange, l'artiste, sa pensée. L'écrivain*, Éditions Atlas, 1978.

sublime sur Michel-Ange…

Patrice Goulet : C'est nouveau, j'ai jamais bien regardé moi, je regarde un peu mieux…

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[163]…

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[164]. 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…

---

163 « 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.

164 Hermann Broch, (1957), « Huguenot ou le réalisme », in *Les Somnambules,* Éditions Gallimard, 1990, pp. 377-727.

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….

(Interruption)

Ricardo Porro: Quelle horreur l'histoire du Liban[165]…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….

---

[165] 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 : 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…

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[166].

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[167]. 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

---

166 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.

167 Les Brigades Rouges ne figurent pas non plus dans l'article publié.

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 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[168], 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… »

[168] 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*[169]. 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…

---

[169]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[170]. Ils ont fait deux cours[171] 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 cinquante mètres de chaque maison et par contre dans le centre de Venise le chemin piétonnier, les *vaporettos* et

---

[170] 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.

[171] En réalité, bien plus (six).

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[172] 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

[172] Il s'agit de la Bibliothèque Marciana , bibliothèque de St Marc, Patron de Venise de l'architecte de la Renaissance Jacopo Sansovino.

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[173], c'était un club. La cavennia c'était un club et la ville était pleine de clubs. San Giorgio delle Schiavioni[174] 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 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…

---

[173] Il s'agit de la *Scuola* grande de San Rocco qui était une institution pour lutter contre la peste et aider la population.

[174] Il s'agit d'une *Scuola* qui venait en aide aux dalmatiens vivant à Venise.

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[175], 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

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

[175] Il s'agit de la Basilique *Santa Maria gloriosa dei Frari.*

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[176]. 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.

Catherine Giuli : Quand sortez-vous diplômée?

---

[176] 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.

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*[177], 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?

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

---

[177] 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.

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[178] 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 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

---

178 *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.

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 Kapuścińki... « 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[179]. 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.

[179] 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[180] , 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 paient pas. C'était le 19ème siècle. J'ai assisté aux cours de Louis Marin à Nanterre, m'intéressais à Damisch, à

[180] Voir dans la Revue *Archiscopie* l'hommage fait à Bigelman par Serge Santelli.

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[181] 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.

[181] 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[182] 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

---

182 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… 183» … 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…

---

183 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[184]…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 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

[184] Il s'agit des ouvrages *Passages* et *Poteaux* d'angle d'Henri Michaux.

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[185]. 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[186]. 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-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

---

185 L'exposition *Architecture and Revolution 1959-1969* à la Galerie *Storefront for Art and Architecture,* 14 septembre au 11 décembre 2004.

186 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.

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…[187]. 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?

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…

---

[187] 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).

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 Surface*…

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 1/250^{e} 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 1/1000^{e} … 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 »…[188]. 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…

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…

---

[188] « 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.

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[189], ils ont l'intelligence d'embaucher quelqu'un qui leur fait de beaux projets…

---

[189] Aujourd'hui *Blaq architecture.*

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…

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[190], 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…?

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

[190] 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.

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[191], 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…
Louis-Marie Dumon : J'étais le meilleur (rires), l'autre c'était Olivier Bonte…

---

[191] Il s'agit de Françoise Véry et Jean-Étienne Grislain.

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*[192], 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…

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

---

192 Il s'agit de Gio Ponti.

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[193]. 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.

Catherine Giuli : Tu travailles seul aujourd'hui?

---

[193] Il s'agit de Gherasim Luca.

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[194] ou « Les Madrigaux »[195]. 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.

[194] Il s'agit des « vêpres de la vierge » de Monteverdi considéré comme un monument baroque.

[195] 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 fait 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 et philosophique 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, Hermann Broch, 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* [196]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…

[196] 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