



HAL
open science

L'oeuvre d'Oscar Niemeyer comme manifeste carioca

Florent Roucoules

► **To cite this version:**

Florent Roucoules. L'oeuvre d'Oscar Niemeyer comme manifeste carioca. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-02283741

HAL Id: dumas-02283741

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02283741>

Submitted on 11 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



L'OEUVRE D'OSCAR NIEMEYER COMME MANIFESTE CARIOCA

Mémoire de mobilité internationale sous la direction de Pierre Fernandez (Architecte DPLG, Docteur de l'Ecole des Mines de Paris, HDR de l'INP de Toulouse rattaché à l'ED TESC, professeur des ENSA de Toulouse)

ROUCOULES Florent - 13020 - année universitaire 2017-2018



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT NUMÉRIQUE MIS EN DROIT D'AUTEUR

SOMMAIRE :

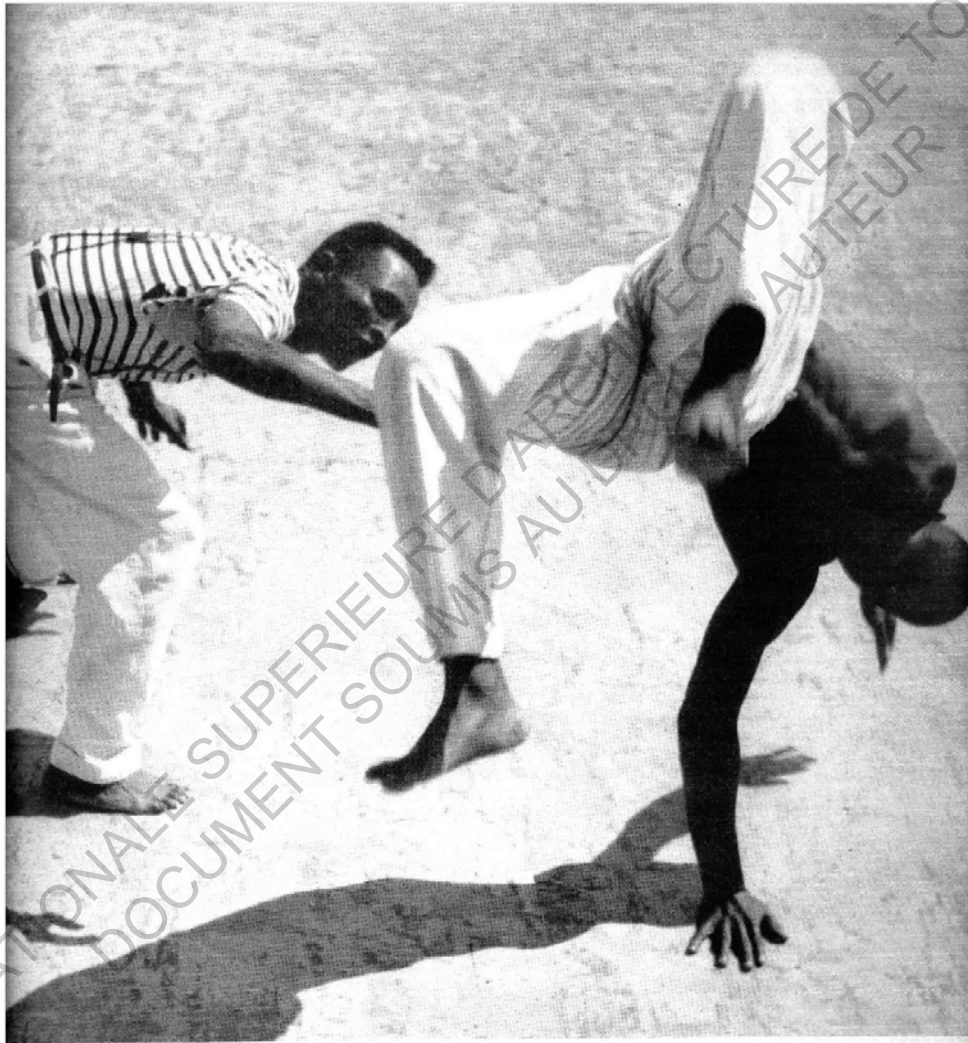
REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	7
I. LE JEITINHO, LA GINGA , ET LE GESTE ARCHITECTURAL	12
II. LE LANGAGE BRESILIEN : VECTEUR POETIQUE ARCHITECTURAL	20
III. OSCAR NIEMEYER : COMPOSITEUR, CHOREGRAPHE , ET POETE CARIOCA	28
IV. LE BETON COMME MEDIUM POETIQUE	50
V. A LA RECHERCHE D'UNE IDENTITE MODERNE : <i>TROPICALISATION</i> <i>DU STYLE INTERNATIONAL</i>	62
VI. LE RETOUR	76
BIBLIOGRAPHIE	79



ECOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT D'AUTEUR

Je tiens à remercier ma famille et mes amis qui m'entourent et me soutiennent chaque jour. Tia pour son sourire, Franck Martinez et sa famille pour leur générosité, leur partage, sans qui il m'aurait été impossible d'appréhender la profession d'architecte avec tant d'envie. L'agence aafm, pour ce qu'ils sont. Le Cercle. Morgane pour sa relecture précieuse et précise. Pierre Fernandez pour son temps, son soutien et ses conseils toujours bienveillants. Sophie Vialle sans qui cet échange à Rio de Janeiro n'aurait pu être aussi réussi. Et ceux que j'oublie.

Page de gauche, cliché personnel, « son plus beau voyage », Rio de Janeiro, 2017



Page de gauche, Marcel Gautherot, Pampulha, 1966

¹ Arpoador est une zone résidentielle de Rio de Janeiro se situant entre les quartiers de Copacabana et Ipanema. Le rocher du même nom marque le début de la fameuse plage d'Ipanema.

² Roberto Burle Marx : architecte, paysagiste, peintre, créateurs de bijoux. Il introduira notamment le paysagisme moderne au Brésil.

Rio de Janeiro, Ipanema. Il est 17h00 et comme chaque soir, nombre de touristes ou *cariocas* s'installent aux creux du rocher d'*Arpoador*¹, s'enlacent même, les visages baignés par la lueur d'un soleil aux teintes ocres. Au pied du rocher, l'allée rugueuse en pavé blanc et noir de Roberto Burle Marx² vibre par la lumière rasante et les ombres qui s'y dessinent. Un peu plus loin, des hommes et femmes en cercle, pratiquent la *capoeira*. Les ombres portées des corps en mouvement sont franches, et se meuvent. Rien sur cette place n'interrompt les longues projections des corps sur le sol. Ils s'entremêlent sans cesse et deviennent le manifeste d'une œuvre surréaliste. En fond, à contre-jour, les courbes des pains de sucres de Rio de Janeiro. Le soleil à l'arrière affirme dans son contraste une topographie unique et majestueuse.

Le regard porté par Oscar Niemeyer sur l'architecture, n'est autre que celui d'un poète sur les mots. Voilà une architecture belle et bien poétique, radicalement différente des mouvements modernes rationalistes, corbuséens où l'ordre demeure l'ultime finalité. Loin des trames, des tracés régulateurs, son œuvre s'émancipe des codes modernes d'une époque où la technologie avance à un rythme effréné. Ses mots à lui sont fluides : des syntaxes douces et mélodieuses, des rampes longues, des ondulations légères de béton qui semblent provenir d'une architecture objet, réalisée pour elle-même ; c'est le propre des sculptures modernes qui ne trouvent plus de signification dans le *situ* mais se réfèrent à elle-même en tant qu'objet. Il ne s'agit pourtant pas de cette définition lorsqu'on évoque l'architecture de Niemeyer. La force de son œuvre prend sa signification dans sa relation au site, à la poésie qu'évoque la souplesse de ses projets dans des milieux souvent plus austères, ou plus rigide. La tension entre l'architectonique et le *topos*.

Finalement, suite à mon arrivée au Brésil je me rendais compte d'une chose : le langage architectural d'Oscar Niemeyer est semblable à la langue brésilienne dès lors qu'on lui accorde une autonomie par rapport au portugais. Les sonorités du langage brésilien, la fluidité et la douceur avec laquelle il est parlé sont l'illustration d'une société bien différente des pays occidentaux. Il n'est pas d'augure de faire un inventaire ou une analyse de la société brésilienne, mais ne ce serait-ce que la pratique linguistique nous aide à comprendre la nécessité que portait Niemeyer à rendre l'architecture poétique. C'est en cela que l'on parle de langage architectural et de poésie architectonique ; les éléments s'enlacent, se meuvent dans l'espace, se ponctuent à l'image même du langage brésilien. Ainsi la rampe du théâtre populaire de Niteroi² s'enroule pour alors pénétrer la couverture souple du théâtre. Ou encore le siège du parti communiste qui s'articule autour du dôme abstrait de la salle des congrès à Paris. C'est cette composition qui donne sens à l'œuvre de l'architecte brésilien, les articulations entre des éléments qui semblent autonomes mais qui prennent sens dans l'ensemble qu'ils forment : un *situ*.

Pays encore rongé par la misère, les projets d'Oscar Niemeyer sont à replacer dans un contexte sociétal très spécifique. Sans doute, son exercice de la profession d'architecte se trouvait pourvu d'un acte profondément social et citoyen : quel lieu donne-t-on à la ville et à ses habitants ? Dans une société où la rue est un prolongement presque immédiat de la *casa*, les projets urbains et architecturaux brésiliens portent bien souvent une attention particulière à ce que nous appelons communément l'espace public, en ce qu'il a de fédérateur social. C'est au sein de ces *praça*¹, que les vendeurs ambulants approvisionnent les natifs ou expatriés venus danser le *Forró*², ou la *samba* ensemble, écoutant ces jeunes ou plus vieux chantant les chansons traditionnelles après une dure journée de travail.

Il vient également assez naturellement la question de la tradition. En effet, nombre de coutumes, chansons, danses traditionnelles perdurent voracement. Niemeyer lui était novateur mais a-t-il vraiment rompu avec la tradition ? Ou est-ce qu'à l'image d'Alvaro Siza Viera, celui-ci s'est pourvu de la recherche d'une tradition moderne ?

Page de droite, cliché personnel, Ipanema, 2017

¹ Praça : place publique en portugais.

² Forró : musique et danse traditionnelle du nord-est du Brésil.



I

LE JETINHO, LA GINGA
ET LE GESTE ARCHITECTURAL

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Le *jeitinho* et la *ginga*, définissent pour le premier un mécanisme social, typiquement brésilien, et pour le second une gestuelle tout aussi spécifique de cette société. Si, a priori, ils ne semblent aucunement liés, ils sont pourtant tout deux une expression sociale forte que François Laplantine¹ définit comme étant, selon ses mots, de l'ordre de « l'anthropologie modale »² - c'est-à-dire, une un acte corporel rattaché au sensible et au social. La pratique de la ville, en effet, est un acte social et culturel. Elle est étroitement liée à la société et aux normes qui y sont cristallisées. Il n'est pas sans importance de rappeler que la société brésilienne place au cœur de la vie de la cité, ce qu'on appelle communément « l'espace public ». Les marchands ambulants et les vendeurs à la sauvette sont nombreux sur les plages, les places publiques et dans les rues. Qu'il soit quatre heures du matin, ou une heure de l'après midi, ils investissent ces lieux pour établir leurs commerces et participer à l'émulation sociale de la cité. Mais ils ne sont pas les seuls à s'emparer de la rue, les plus anciens, par exemple, y jouent leurs économies aux dominos, ou font part de leurs commérages. La rue constitue donc véritablement, le prolongement du foyer, à l'image de nos sociétés moyenâgeuses où la façade sur rue du logement constituait le commerce, et où la rue était largement investie à des fins privées : ce pose donc la question de la limite entre le privé et le public, mais aussi dans leurs rapports sociaux : le seuil affectif brésilien.

Au-delà d'un théâtre social, la rue est aussi le témoin des malheurs d'une société encore marquée par les inégalités sociales, où nombreux sont-ce qui y vivent et dorment. C'est précisément certains de ces individus qui ont défini le terme de *ginga*. Ces vauriens, mécréants, qui par une démarche balancée se faufilent dans la foule pour semer l'homme dérobé. Un jeu de jambe souple et balancé qui plus tard sera intégré dans les gestes de bases de la capoeira : discipline qui a extrapolé un acte corporel social vers une danse : mouvance des corps contrôlée, précise, ordonnée. Le football, lui-aussi, s'est inspiré de la *ginga*, du moins ses joueurs en sont imprégnés et le prouvent à chaque jeu de jambe ou autre geste technique improvisé. Si la *ginga* correspond pour nous à une manière de se déplacer, de se mettre en mouvement de manière sinueuse et ondulante, elle est d'abord, comme l'explique François Laplantine : « le nom d'une tribu africaine du Congo » et un pas d'une danse traditionnelle nommée l'umbiganda. Cette gestuelle, mouvement dansant, révèle le caractère social de la *ginga* en ce qu'elle est un fait cristallisé et qui appartient à la fois à la discipline de la danse et à un comportement ordinaire non ritualisé : « c'est une manière sinueuse de déambuler qui est d'une extrême sensualité. »².

¹ François Laplantine : anthropologue français et professeur émérite des universités.

² *Le social et le sensible : Introduction à une anthropologie modale* François Laplantine, Téraèdre, 2005

³ Ronda de samba : groupe de musiciens improvisant autour duquel les spectateurs dansent et chantent eux aussi.

Ainsi, que ce soit le football, la *samba*, la *capoeira*, tous expriment une gestuelle dynamique et libre, des mouvements souples et amples, des courbes gracieuses et légères, à l'image du dessin des crêtes des reliefs de Rio de Janeiro, ou les corps des femmes *sambista* sous l'effluve de lumières des défilés du carnaval : spectacle merveilleux, qui chaque année expose de nouveaux décors, œuvres architecturales mouvantes. Les reines de *samba*, elles, sont les ferventes représentantes de leur école et symbolisent la splendeur du travail accompli au cours des 12 derniers mois. Elles ondulent en chef de file. Les surfeurs, également, s'adonnent à des prouesses techniques, de souplesse, de mouvements ondulatoires, déhanchés, leurs permettant de s'immiscer dans la courbe de l'eau. Ce sont de vraies chorégraphies répétées milles et une fois, faisant preuve d'une agilité grandiose et dont on ne doute pas de l'influence de la *ginga* brésilienne.

Ce sont donc ces ondulations, balancements, démarches sinueuses, qui définissent la *ginga*, comme pratique sociale. Sociale, car chaque brésilien ne l'obtient pas d'instinct mais dans sa confrontation à autrui. C'est dans l'expérience de l'espace public, dans ces lieux de regroupements autour des *ronda de samba*³, que tous apprennent à se mouvoir, ou dans la rue, la plage, se faufilant entre les citoyens. Il est par ailleurs étonnant d'observer l'agilité dont font preuve les marchands ambulants pour circuler entre les baigneurs étendus sur le sable, alors qu'ils se voient chargés de glacières lourdes et encombrantes. Et ce, sans le moindre grain de sable qui vous touche.

Comme nous l'avons précisé, le *jeitinho* ou « Loi des méandres » constitue un mécanisme social qui vise à satisfaire une cause en dérogeant à la règle. Une forme d'improvisation, d'adaptation conjecturale pour se sortir d'une situation compromettante. Il se place à la frontière de l'illégalité, la loi n'est jamais transgressée, mais l'ordre est moqué, contourné. Ce mécanisme peut, par ailleurs, user de l'émotionnel pour arriver à ses fins. C'est, si nous le vulgarisons, une *ginga* intellectuelle, une improvisation, une torsion du processus pour s'émanciper de la règle. Et je vous prie de croire, au vu de mon expérience *carioca*, en la prépondérance du *jeitinho* dans la société brésilienne. C'est un fait social qui s'est enraciné et dicte l'ensemble des processus qu'ils soient administratifs ou sociaux. Les discussions sont même parfois des débats sans fin, sans réponse, où les interlocuteurs ne prennent aucune posture qu'elle soit positive ou négative, et elle se conclue au même point qu'elle a débuté, s'efforçant d'onduler pour ne pas prendre de décision. Ce processus psychique, loin d'être radicalement malhonnête tend à porter la situation à son avantage.

Ce processus curviligne, suspicieux, indirecte puisque jamais frontal, ce procédé mental tout aussi sinueux et adaptable, constitue une culture populaire extrêmement importante au Brésil et plus précisément dans l'environnement *carioca* qui nous intéresse ici. Comme nous l'avons dit pour le football, tous les grands joueurs de la *Seleção*¹, sont dotés d'une ruse presque malicieuse et d'un jeu de jambe digne de la *ginga*. Dans l'addition de ces faits sociaux sont nés des joueurs comme Ronaldinho, Pelé ou plus récemment Neymar. Il est difficile d'appréhender la société brésilienne sans considérer la place prédominante de ces gestuelles tout aussi physiques que mentales. Elles vont à l'encontre de la rigueur frontale, du direct, du chemin le plus court : la ligne, et de ce qui nous rapproche des pensées architecturales : l'angle droit.

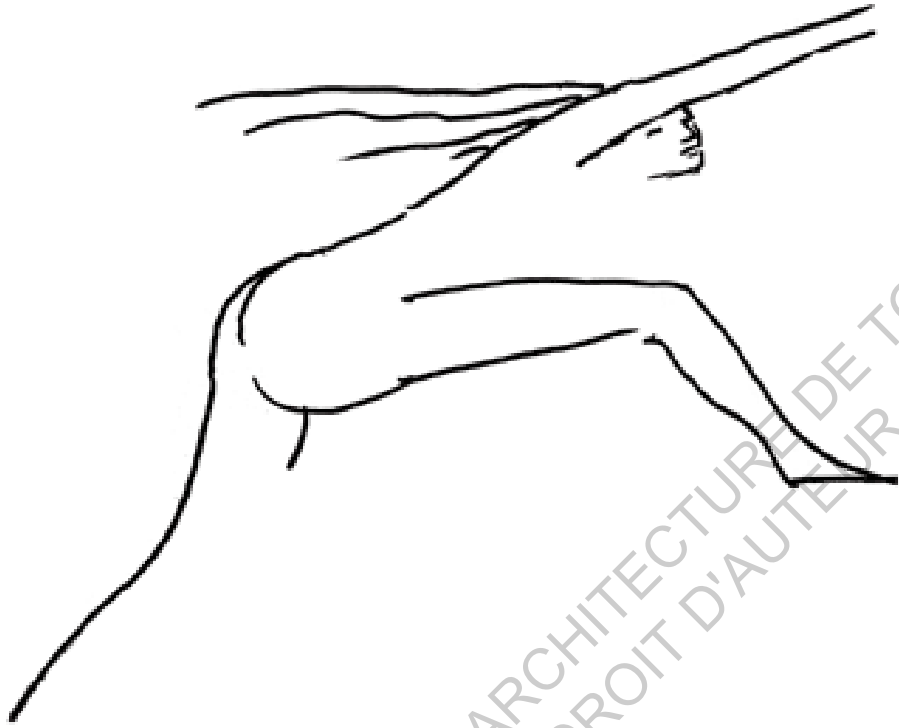
La désinvolture brésilienne, qui n'en est qu'en apparence, s'est donc traduite dans le geste physique comme intellectuelle, et c'est dire son importance sociale. Il était primordial ici d'exposer cette pratique caractéristique de l'environnement brésilien, pour comprendre comment le processus de conception, processus intellectuel peut être conditionné par l'environnement. Du moins, de quelle manière et vers quelle forme celui-ci peut se tourner. Il est vain de rappeler que l'architecture, l'urbanisme sont déterminés par les sociétés dans lesquels ils prennent part. Alors, vous pourrez scander que le style international s'est émancipé de toute tradition mais il s'est constitué dans des contextes sociétaux complexes : la reconstruction, des mouvements intellectuels qui s'attachaient au « machinisme », à des techniques et technologies nouvelles et un phénomène mondialisant intense ; l'euphorie de l'ultra-libéralisme, une industrialisation plus forte et l'apparition de nouvelles formes de construction. Le style international est la transcription architecturale d'une autre forme de société et de culture mondiale qui constitue un environnement influent mais d'échelle majeure.

Il semblerait que l'environnement social ait déterminé des réflexes mentaux et comportementaux dans la gestuelle architecturale d'Oscar Niemeyer, et notamment dans ses processus de conception. Il n'est pas opportun d'affirmer que son œuvre, que l'on décrit comme sensuelle et qui est caractérisée, voir vulgarisée, par son attachement à la courbe, est étroitement liée à un mécanisme mental social de l'ordre du *jeitinho*. Ainsi, la Loi des Méandres, apparaît comme axiome du style moderne de forme libre (comme le définit David Underwood² dans *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil, Cosacnaify, 2002* porté par l'architecte *carioca*. Le *jeitinho*, ce tour de main, ce déhanché intellectuel afin de contourner les obstacles et contraintes qui se présentent, constitue un stimulus créatif qui n'a pas épargné Oscar Niemeyer. Et qui se mêlant à la *ginga*, mouvement inhérent, balancement doux et élégant, synthétise tout une gestuelle architecturale propre à ce der-

Page de droite, Croquis, Oscar Niemeyer / Paul Hammond, Pelé, 1977

¹ Seleção : équipe du Brésil de football.

² David Underwood : professeur d'histoire de l'art américain et collaborateur du magazine «Latin American art magazine».





nier : la célébration de la sensualité sinueuse, l'imprévisible des méandres de la vie, d'un langage formel non prémédité. Il s'agit de bien saisir l'interaction entre un fait social singulier et la gestuelle architecturale sensible. De même, la place de spontanéité dans la société brésilienne explique son émancipation envers le style international et corbuséen qui réprime systématiquement la place l'intuition dans une architecture qui se doit d'être rationnelle, rigoureuse, fonctionnelle et géométriquement assimilable. Oscar Niemeyer, lui se préfère à la gestuelle souple, gracieuse, spontanée. Par ailleurs, François Laplantine explique :

« La ginga est donc une gestuelle faite de souplesse, de plasticisme mais aussi de détermination. Si elle se situe - ou plutôt se déplace et évolue - à l'opposé des comportements de rigidité physique que sont ceux de beaucoup d'Européens et de Nord-Américains, elle n'en est pas pour autant indolence et laisser-aller. »¹

Ces comportements sociaux génèrent, à fortiori, une spécificité brésilienne, un cadre social important et singulier, qui comme nous l'énonçons ici, sont parties prenantes des processus de conceptions et de l'esthétique même d'Oscar Niemeyer et de son œuvre.

Page de gauche : croquis, Oscar Niemeyer / photographie de presse, Ronaldinho, 2001

¹ *Le social et le sensible : Introduction à une anthropologie modale, François Laplantine, Téraèdre, 2005*

II

LE LANGAGE BRÉSILIEN
VECTEUR POÉTIQUE ARCHITECTURAL

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Les débats qui ont lieu autour du langage lusophone, illustrent exactement notre propos en ce qu'il existe une distinction conséquente entre le portugais brésilien et le portugais européen ; que cela concerne la sémantique, la phonétique ou encore la grammaire. Bien qu'il n'est pas d'augure de se prononcer sur une quelconque position, il s'agira ici de soulever les différences qui nous aideront à expliquer la singularité du langage architectural d'Oscar Niemeyer comme manifeste d'un « parler » tout aussi spécifique.

L'histoire migratoire du Brésil colonial explique d'abord l'implantation du portugais sur ce vaste territoire, mais aussi les divergences linguistiques qui ont amené au portugais brésilien. L'asservissement des indiens, mais surtout la traite des Noirs et le commerce triangulaire ont implanté des ethnies culturellement et linguistiquement très différentes. Cette horreur que constitue l'asservissement des peuples n'a pu s'accomplir sans l'imposition d'une même forme de communication : le portugais. Mais les richesses ethniques et linguistiques, nous le verrons, ont dans le temps modifié le portugais européen vers son état actuel au Brésil. Les discontinuités également des présences portugaises dans les zones hors-Europe ont irrémédiablement modifié cette langue.

Cependant, il est difficile de définir les causes d'une variation sémantique et syntaxique du portugais, en ce qu'il demeure un débat fortement controversé. Aujourd'hui encore nombre de chercheurs s'efforcent de démontrer ou réfuter deux théories. La première soutient une créolisation du portugais européen, ce qui induit que les dialectes créoles auraient pris force au sein des communautés d'esclaves lors de la traite. L'autre en la réfutant évoque une décréolisation engendrant une formation du portugais brésilien qui se trouve dès lors démunie du caractère créole¹. Il nous importe peu, ici, de déterminer l'influence propre du portugais pratiqué au Brésil mais plutôt d'établir les caractéristiques de cette dérivation lusophone. En effet, nombreuses sont les communautés de chercheurs à revendiquer une indépendance du portugais brésilien; et une réelle distance nous est audible entre les deux «parlers» étudiés. L'un semble plus introverti, les mots semblent mâchés et les voyelles fermées. L'autre, le brésilien, apparaît comme plus saccadé, fortement rythmé et ouvre les voyelles. Il est d'ailleurs commun de comparer cette prononciation à des ondulations toniques.

En revanche, il ne va pas sans noter l'absence d'une codification, d'une écriture, mais aussi d'un enseignement dans les sociétés africaines traditionnellement « orales », forcées d'être implantées au Brésil lors de la traite des esclaves. En ce point, l'emploi de la parole se voit contraint à des séquences orales dépourvues d'une rigueur dans la syntaxe et l'organisation

des énoncés. L'hypothèse est que l'évolution du portugais brésilien se trouve nourrit de ces approximations et improvisations. La langue devient un élément sociolinguistique qui vise à l'efficacité de communication et s'émancipe de normes telles que la grammaire. En soit, on ne peut douter qu'un même processus phonétique a eu lieu, faisant diverger la langue, dite source, vers un parler brésilien. Ce sont ces différents facteurs qui expliquent les dérivations survenues sur le portugais européen : la diversité des dialectes qui se sont rencontrés en terre brésilienne au moment des commerces d'esclaves, un territoire à grande échelle, et d'une diversité sociale dense. Puis, sans étonnement, la distance géographique et sociale entre le Portugal et son ex-colonie, des sociétés aux évolutions bien différentes.

Le portugais européen apparaît comme un langage constitué essentiellement de consonnes constrictives et de voyelles atones, lorsque la phonique brésilienne s'apparente à des voyelles ouvertes dont il émane une certaine fluidité s'ajoutant au rythme très marqué et poétique de cette dernière. Pour illustrer ce propos nous reprendrons les écrits de Mota Maria Antónia², Bacelar do Nascimento Maria Fernanda³ : « différemment du PB {Portugais brésilien}, le PE {Portugais européen} standard et la plupart de ses variétés internes sont caractérisés par l'élévation et la centralisation des voyelles en position atone (PE cavalo (cheval) [ksvâlu], cavalinho [kBvjlijiu], (petit cheval), avec voyelle moyenne centrale en position atone vs PB [kavâlu], [kavaliuji], avec voyelle basse dans la même position). Cette caractéristique du PE a comme conséquence l'amuïssement voire la chute des voyelles atones (PE levantar (lever) [laVBtâi]), ce qui n'a pas lieu en PB : [levttai] ; »⁴

De même, Paul Teyssier⁵, explique que les prononciations du portugais européen et du brésilien ont divergé fortement du XVIe jusqu'à l'indépendance du Brésil, en ce que les voyelles prétoniques se sont amoindries avec un « timbre central et fermé {...} ex. bater («battre») ». En revanche elles demeurent ouvertes pour son homologue brésilien. Dans un même temps le « o » prétonique a évolué vers un « u » en Europe alors que qu'il reste inchangé en Brésilien : « ex. morar (« habiter ») prononcé murar ». Ce dernier nous expose d'autres dérivations qui expliquent aussi le caractère plus doux et mélodieux du portugais brésilien. Le « e » prétonique s'est mû en un « phonème extrêmement bref »⁶ si bien qu'il en devient presque insaisissable à l'oreille. Il est étouffé, presque non-prononcé par les européens, alors qu'il reste plus audible en portugais brésilien : un « e » fermé.

¹ créole : en linguistique, il définit un langage construit à partir de transformations essayées par une langue parlée par une communauté importante. Ces transformations sont souvent déterminées par les langues maternelles des membres de la communauté. Ainsi, on trouve des créoles issus des langues indo-européennes (anglais, français, portugais etc ...).

² Mota Maria Antónia : professeur-chercheur portugaise en dialectique et diachronie au centre de linguistique de l'université de Lisbonne (CLUL).

³ Bacelar do Nascimento Maria Fernanda : chercheuse en linguistique (lexique et syntaxe) au centre de linguistique de l'université de Lisbonne (CLUL).

⁴ Mota Maria Antónia, Bacelar do Nascimento Maria Fernanda. *Le portugais dans ses variétés*. In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 79, fasc. 3, 2001

⁵ Paul Teyssier : linguiste français spécialisé dans la littérature lusophone et la langue portugaise.

⁶ Paul Teyssier, *L'amérique latine : perspective géolinguistique*, Université de Paris-Sorbonne, 1997

Fort de ce constat, le portugais européen aurait divergé vers cette forme de phonétique, alors qu'aurait demeuré au Brésil une forme plus poétique où chaque voyelle se trouve prononcée dans sa phonétique propre. La voyelle constituant un élément de prononciation et d'entendement commun d'ordre plus suave. Ainsi, l'addition de voyelle ouverte, de rythme marqué et cadencé, et d'un ton prosodique donne au portugais brésilien son caractère doux, mélodieux, et curviligne, au contraire d'un portugais européen rigide, saccadé, presque agressif.

Enfin, le Brésil lui-même montre des dérivations régionales. Cela contribue également à l'établissement d'une distance entre les deux portugais. L'accent *carioca* montre une prononciation significativement distincte des autres régions, comme l'explique l'auteur : « Ainsi les s implosifs y sont en général des dentales pures, ex. *distar* («être éloigné»), sauf dans la région de Rio de Janeiro où l'on dit «*dichtar*», comme au Portugal. On pourrait aussi citer d'autres innovations brésiliennes, qui ont éloigné la prononciation de ce pays de celle du Portugal, et qui sont plus ou moins accentuées selon les régions et les classes sociales, comme la palatalisation des groupes *ti* et *di*, ex. *tio* («oncle») et *dia* («jour») prononcés presque *tchiu* et *djia*, ou la vocalisation de *l* implosif, ex. *faltar* («manquer») prononcé «*fawtar*». Ces derniers traits sont spécifiquement brésiliens et tout à fait étrangers à la phonétique du Portugal. »¹

Afin de compléter les propos, quant au caractère mélodieux, ondulé et prosodique de la langue portugais brésilienne, il n'est pas sans intérêt d'y exposer une étude extrêmement intéressante qui transcrit graphiquement la phonétique brésilienne. Ces documents nous sont précieux puisqu'ils illustrent les particularités sociolinguistiques qui nous intéressent dans la mise en exergue d'une influence véritable de ces dernières dans le langage architecturale d'Oscar Niemeyer. Cette étude est relatée dans *Pics mélodiques prétoniques en portugais brésilien : une étude quantitative*, dont voici un extrait :

« Le présent travail porte sur un trait prosodique assez typique du portugais brésilien : un pic mélodique en position prétonique en fin d'énoncé déclaratif. Il vise à quantifier le phénomène, à partir d'enregistrements de cinq hommes et cinq femmes de l'état de São Paulo, en lecture et en narration. Il en résulte que des montées sur les prétoniques de 4 demi-tons suivies de descentes de 8 demi-tons, en moyenne, s'observent dans les deux styles de parole, chez les femmes. Chez les hommes, ces valeurs sont respectivement de 3 et 7 demi-tons. Ces montées-descentes d'une tierce et d'une quinte, respectivement, peuvent donner au portugais brésilien cette musicalité particulière et, puisque les descentes sont plus rapides chez les femmes, elles ouvrent des perspectives sociolinguistiques intéressantes.»²

¹ Paul Teyssier, *L'amérique latine : perspective géolinguistique*, Université de Paris-Sorbonne, 1997

² *Pics mélodiques prétoniques en portugais brésilien : une étude quantitative* Plínio, A. Barbosa¹, Philippe Boula de Mareüil, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, Brésil, LIMSI, CNRS & Université Paris-Saclay, Orsay, France

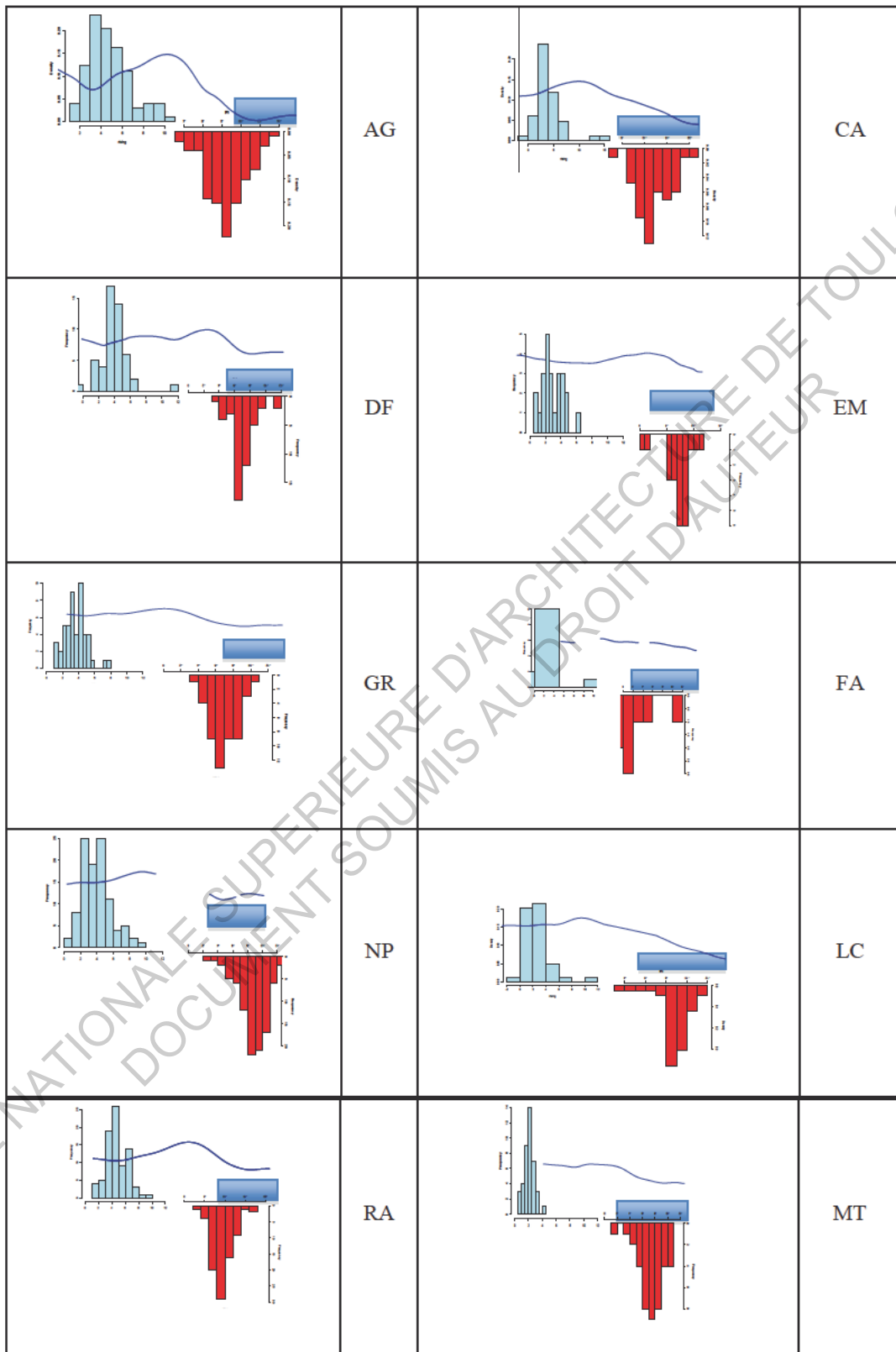


FIGURE 2 : Histogrammes des montées (en bleu) et descentes (en rouge), avec les contours typiques, en lecture, de tous les locuteurs (à droite) et toutes les locutrices (à gauche).

La langue portugaise brésilienne a donc cette valeur poétique que le portugais classique ne contient pas ; des dynamiques sinueuses, ondulatoires, oscillantes qui s'expriment dans la construction de la phrases mais aussi dans chacun des mots. Voici le vecteur poétique de cette langue qui paraît chantée. La voix y tient son rang d'honneur, c'est leur instrument sensible et social. Sensible car une émotion s'en dégage largement ; social car elle est un outil de communication : comme le langage corporel constitué par la *ginga*. la voix est ici le vecteur poétique du langage brésilien. Reprenons les écrits de François Laplantine, celui-ci explique que « La rythmicité ondulatoire de la *ginga* est une pulsation, une vibration du corps. Manière de marcher et de danser, elle peut aussi être considérée comme une manière de parler et de chanter. »¹. En somme, il arrive logiquement, que ces gestuelles et ce langage propres à la culture brésilienne, se trouvent liés par un élément, culturel et social, qui agit comme une clef de voûte : la *ginga*. Un autre fait culturel nous permet de comprendre l'étroite liaison qui est établie entre le chant, la danse, la voix, et la manière brésilienne de déambuler : la musique. Et quoi de plus singulier que la bossa-nova ! Elle est le résultat d'influences distinctes mais qui créeront cette musique brésilienne : la samba et le jazz au cours des années 50. Elle oscille entre les rythmiques de la samba et celles du jazz. Elle emprunte à ce dernier les tensions et suspensions de tempo, contretemps et revirement de notes. La *bossa-nova* se trouve dans le registre de la retenue, de l'oscillation entre des moments forts et des suspensions mélodiques. Un balancement donc dans la construction musicale, un balancement qui rappelle la *ginga*. François Laplantine, par ailleurs, nous éclaire sur la question :

« Il évoque implicitement et parfois même explicitement la façon de marche en ondulant les hanches qui est celle d'un grand nombre de femmes au Brésil et en particulier des jeunes filles d'Ipanema. Il suffit pour s'en apercevoir d'écouter les paroles de la bossa-nova du même nom, *Garota de Ipanema*, composée par Tom Jobim et Vinicius de Moraes : *Com seu gingando cheio de graça / Com seu balanço que é mais do que um poema* »¹

Ce sont, bel et bien, ces femmes d'Ipanema qu'Oscar Niemeyer dessine sur ses carnets, ou même qu'il expose sur la façade du théâtre populaire de Niteroi : comme une ode aux courbes féminines, quand la *bossa-nova* constitue une ode à la *ginga* féminine.

Page de droite, illustration du disque : « *Garota de Ipanema* »

¹ *Le social et le sensible : Introduction à une anthropologie modale* François Laplantine, Téraèdre, 2005

R 765.022 L



Olha que coisa mais linda,
mais cheia de graça!

TRILHA SONORA DO FILME

GARÔTA de IPANEMA

com

Antônio Carlos Jobim
Vinícius de Moraes
Tamba Quarteto/Nara Leão
Chico Buarque de Hollanda/Baden
Powel/Ronnie Von/Elis Regina/
Quarteto Em Cy/MPB4/Luiz Eça
Eumir Deodato



© 1964
série
De Luxe
PHILIPS

III

OSCAR NIEMEYER
COMPOSITEUR, CHOREGRAPHE
ET POETE CARIOCA

« a arquitetura é o meu hobby permanente, mas acho que o homem nasceu para reproduzir, como os outros animais sobre a terra. E é por isso que a mulher é seu objectivo principal. Ela é parte de minha vida e minha arquitetura. »

O. Niemeyer

L'environnement intellectuel et social *carioca* se trouve donc baigné de gestuelles balancées, d'un langage mélodieux et doux, d'une musique rythmée et ondulée. Le paysage dans tous ses domaines se trouve sinueux : des courbes topographiques des pains de sucres jusqu'aux déhanchés des baigneuses d'Ipanema. Un monde sensuel entoure notre architecte. Il admet, par ailleurs, avoir découvert très tôt les plaisirs de l'amour, son oncle l'ayant amené auprès d'une femme vendant sa chair, pour ainsi dire. Il se dit amoureux des femmes, et pas seulement de son épouse, mais la Femme par la grâce qu'elle évoque, la sensualité qu'elle dégage, l'élégance et la noblesse de son corps. Du creux de son cou jusqu'à la dune de ses hanches il y voit l'architecture. La poésie de son vocabulaire architectural se trouve dans l'évocation certaine et la célébration de l'érotisme de ces *garota* de Ipanema. La femme comme muse; vision artistique qui n'est en soit pas si innovante puisque déjà nombre de peintres s'inspiraient d'elle, ou encore des écrivains surréalistes comme Paul Eluard¹ ou André Breton². Chez ces deux écrivains comme chez Oscar Niemeyer, la femme demeure de manière immuable sur un piédestal comme figure symbolique presque divine et qui nourrit l'imaginaire de l'homme. Elle signifie le concept d'amour, affectivité et dans l'œuvre de Niemeyer : la sensualité plus que tout.

Nous avons parlé de la *ginga*, du *jeitinho*, et d'une distinction forte entre la culture européenne (occidentale pour englober avec elle la culture nord-américaine), et brésilienne. Nous devrions ajouter que les concepts de beauté également se trouvent chamboulés au Brésil. Alors que la première tend à effacer les formes excessives, dans une certaine pudeur, les mœurs brésiliennes et notamment *carioca* vont à contre-courant. En effet, chaque rondeur, chaque courbe sensuelle est exposée et amplifiée par la *ginga*. Un milieu sensuel qui n'a rien de provocant, mais qui résulte d'une culture et d'un climat où chaque bout de tissu est compté du fait d'une chaleur excessive. Cette définition du « beau », se trouve également en lien avec l'esthétique architecturale d'Oscar Niemeyer. Influencé par la femme nous l'avons dit, les courbes qui composent son œuvre ne sont pas sans évocation de la féminité et d'une architecture contraire aux principes fondamentaux du « beau » Corbuséen. L'architecture libre, sensuelle et féminine portée par l'architecte *carioca* s'émancipe fortement du style moderne international rigide, rigoureux. C'est finalement le schéma familial traditionnel qui apparaît : la rigueur du père de famille, droit, intransigeant, et l'affectif, l'émotionnel porté par la femme. Oscar Niemeyer définit donc une architecture féminine. Par ailleurs, Carlos Dias Comas³, évoque dans *Le droit à la différence (2007)* l'élargissement du langage architectural moderne opéré par Niemeyer :

« La courbe pour Niemeyer n'est pas épisodique ou sporadique, elle ne s'unit pas à la fugacité ou à l'éventualité du compartimentage en débat avec le maintien de la structure orthogonale. La courbe peut dispenser la ligne droite, la surmonter, l'équilibrer, mais à peine apparaître. L'ambivalence, qui donne une même importance à deux extrêmes qui s'opposent, est également ambiguë. Les interstices entre le projet totalement courbe et le totalement droit attirent l'attention ». Il souligne donc l'utilisation de la courbe comme vecteur projectuel et non en élément architectural d'agrément qu'on peut observer dans le mouvement moderne européen.

La courbe chez Le Corbusier s'éprouve par les tracés régulateurs, par une composition géométrique rigoureuse, elle se soumet au plus haut point à la composition orthogonale du projet. La courbe chez Niemeyer s'émancipe de ces compositions strictes et cherche son dessin dans les champs de l'émotivité et de la sensualité, elle est un élément de premier plan dans la composition générale du projet, elle n'a rien d'anecdotique. Sensuelle elle s'oppose à la droiture masculine des héritiers du style moderne dont nous parlerons.

C'est par ailleurs à l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro qu'Oscar Niemeyer découvre le modernisme corbuséen. Cependant, il se détache de l'enseignement de Le Corbusier, qui semble à cet époque presque dictatorial puisque défini comme exemplaire. Beaucoup y voient une volonté d'émancipation. Mais, elle semble aussi la résultante d'une non-appropriation possible par l'architecte brésilien, du fait d'un environnement social et culturel trop distant. Cette émancipation passera donc par l'affirmation d'une identité architecturale sensuelle, curviligne, nourrie du symbolisme de la femme comme expression formelle; alors que l'Homme machine de Le Corbusier se trouve dépourvu de poésie et de caractère émotionnel. C'est, en somme, la recherche d'une sensibilité brésilienne singulière qui ne peut s'adapter à la radicalité et la rationalité des principes modernistes corbuséens. Une dualité entre architecture féminine et masculine, plus émotive, plus poétique.

Rio de Janeiro pourrait se définir comme le point d'intersection entre un relief et l'océan. Entre ce qui définit l'horizon, la mer, l'infini et ce qui bloque le champ de vision : les *morros*⁴, les pains de sucres, la roche. C'est une zone de conflit entre ce qui oscille et ce qui est direct, entre la ligne et le curviligne. Elle est une ville exceptionnelle par sa topographie, par les paysages qu'elle offre. La ligne de crête qui se dessine du *Pao de açúcar*⁵ jusqu'à

¹ Paul Eluard : poète français et membre fondateur du surréalisme.

² André Breton : écrivain et poète français. Il est le principal théoricien du surréalisme. Ses œuvres critiques sur l'Art font de lui une figure incontournable du monde artistique du XX^{ème} siècle.

³ Carlos Dias Comas : docteur brésilien en architecture et urbanisme.

⁴ *morro* : colline en portugais.

⁵ *Pao de Açucar* : pain de sucre en portugais. Désigne le mont rocheux de la baie de Rio de Janeiro



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

la *Pedra da gavea*¹ est incroyable de splendeur. Elle ondule le soir lorsque le soleil se couche, et s'anime jusqu'à ce qu'elle cède sa place à la pénombre. Alors ce dessin se fige, comme « l'unique trait de pinceau » de Fabienne Verdier². Ces courbes prennent leur force de la douceur et de la sensualité qu'elles évoquent, elles sont les ombres chinoises des femmes ne révélant que les zones supérieures des corps, liées comme un seul et même élément avec le sol. Une fois de plus, il est nécessaire d'évoquer les particularités géographiques de l'environnement *carioca* pour appréhender cette sensibilité brésilienne dont nous avons parlé. Car ces courbes sont douces, sinueuses et affectives. Le caractère sensuel émane de l'ensemble de ces éléments, elles ne constituent pas des courbes tendues et agressives elles accompagnent lentement le regard – à l'image des vagues qui caressent le rocher d'*Arpoador*.

Oscar Niemeyer tire sensiblement son inspiration de ce paysage *carioca* particulier et compose ses projets architecturaux en osmose avec ces courbes topographiques. S'il n'existe aucune topographie sur laquelle s'appuyer alors il les définit. Ces dômes, ces rampes qui composent la grande esplanade à Niteroi³ sont autant d'artifices pour créer une nouvelle topographie ; comme si un réflexe conceptuel le ramenait indéniablement aux courbes des *morro*. Son architecture est la célébration d'un tropicalisme (sur lequel il définira une tradition moderne brésilienne), une ode aux paysages de Rio de Janeiro et une révérence à la sensualité de l'environnement *carioca* dont il est natif. David Underwood, nous narre une enfance passée dans la baie de Guanabara⁴, dont la maison de famille possédait une véranda. Celle-ci se projetait sur la baie de Rio de Janeiro. Oscar Niemeyer grandit avec une vue sur les courbes douces et si particulières du *Pao de açúcar*, sans cesse nourri de cette sensualité topographique. Il eut comme premier professeur Mère nature qui le charmera jusqu'à sa mort. Il exerça d'ailleurs jusqu'à son décès dans son agence dans laquelle il a là une vue sur le *Pao de Açucar*.

La poésie de l'œuvre de Niemeyer se trouve donc dans la synthèse de ces différents éléments. A l'instar des Cinq points de l'Architecture Moderne de Le Corbusier et Jeanneret, qui sont constitués d'éléments architectoniques rationnels, concrets (les pilotis, le toit terrasse, le plan libre, la fenêtre bandeau et la façade libre), Oscar Niemeyer définit quatre éléments de son architecture : les plages, les montagnes, les églises baroques et les belles femmes. Ainsi, la courbe sensuelle qui se dessine librement, constitue l'unique facteur commun de ses œuvres : le langage architectural tropical. Cette obsession

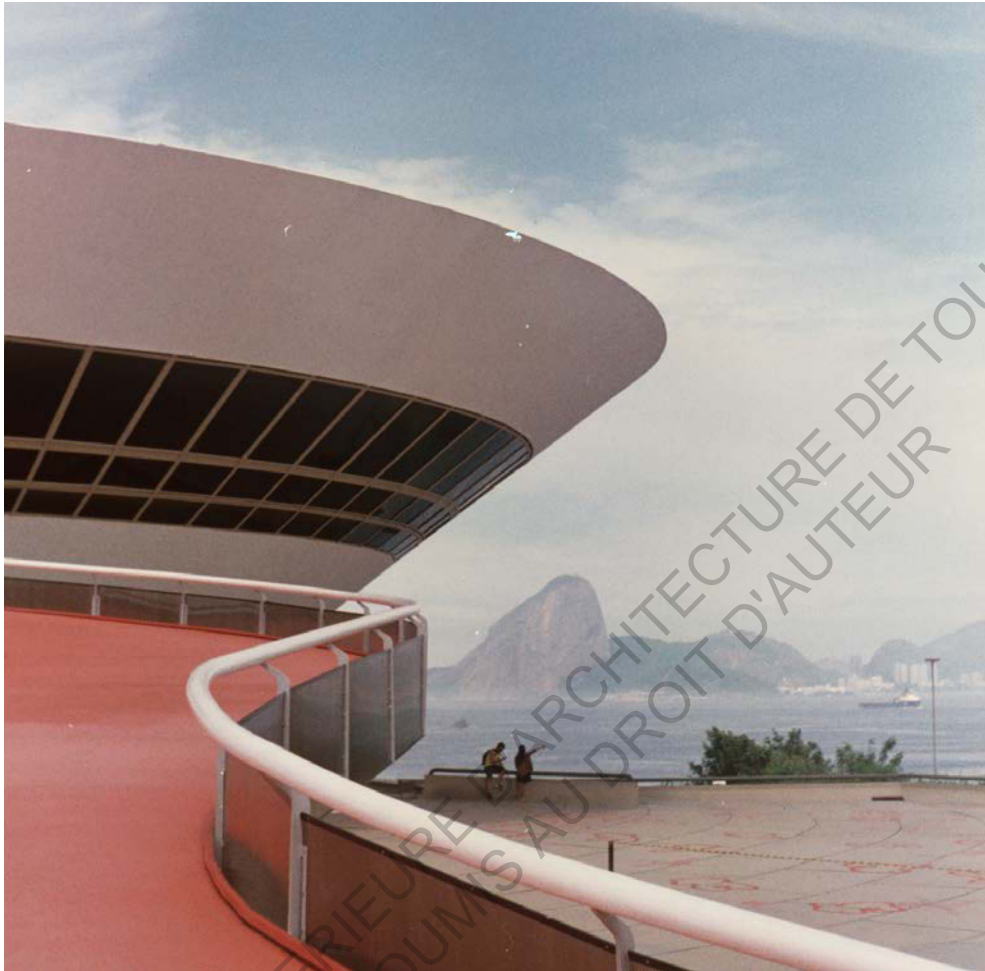
Page de gauche, cliché personnel : Ipanema, 2017

¹ *Pedra da gavea* : montagne de Rio de Janeiro.

² Fabienne Verdier : artiste peintre française.

³ Niteroi : ville de brésilienne de l'état de Rio de Janeiro.

⁴ Guanabara : baie de Rio de Janeiro.



pour la topographie dans sa vision poétique du lieu, va transcender son architecture qui devient la composition d'éléments naturels fondamentaux, à savoir : le ciel, les nuages, la mer, le sol, la forêt et les montagnes. Son approche devient une approche tellurique, en ce qu'elle véhicule une approche sensible du sol, de la topographie. Cette démarche constitue sans nul doute une approche moderniste que Ozenfant et Jeanneret définissaient déjà de la sorte dans un poème¹ :

« Pas de demi-mesures. La nature est le milieu où nous vivons, mais nos joies sont en nous, faites de la satisfaction des constantes de notre sensibilité et de notre esprit. Dans les choses de l'optique, nos moyens ressortissent tous à la conception géométrique (formes, lignes, couleurs, lumières, etc.). La Nature, quand elle paraît belle, n'est belle que par rapport à l'homme, c'est à dire à l'art ; la nature belle n'est belle que parce qu'elle se trouve imiter fortuitement et par hasard les dispositifs géométriques qui touchent l'animal géométrique que nous sommes.»

La *Casa Das Canoas*² située dans les hauteurs de Rio de Janeiro est l'image même des propos des deux artistes modernes : une création architecturale qui reproduit un microcosme tropical. La roche d'abord comme articulation entre le toit et le sol, entre la nature et l'artificielle, entre le dedans et le dehors. Cet élément évoque la prise en considération du site au plus haut point par l'architecte. La maison se construit, non autour du bloc mais avec la roche. Cet élément stéréotomique devient le structurant d'une œuvre manifeste de la tropicalisation du style international. La forêt environnante, sa végétation dense et aux camaïeux de vert, l'eau de la piscine qui s'arrête progressivement contre la roche, l'ensemble constitue architecture poétique où l'architecture s'enlacent avec le site, où les couleurs se reflètent dans l'eau du bassin, et où le chant de la forêt résonne dans la *casa* qui ne semble pas proposer de limite avec la nature environnante. Le rocher émergeant de l'eau rappelle les reliefs de Rio de Janeiro en contact avec l'océan. La roche, la forêt, la topographie, tout était là. L'architecte, lui agit comme chorégraphe : il met en scène l'ensemble de ses éléments du site dans la composition architecturale, ou encore comme le poète agence les mots et les syntaxes : un microcosme poétique *carioca*.

Page de gauche, clichés personnels :

MAC d'O. Niemeyer, Niteroi 2017 / Plage de Copacabana, 2017

¹ Extrait de *La Peinture moderne, Ozenfant Amédée et Jeanneret Charles-Edouard, édition Crès, 1925*

² Casa das canoas : maison familiale d'Oscar Niemeyer.



A Niteroi, le site lui est différent. En bord de baie, sans éléments naturels remarquables, Oscar Niemeyer s'attache à créer une topographie. Les trois projets par leurs rampes, par les dômes, les courbes sinueuses qui s'élancent au-dessus de l'horizon de béton constituent une nouvelle topographie artificielle. La courbe de béton abritant le théâtre populaire rappelle sans équivoque le pain de sucre. Le dôme au centre du projet rappelle les *morros*. Et les rampes, dans toute leur sensualité donnent un accès lent à ces projets. Celle du théâtre offre une vue imprenable sur la baie, et les différents dessins de Niemeyer sur les parois en céramiques sont une ode à la *garota*¹ brésilienne.

La première fois où je me rendais sur le site une chose me frappait plus que tout : pourquoi, dans un pays où l'ombre est une nécessité, dans une région où la verdure est omniprésente et si diversifiée, Oscar Niemeyer n'intègre aucune forme de végétation à ce projet ? Il est vrai que l'on tombe vite sous la chaleur écrasante. Il y a quelque chose de systématique à son œuvre : tout projet d'ordre public est démuné d'arbres. A Brasilia, par exemple, le terrain central de l'axe principal ne présente aucune végétation, outre une grande esplanade d'herbe tondue : c'est l'axe des ministères, c'est l'échelle publique. En revanche, les ailes de la ville où demeurent les logements des citadins, des espaces à la verdure flamboyante protègent du soleil les sentiers et autres rues reliant les différents ensembles : c'est l'axe du privé, l'échelle domestique. Ses projets publics sont d'abord étroitement liés aux institutions politiques et se rapportent à l'urbanisme de guerre : un terrain vaste où la vision est lointaine pour réprimer et s'aviser de quelconques rebellions envers les pouvoirs politiques. C'est un fait d'histoire, les rois déjà de leur temps, rasaient les forêts alentours des châteaux-forts pour voir l'ennemi. Mais au-delà d'une nécessité politique, ce procédé peut être un élément crucial d'une démarche surréaliste de notre architecte.

En effet, son œuvre qu'elle soit urbaine ou architecturale est de l'ordre du plasticisme. Elle lutte contre les éléments superficiels, elle cherche le beau mais surtout le sublime d'un monde imaginaire : dans la *casa das canoas* d'abord, mais surtout à Brasilia. Rien ne vient heurter la pureté des volumes blancs dans le paysage urbain ; pas un arbre ou autre élément de fantaisie ne vient déformer les ombres portées des volumes synthétiques. Des ombres franches se projettent sur ces espaces publics tantôt de béton tantôt d'herbe. Un monde nous est présenté mais il se construit dans un imaginaire. Il fait appel au symbolisme classique. Les diverses photos noires et blanches des divers projets d'Oscar Niemeyer témoignent de ce caractère surréaliste : les ombres deviennent les projections d'objets architecturaux surréalistes.

Page de gauche, clichés personnels :

Plage d'Ipanema 2017 / Théâtre Populaire d'O. Niemeyer, Niteroi, 2017

¹ Garota : fille en portugais.

Bien que l'omniprésence des volumes biomorphiques, d'une nature comme source d'inspiration incessante témoigne d'une démarche non surréaliste, le geste même avec lequel il dessine les femmes ou ses croquis de projet, s'apparente à l'écriture automatique portée par le surréalisme. La spontanéité et la liberté avec laquelle les courbes se dessinent chez Niemeyer vont à l'encontre de toute la rationalité de conception de l'architecture moderne. Son architecture n'est pourtant pas démunie de rationalité mais elle laisse place à l'irrationalité, elle laisse l'inconscient nourrir l'imaginaire dans une espace surréaliste qui rappelle de surcroît un peintre dont Niemeyer appréciait l'œuvre : Yves Tanguy¹.

Oscar Niemeyer va au-delà de Le Corbusier dans la relation des arts avec l'architecture car dans son œuvre elle ne se limite pas aux arts plastiques : il crée une réelle poésie architecturale, une poésie qui se voit, se touche, se vit. Si nous revenons à la *Casa das canoas*, une analogie claire est possible entre les peintures de Joan Miró² et le plan de cette maison. On ne sait qui de la composition du plan ou de l'espace pictural de Miro a nourri l'autre : dans les deux cas rien ne semble régir par un quelconque tracé régulateur. Tout est irrationnel, mais tout semble équilibré et cohérent. Bien qu'il y ait de nombreux éléments, la composition semble une ; mais surtout elle est de l'ordre de l'intuition, de la spontanéité. A São Paulo également, la spatialité du Pavillon Mattarazzo d'Oscar Niemeyer semble être l'espace pictural d'un tableau de Miro, la structure technique du projet s'efface derrière les ondulations des différents niveaux qui dessinent l'espace central.

Page de droite, cliché personnel : MAC d'O. Niemeyer, Niteroi, 2017

¹ Yves Tanguy : peintre-dessinateur français de mouvance surréaliste.

² Joan Miró : peintre, sculpteur espagnol.





Clichés personnels : MAC d'O. Niemeyer, Niterói, 2017





*Page de gauche, Pierre-Louis Castro, Parvis du Théâtre Populaire d'O. Niemeyer, Niteroi, 2017
Page de droite, Yves Tanguy, Sans nom, 1938*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



7/11/2019 11

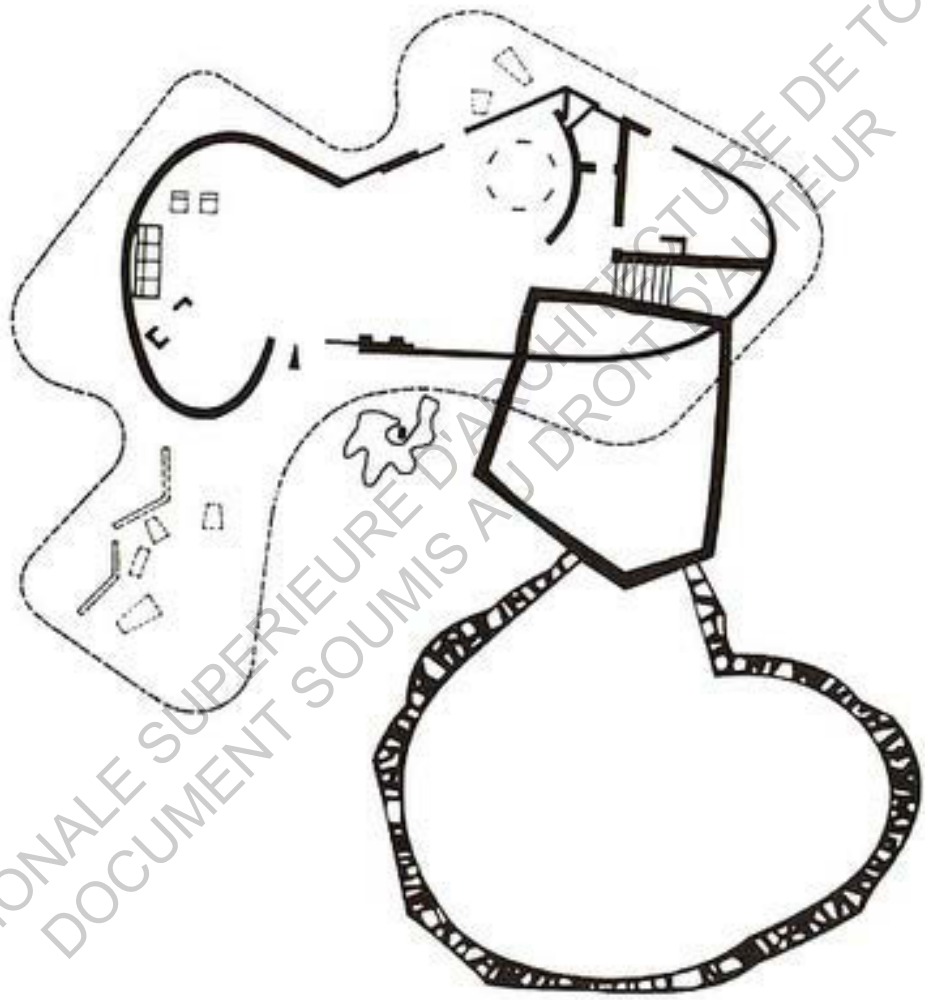


*Page de gauche, cliché personnel : Fondation Oscar Niemeyer, Niteroi, 2017
Page de droite, Yves Tanguy, Lingering day, 1937*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

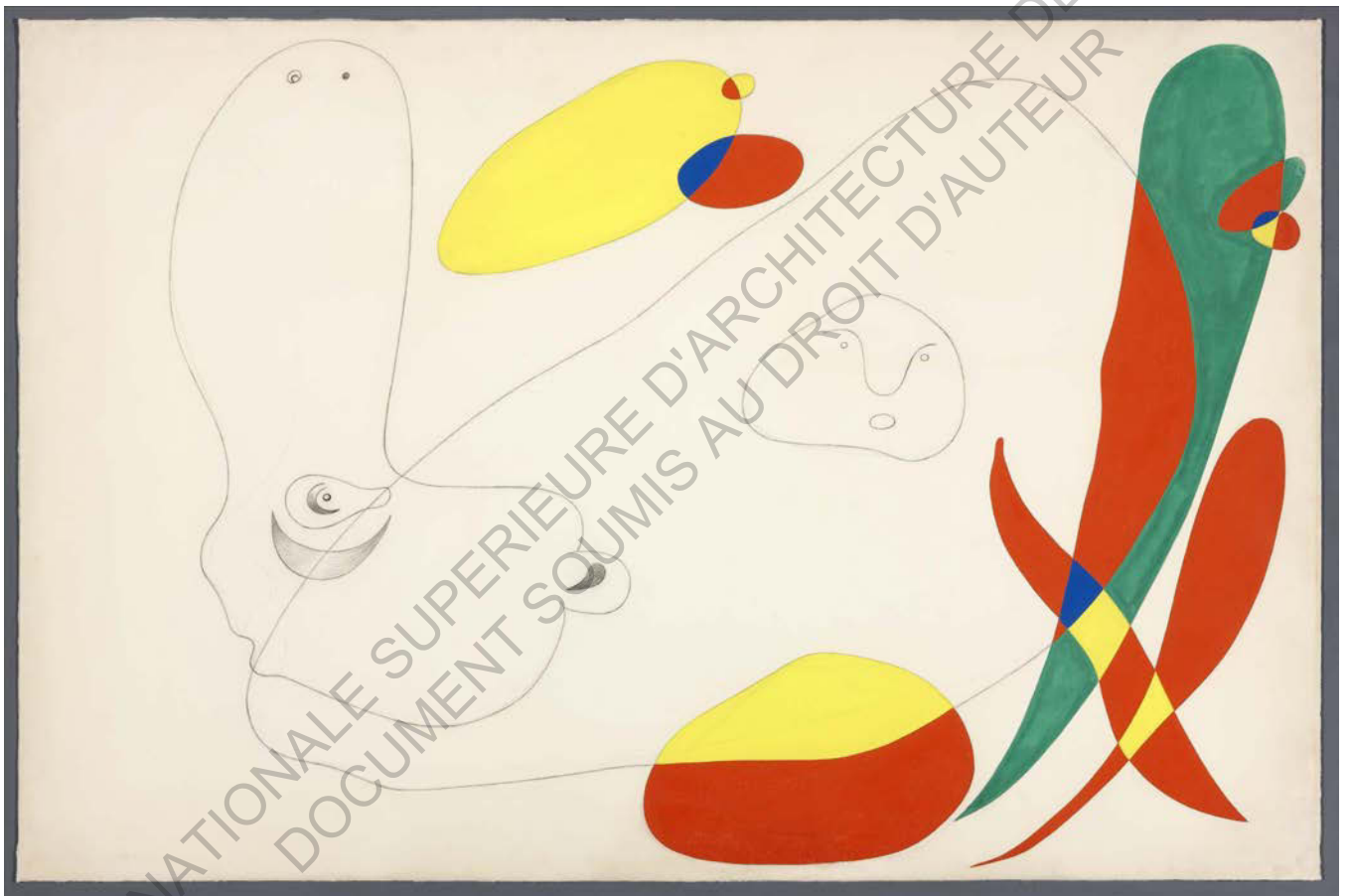


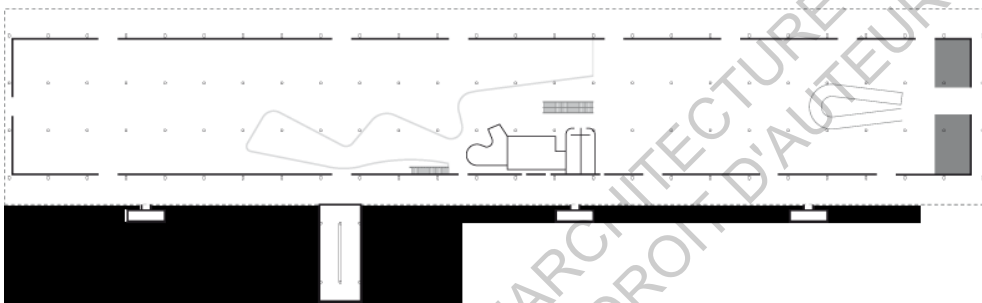
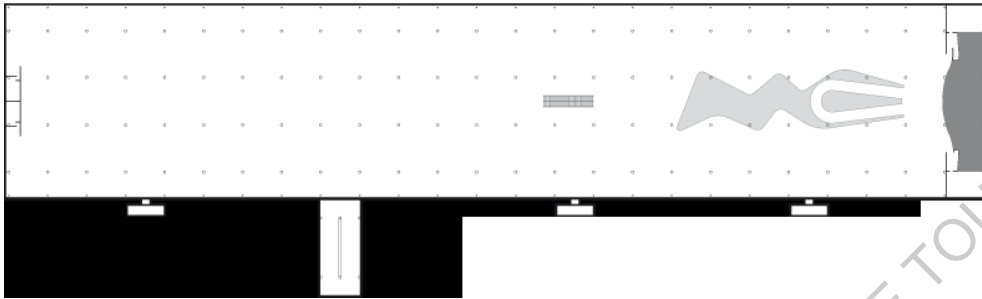
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



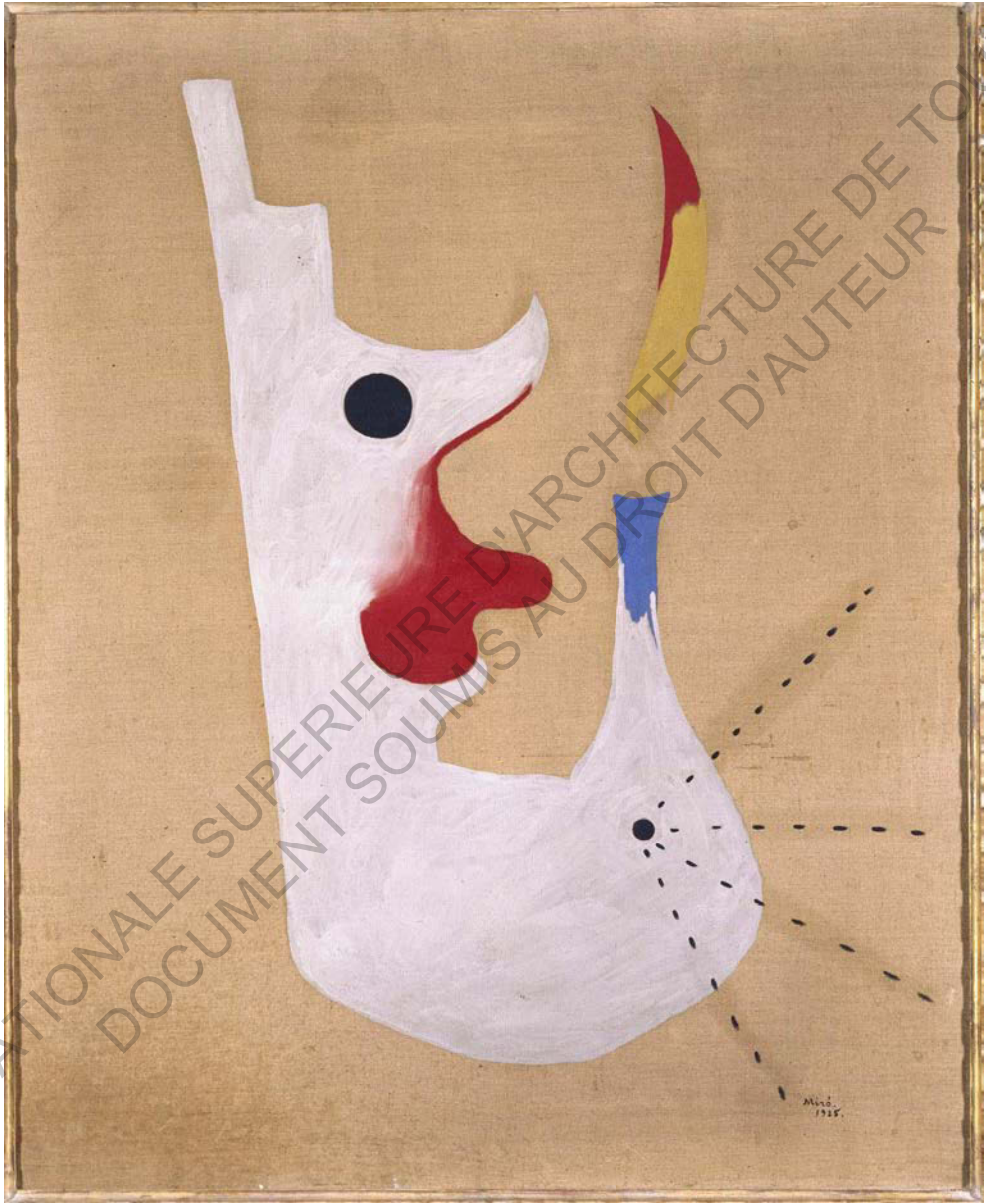
Page de gauche, Oscar Niemeyer, plan Casa das canoas
Page de droite, Joan Miro, Dessin, 1934

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





Page de gauche, Oscar Niemeyer, Pavillon Cicilo Matarazzo
Page de droite, Joan Miro, Tête de fumeur, Huile, 1925



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

IV

LE BETON COMME MEDIUM POETIQUE

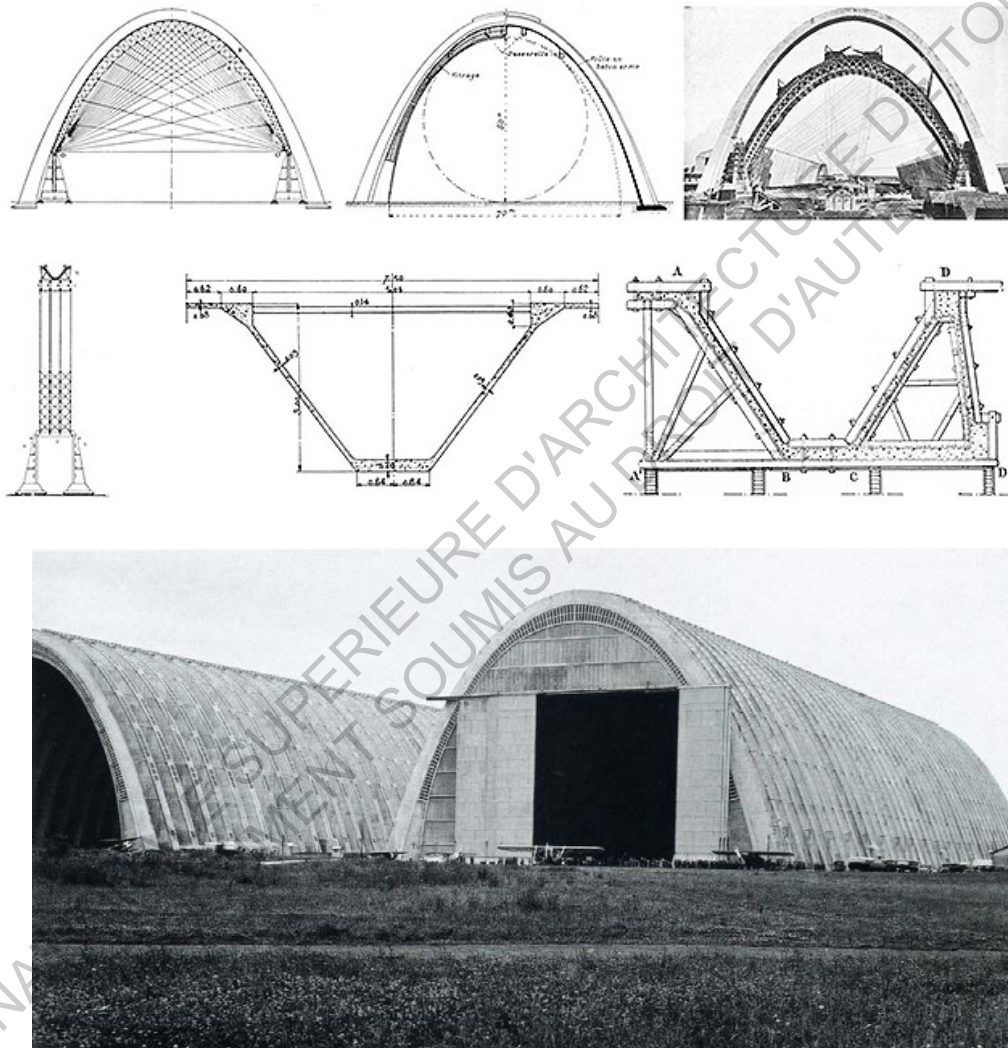
« J'utilise le béton pour presque tous mes projets. Ce matériau me permet de couler une idée dans la pierre sur place. En moulant ainsi une forme, je donne à mes bâtiments une nature organique, tout le contraire du modulaire »

Valerio Olgiati, (Olgiati: Une Conférence de Valerio Olgiati, 2011)

Sans nul doute le béton a été et demeure un choix conjoncturel dans l'architecture de notre cher Oscar Niemeyer. Grande avancée technologique du siècle dernier, de part ses propriétés physiques révolutionnaires il changeait l'architecture lourde de la pierre qui demandait des efforts considérables pour porter, franchir et dont les caractéristiques structurelles soumettaient une réelle contrainte, en une architecture légère d'apparence dans laquelle se synthétisaient les questions de conception, de structure en une problématique architectonique unique. Dès lors qu'il devenait possible de couler en un seul élément une toiture, une courbe, un mur, alors l'architecture pouvait signifier une forme abstraite, ou du moins non-interrompue. C'est en ce point que le béton se présentait comme une évidence : quel autre matériau pouvait permettre les grandes portées et les formes paraboliques de l'architecte brésilien ?

Eugène Freyssinet¹ et le hangar à avion d'Orly de 1925, proposaient déjà de synthétiser, et le problème structurel et la question formelle en une seule et même problématique architectonique. Cette forme sinusöide en béton armé amorçait cette mouvance que l'on retrouvera chez Niemeyer et ses formes libres au caractère sculptural. En effet, si le béton demande une réflexion rigoureuse quant aux coffrages et exponentielle lorsqu'il s'agit d'ouvrage parabolique, il permet de réaliser presque toutes les formes imaginables. Les premières œuvres de Pampulha², l'église de São Francisco³, le restaurant populaire et la *Casa do Baile*⁴, ou encore le théâtre populaire de Niteroi constituent des sinusöides de béton qui se rapportent au vocabulaire lyrique dont nous avons parlé précédemment. Ils agissent comme formes structurelles abstraites qui par leur élémentarité définissent des espaces simples et fluides, dont les mouvements doux se rapportent aux éléments naturels du site : les lagons, ou encore la baie de Rio de Janeiro dont émergent les pains de sucres. Cet élément de béton lisse, dépourvu d'ornement pour n'offrir que ce qu'il définit : une courbe reliant la terre au ciel, puisqu'elle naît du sol pour s'y replonger, dans le cas du théâtre de Niteroi ; prend une dimension spatio-temporelle presque cyclique. C'est la vie et ses ondulations qui se développent poétiquement à travers l'ouvrage de béton.

Dans une interview donnée à « Connaissance des arts » Niemeyer disait à propos de Le Corbusier : « Il a réussi à écrire un poème sur la ligne droite, et moi j'en fais un autre sur la courbe. C'est la courbe libre et sensuelle qui m'attire, la courbe que je rencontre dans les montagnes de mon pays ou dans le corps d'une femme. Pour Le Corbusier, le plus important était l'architecture. À mon avis, la vie est bien plus importante que l'architecture. »

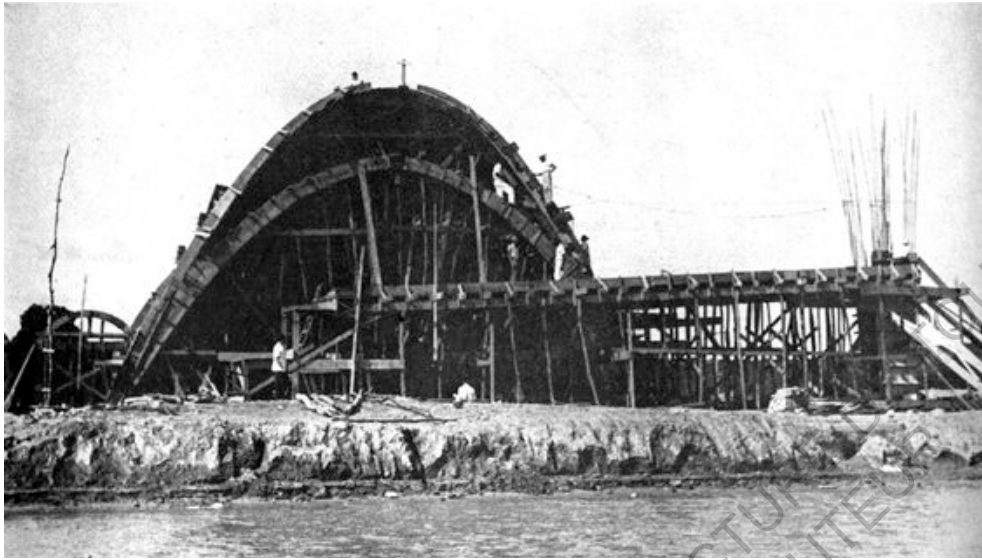


Page de droite, Eugène Freyssinet, Hangars pour dirigeables, Orly, 1923

¹ Eugène Freyssinet : ingénieur français. Il invente le béton précontraint dans les années 20.

² Pampulha : lac artificiel et région de Belo Horizonte au Brésil.

³ Eglise de São Francisco, Restaurant populaire et *Casa do Baile* : projets d'Oscar Niemeyer.



A Niteroi, également, le Musée d'Art Contemporain¹, projeté dans le vide à la manière d'une soucoupe de béton, établit un rapport intime avec les pains de sucres en vis-à-vis, l'inclinaison des parois, qui sont à la fois la sous-face et la façade du projet, est définie par celle du plus grand des deux reliefs. L'effort structurel demandé par l'aspect futuriste de ce projet ne pouvait se faire sans le béton.

A la fois dans ce projet et de manière générale, le béton permet de couvrir l'ensemble de la construction. J'entends par là qu'il fait la construction de l'infrastructure jusqu'à la superstructure. Le projet apparaît comme un monolithe de béton et on ne peut vraiment définir ce qui est de l'ordre de la façade, et de la toiture. Il n'y a plus de murs, de planchers, les éléments sont un. La synthèse du problème structurel et de l'élément architectural, en une problématique commune, ne fait aucun doute. Il émerge du sol et surplombe la baie dans un lyrisme proche de celui des sols-pleureurs ; une mélancolie – devrais-je dire *saudade*² - renforcée par les deux rampes desservant les différents niveaux dans une danse douce et légère qui ne raccroche jamais le bâtiment au sol mais au contraire l'élève un peu plus.

En revanche, je ne crois pas que l'œuvre de Niemeyer essentiellement faite de béton et de verre soit le manifeste d'une architecture monomatière qui voudrait faire de son architecture une expérience sensorielle intime avec le matériau. Il s'installe plutôt dans les préceptes des œuvres modernes faisant du béton l'ossature et du verre le jeu savant des reflets et des transparences. Il est une réponse technique qui s'est fondu en un concept architecturale au service de son identité formelle, parfois redondante. Le béton bien que coulé en place, aux veinages de bois apparents n'a pas de vocation esthétique de surface, jamais il ne joue de cet épiderme, il le recouvre d'un blanc immaculé, effaçant au maximum les aspérités et devenant ainsi l'objet surréaliste qu'il chérit tant. Il n'expérimente jamais le béton comme matériau de parement, c'est une réponse structurelle et formelle qui ne s'attache pas à la surface mais à l'objet unique abstrait.

Oscar Niemeyer exacerbe les propriétés structurelles du béton sans jamais franchir celles de l'esthétisme. C'est dans un plasticisme parfois outrageant qu'il se place, allant même jusqu'à faire un sol de béton, dénudé de toute forme de végétation, le béton construit l'ensemble et la couleur blanche en définit l'aspect plastique. L'objet architectural prend sans cesse une dimension tellurique en ce qu'il naît du sol. Les trois pavillons à Niteroi, sont tous implantés sur une grande dalle de béton. Les objets architecturaux, eux, grandissent depuis la terre, questionnant encore et encore la problématique

Page de gauche, Marcel Gautherot, *Eglise Sao Francisco par Oscar Niemeyer*

¹ Musée d'Art Contemporain (MAC) de Niteroi : projet d'Oscar Niemeyer.

² *Saudade* : signifie en portugais : la mélancolie, la nostalgie.



gravitationnelle qui motive l'architecture depuis les premières pierres de Stonehenge¹.

Cette architecture intimement liée, sinon dépendante de l'ingénierie, génère des formes savantes, que seul le béton pouvait réaliser. Au Havre, par exemple, les deux volumes dits « volcans » définissent pour le plus petit un hyperboloïde, et pour le plus grand parabololoïde hyperbolique. Leurs propriétés géométriques permettent de rationaliser le caractère tellurique du processus architectonique et de régir l'acte de bâtir. Le volume de béton est alors défini par une science qui peut déterminer les coffrages et assurer la stabilité de l'ouvrage qui se veut organique. L'ingénierie du béton armé se soumet au lyrisme de cette architecture de forme libre. Ce sont les mêmes processus de conception qui guident la cathédrale de Brasilia : elle aussi une enveloppe parabolohyperboloïdique. Au Havre, le coffrage du grand « volcan », « a été exécuté à partir d'un échafaudage tubulaire imbriqué dans les structures intérieures de la partie basse. Cet échafaudage a été recouvert d'un voligeage général qui a servi de guide et d'appui à un coffrage extérieur en panneaux à parement planches fixé sur ossature métallique à géométrie variable. »²

Il n'en demeure pas moins que l'architecture lyrique, organique, ne pouvait trouver sa formulation structurelle sans l'assistance d'un savoir technique rigoureux. Le béton en tant que matériau modelable à souhait, aux propriétés techniques et formelles presque libres, apparaît comme la solution évidente en alchimie avec les concepts de mouvements libres d'Oscar Niemeyer. En effet, le béton avant son séchage étant lui-même un matériau à l'état liquide, il prend forme avec fluidité dans le moule qui le contient. Une architecture de mouvement concrétisée par un matériau de mouvement : de l'état liquide à solide, de la base vers le haut, le matériau se meut dans l'espace et le temps. Une cohérence globale, entre le construit et l'idée alors construite, se dessine.

Par sa mise en œuvre, coffrage puis coulage, le béton armé permet un grand panel de finitions. Comme nous l'avons dit Oscar Niemeyer ne cherche jamais un effet de surface si ce n'est une surface lisse qui n'indique en rien un matériau spécifique, il est une réponse technique. Sa surface lisse est alors habillée d'un revêtement blanc type peinture pour signifier l'objet abstrait parfois surréaliste, ou futuriste.

Page de gauche, Pierre-Louis Castro, MAC d'Oscar Niemeyer, Niteroi, 2017

¹Stonehenge : œuvre architecturale mégalithique. C'est une composition de structures circulaires en pierres.

² Elisabeth Chauvin pour la Direction du Patrimoine Culturel, Véronique Bonneau-Contremoulins, Laurie-Anne Lecerf pour la Direction études urbaines et prospective et coordination mission Unesco Le Havre



Cliché Personnel, Cathédrale de Brasilia d'Oscar Niemeyer







*Ci-dessus, Marcel Gautherot, Musée National de Brasilia d'Oscar Niemeyer
Page de gauche, cliché personnel, Musée National de Brasilia d'Oscar Niemeyer*

V

A LA RECHERCHE D'UNE IDENTITE MODERNE
TROPICALISATION DU STYLE INTERNATIONAL

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ces mots¹ de D. Underwood définissent l'incessant combat que prirent à bras le corps certains nombres d'intellectuels brésiliens de la première moitié du XXe siècle pour s'émanciper des modèles des occidentaux qui effaçaient peu à peu les particularités identitaires régionales lors des premiers pas de la globalisation. La révolution industrielle, qui vint plus tardivement au Brésil que dans le monde occidental, ne changea guère le modèle oligarchique des barons du café. Ce sont de nouveaux colons amplifiés des rêves d'industrialisation de ces terres vierges qui amenaient avec eux de nouvelles problématiques urbaines et idées progressistes occidentales. On aurait pu croire que l'industrialisation qui prenait place serait la clef de la libération du Brésil de son passé colonial mais il en fut tout autrement. Rio de Janeiro, la cité merveilleuse, natale d'Oscar Niemeyer, demeurait une ville encore marquée par sa dépendance commerciale et culturelle envers l'Europe. Un complexe d'infériorité bien enraciné, une obsession pour les modes de vies européens – en témoigne le Joker Club de Rio de Janeiro, architecture européenne académique – qui laissait la classe sociale brésilienne dominante préférer les villes européennes aux siennes : il demeurait un décor artificiel, bien loin d'une construction culturelle, historique et sociétale, en somme une décontextualisation de l'architecture et de l'urbanisme, une transcription d'un modèle occidental sans composition avec les particularités locales. A Rio de Janeiro, l'avenue centrale et le théâtre de l'ingénieur Francisco Pereira Passos, illustrent la volonté de l'époque de civiliser la ville en dessinant ce qui était le symbole urbain et architectural des idéologies progressistes européennes. C'est en réaction au style Beaux-Arts européen et à toute l'image qu'il s'en dégagait (colonialisme), qu'Oscar Niemeyer s'est érigé : contre une architecture loin des réalités culturelles et sociétales en place au Brésil. Chronologiquement, notre architecte alla d'abord contre le colonialisme européen et le style académique qu'il implantait, puis contre le style international qui devenait une forme plus moderne d'un colonialisme mondial par l'occident. Style porté par Le Corbusier, dont on ne pouvait s'affranchir de l'orthogonalité, de la rationalité technique, spatiale et structurelle, et qui, pour Oscar Niemeyer, devenait un barrage à l'espace poétique dans lequel l'imagination peut se perdre sans s'inquiéter.

Quand Niemeyer rentra à l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, le diplôme d'architecte et sa profession n'existaient pas. Le monde du bâtiment était régit par les ingénieurs et constructeurs qui avaient main mise sur l'ensemble du processus de construction. Demeurait déjà l'éternel conflit entre les contraintes techniques d'ingénierie et les concepts créatifs enseignés aux Beaux-Arts. Par ailleurs, la séparation au sein même d'une formation assimilable à celle de l'architecture, entre les écoles polytechniques et l'école des Beaux-Arts ne fit qu'éloigner la création artistique de l'ingénierie. C'est finalement en 1936 que l'université fédérale de Rio de Janeiro décerna

Page de droite, cliché personnel, Pavillon Parque Lage, Rio de Janeiro

¹ David Underwood, *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*, Cosacnaify, 2002



le premier diplôme d'architecte dans une formation distincte de celle des Beaux-Arts, année au cours de laquelle Le Corbusier proposa un plan de restructuration du système d'enseignement de l'architecture en France.

Dans un contexte social gangrené par le modèle occidental et simultanément par une omnipotence des constructeurs et ingénieurs dans le domaine de la construction, les formes d'affranchissement envers ces modèles étaient difficiles. Cependant, c'est Lucio Costa¹ qui amorça le premier cette émancipation envers les modes néo-colonialistes, par la réinterprétation du style colonial. Il fut alors suivi par Oscar Niemeyer qui soumettait le désir d'une forme de « rébellion » architecturale et de rejet du colonialisme sous toute ses formes et notamment en architecture puis dans son implication politique au sein du parti communiste brésilien. De la réinterprétation du style colonial jusqu'à l'affirmation d'un style sculptural de l'ordre de la scénographie tant il met en scène le paysage environnant, et allant dans une référence presque récurrente au baroque que Le Corbusier saluait. C'est par ailleurs, ce dernier qui se laissa impressionner par le paysage magnifique et imposant de Rio de Janeiro, le dessin des reliefs sinusoïdaux, les accents tropicaux de sa végétation. Un environnement dont la présence demeure intense dans le quotidien des *carioca*, et qui restait bien en éveil dans l'inconscient d'Oscar Niemeyer, Le Corbusier l'avait décelé puisqu'il dit à l'architecte brésilien : « Oscar, tu as les montagnes de Rio dans les yeux, tu fais du baroque en béton armé, mais tu le fais bien. ». Niemeyer se trouvait bien loin des élucubrations théoriques occidentales ou du moins il se plaçait loin de ce qui lui semblait être un rattachement à un passé colonialiste, impérialiste douloureux encore trop présent pour sa génération. Il cherchait simplement à affirmer une nouvelle architecture en osmose avec sa culture, une architecture de forme libre que permettait le béton armé, nous l'avons vu. Il cherchait la liberté de composer avec les courbes du paysage tropical : les montagnes, plages et baies qu'il côtoyait au quotidien dans la *cidade maravilhosa* : contextualisation du style international qui permettait alors de magnifier un paysage riche et singulier, c'est cette singularité constitutive de l'identité brésilienne que cherchait Oscar Niemeyer. En effet, bien que la topographie de Rio de Janeiro soit constituée de courbes, c'est également toute la société brésilienne qui vibre d'un mouvement curviligne, nous l'avons vu. Ainsi, le rationalisme moderne, porté par Le Corbusier, cherchait généralement le chemin direct et droit, dans une ode à la rectitude alors que Niemeyer et le Brésil choisissaient les sentiers du lyrisme et de la mise en scène dans un trajet plus long et souple.

En parallèle de cette volonté de construction d'une identité architecturale brésilienne, l'arrivée au pouvoir de Getulio Vargas² constituera une grande aide au développement de cette affirmation culturelle. Ce dernier

¹ Lucio Costa : architecte et urbaniste brésilien.

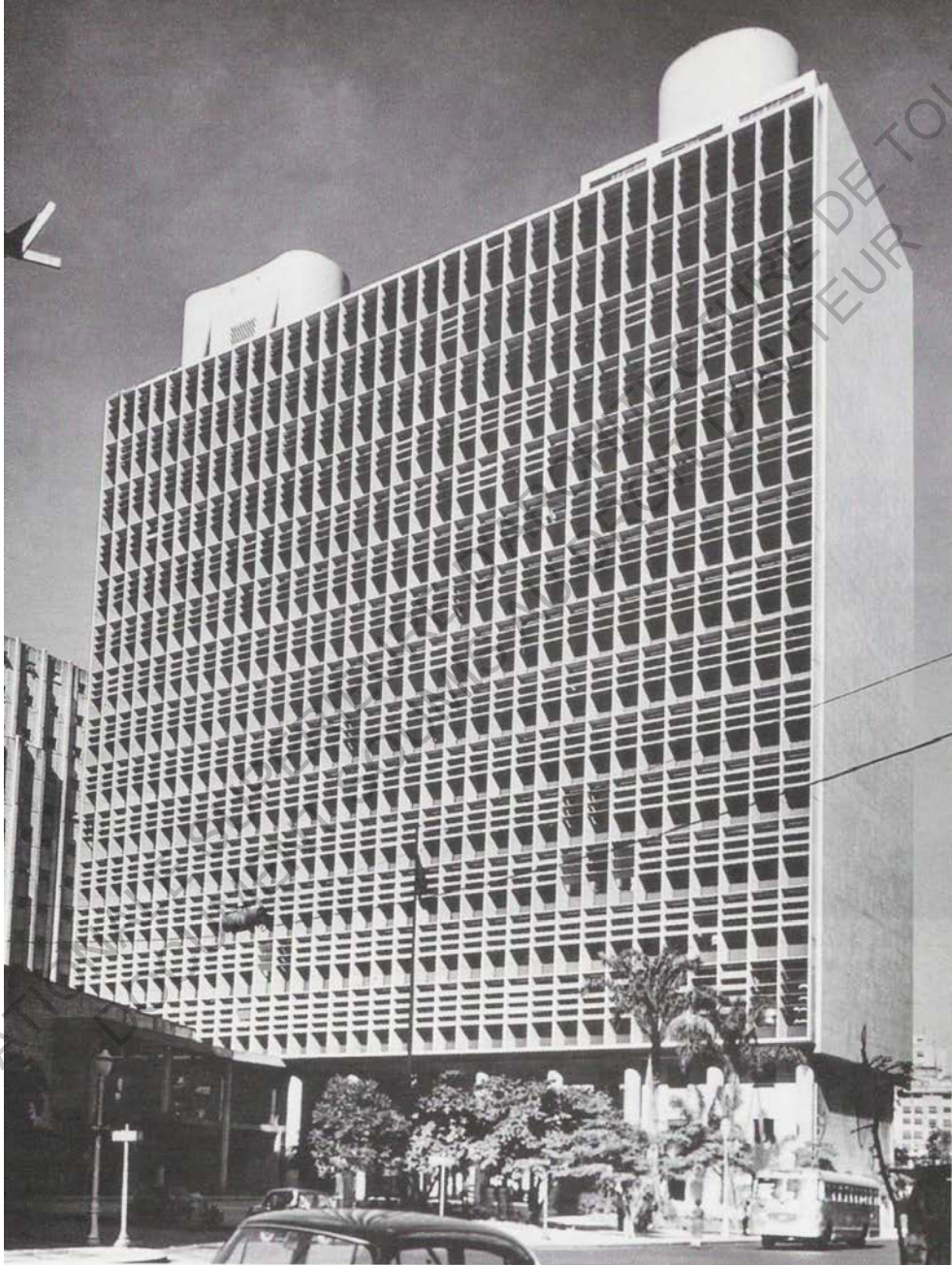
² Getulio Vargas : homme d'état brésilien : président du 31 janvier 1951 au 24 août 1954.

³ *azulejos* : faïences décoratives.

⁴ *centro* : quartier des affaires du centre de Rio de Janeiro.

souhaitait intensifier entrepreneuriat, technocratie et bureaucratie afin de stimuler la prospérité nationale et ainsi s'affranchir d'un néo-colonialisme certain par une vision dynamique et la création de nouveaux symboles culturels. Il est d'ailleurs à l'origine de la commande du Ministère de l'Éducation et de la Santé à Rio de Janeiro. C'est ce même bâtiment qui marquera les débuts du modernisme Brésilien, d'abord parce qu'il s'agit d'une commande d'état, et ensuite car elle constitue la première de grande ampleur dans le pays. Ce projet sera le lieu d'une grande médiation, voire cohérence entre les instances politiques et le champ architectural dans ce grand moment de questionnement quant à l'identité propre du Brésil, encore sous une tutelle européenne trop enracinée. Les pilotis, le plan libre, la façade libre, le glissement du volume sous le corps principal surélevé, le toit terrasse, les fondements de l'architecture moderne sont respectés. En effet, la commande était initialement destinée à Le Corbusier qui en livra le concept aux architectes locaux dont Lucio Costa et Oscar Niemeyer. Les plans seront adaptés, l'architecte et les instances politiques n'étant pas en accord sur le terrain à choisir. Lorsqu'on observe les plans initiaux et l'adaptation faite par l'équipe brésilienne, on constate l'apparition d'une épaisseur de façade agissant comme brise soleil au sud alors que le nord est entièrement vitré. De même, des *azulejos*³ sur le volume bas, très récurrents chez Niemeyer, viendront faire référence à l'architecture civile lusophone dans laquelle Lucio Costa voyait une filiation avec le modernisme, tout comme l'utilisation de la couleur blanche. Résulte de ce projet, un *sol libéré*, qui plus est public et qui donne un souffle dans la densité du *centro*⁴. De manière bien plus radicale, le MAC (Musée d'Art Contemporain) de Niteroi s'émancipe également du vocabulaire corbuséen, tout en gardant les grands préceptes modernes : la libération des sols par l'élévation du projet sur un noyau central libérant ainsi la vue et un espace public en promontoire sur la baie. La fenêtre bandeaux en façade, le toit-terrasse, ou ce qu'on pourrait ramener au plan libre puisque l'espace d'exposition s'organise autour de quatre voiles de béton générant un espace central en double hauteur et une périphérie comprimée s'élançant vers le paysage, de par l'inclinaison du pan de verre, mais aussi par la fenêtre bandeau. Viennent alors s'immiscer toute la spontanéité du trait de Niemeyer qui assouplit la rigueur corbuséenne dans un lyrisme qui lui est propre.

Lucio Costa et Oscar Niemeyer construiront, à nouveau ensemble, le pavillon du Brésil lors de la Foire internationale de New York, deuxième fer de lance du modernisme brésilien. Encore enclavé dans une position d'infériorité face aux grandes puissances, les deux collaborateurs décident de se placer en marge du rationalisme européen pour se démarquer des autres pays dont les investissements étaient bien plus conséquents. De la parcelle



Ci-dessus et ci-contre, Ministère de la Santé et de l'Éducation de Rio de Janeiro, Le Corbusier, L. Costa, O. Niemeyer



ECOLE NATIONALE SUPPLÉMENTAIRE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE

courbe ils tireront toute l'élégance du projet et un vocabulaire formel pour l'ensemble du projet. Ils se placent alors en contraste avec les autres pavillons orthogonaux qui se ferment en périphérie pour s'ouvrir sur la parcelle. Ici, Costa et Niemeyer s'ouvriront sur le contexte en s'adaptant aux limites du site attribué : les rationalistes cherchant l'intériorité de l'extérieur, eux extériorisent l'intérieur. L'ensemble des parois constitutives des façades sont courbes, tout comme la rampe d'accès qui donneront une identité novatrice et indéniable à l'architecture brésilienne exposée lors de la foire, saluée par la critique et qui donnera lieu à une exposition en 1943 au MOMA¹ : Brazil Builds. Elle présentera des architectes modernes brésiliens dont Oscar Niemeyer, et reconnaîtra le synthétisme avec lequel le modernisme brésilien produit une architecture contextuelle. En s'affranchissant de la rigueur du style international elle produit une architecture singulière en phase avec les particularités climatiques, géographique, symboliques et historiques. Historique, car plutôt que de nier un passé coloniale elle y puise un héritage comme le souhaitait Lucio Costa - ce dernier avait pour certitude qu'une culture saine ne peut se construire sans une histoire : coloniale dans le cas du Brésil.

C'est sûrement la *Casa das canoas* qui traduit le mieux la tropicalisation dont nous parlons. Le paysage, la topographie, les caractéristiques du milieu ambiant sont pris en compte, jusqu'à l'extrême peut-être. Dans l'ensemble de ses projets, Oscar Niemeyer s'est attaché à recréer une topographie : au Havre les « volcans », à Brasilia ou encore Niteroi les « dunes », les « pains de sucres », au siège du parti communiste à Paris encore il s'efforce de recréer un sol artificiel. Pour sa propre demeure la roche présente sur le site devient l'articulation spatiale du projet. Elle est la clef de voûte du projet architectonique : Niemeyer compose avec. Elle est le lien le plus significatif entre l'intérieur et l'extérieur, à la fois élément structurant du plan et émergence tellurique, elle raccroche l'excavation de la piscine à la toiture par une tension entre son sommet et le toit-terrasse courbe. Les espaces ne sont jamais clos, seul la courbe des voiles livre à l'espace son caractère introverti ou extraverti. Puis l'hors-d'eau, hors-d'air n'est assuré que par les pans de verre qui ouvrent entièrement la maison sur son paysage. Pourquoi opacifier lorsque la dense végétation de Rio de Janeiro peut assurer cette fonction ? On pourrait se trouver dans un espace Mies-ien : un sol et une sous-face tendent l'espace vers une végétation singulière tropicale. Et chaque fois qu'Oscar Niemeyer le pourra, il composera avec une végétation tropicale, issue du contexte comme au Palais Itamaraty à Brasilia. Voici, le refus le plus significatif de Niemeyer face au modernisme européen, se trouve dans la permutation du fonctionnalisme par la poésie formelle qui selon ses mots « a forma segue a beleza (de la forme surgit la beauté) » ou encore « quando uma forma cria beleza, ela se torna funcional e, desse modo, fundamental em arquitetura (quand une forme crée la beauté, celle-ci devient fonctionnelle et donc fondamentalement architecture) ».

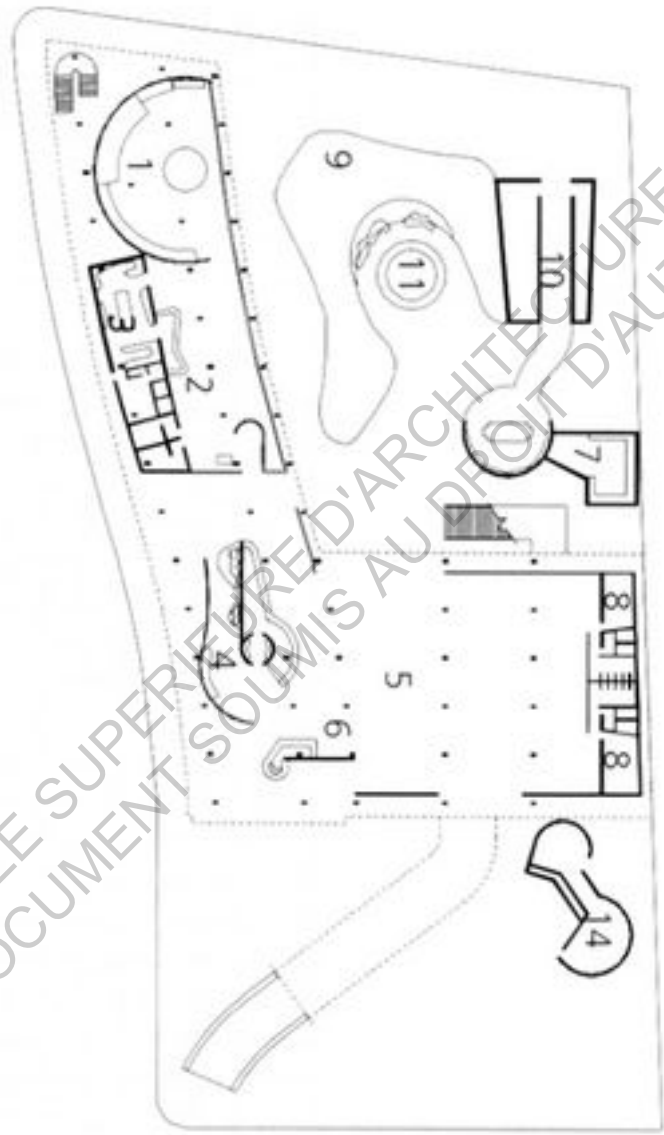
*A droite, Pavillon du Brésil, New York World Fair, Queens, New York - 1939
Lucio Costa, Oscar Niemeyer*

¹ MOMA : Musée d'Art Moderne de New York.



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

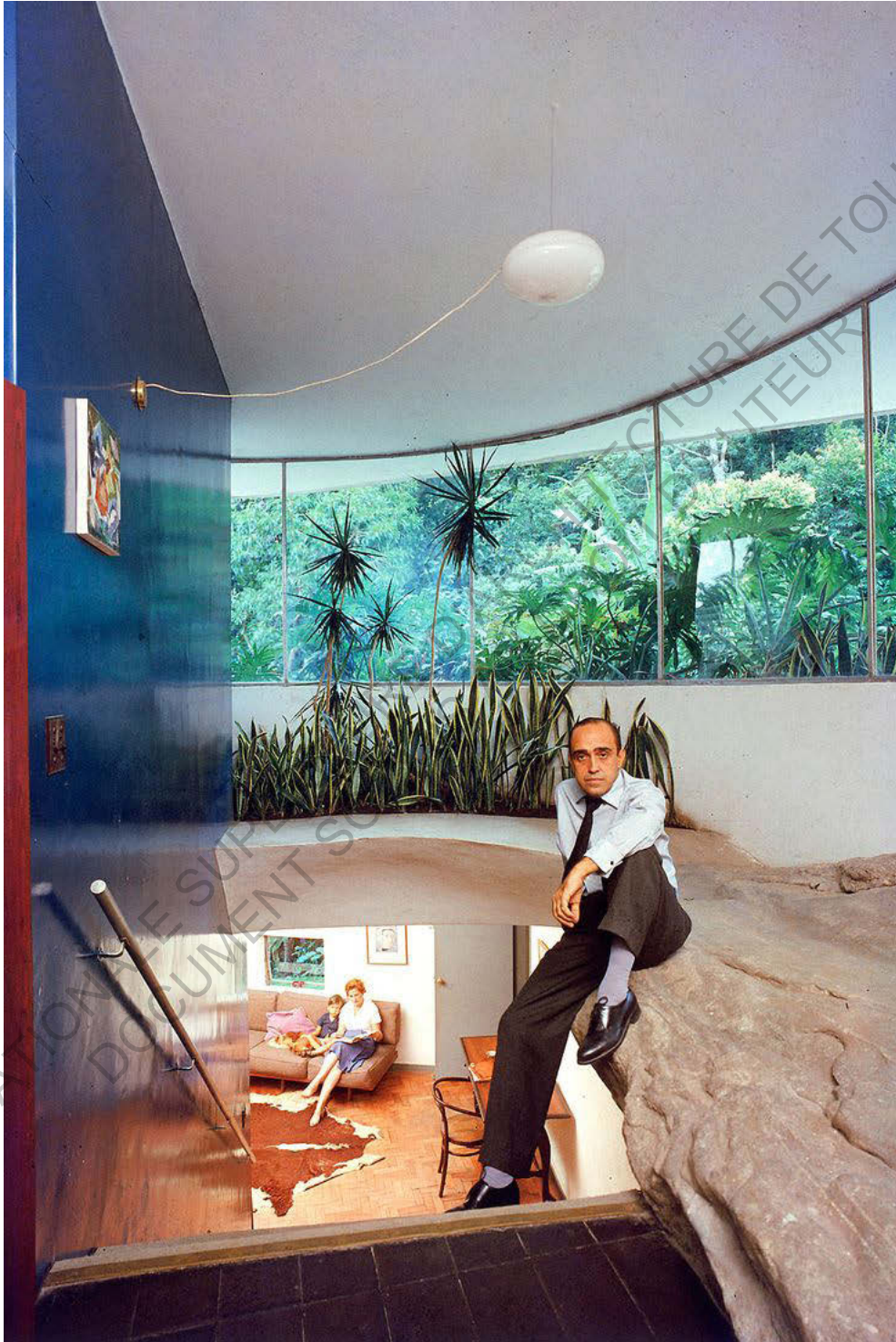
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



*Ci-dessus et ci-contre, Pavillon du Brésil, New York World Fair, Queens, New York - 1939
Lucio Costa, Oscar Niemeyer*



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AUM ARCHITECTEUR



Ci-dessus et ci-contre, Dmitri Kessel : Casa das canoas, Oscar Niemeyer, 1958



VI

LE RETOUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



13h30, onze mois jour pour jour que je suis à Rio de Janeiro, et pourtant c'est déjà la fin d'une grande expérience carioca. Une expérience intime avec l'œuvre d'Oscar Niemeyer. A travers la vitre du taxi, j'aperçois le morro de Leme et le Pao de açúcar depuis l'avenue Atlantica, les familles qui sortent du métro pour rejoindre la plage de Copacabana, glacières et chaises pliantes à la main, corps en exhibition. J'aperçois un bâtiment en rénovation dont je n'ai jamais su l'architecte mais dont se dégage une réelle aspiration baroque par ses arcades de béton brut, à l'image du palais Itamaraty à Brasilia de notre cher Oscar. J'aperçois d'ailleurs les arches de Lapa qui demeurent un franchissement urbain dans la ville, puis les morros du Nord de la ville, l'île Fundao et ses bâtiments modernes dont la FAU où j'étudiais, les favelas, les vendeurs de friandises en bord de périphérie. Et enfin Rio Galeaon d'où je prendrai mon vol retour. Voilà, je quitte le berceau social d'Oscar, je quitte la cidade maravilhosa. Je quitte la samba, je quitte le jeitinho. Depuis l'avion, mon regard se perd, comme dans un souvenir, dans la topographie majestueuse et ondulante de Rio de Janeiro, le Corcovado veillant sur elle.

L'œuvre d'Oscar Niemeyer constitue incontestablement un corpus singulier. L'ensemble de ses projets présentés ici, et les autres sont le résultat d'un processus de conception propre à Niemeyer et inévitablement lié à son environnement intellectuel et physique. Nous l'avons vu, il ne semble pas s'agir d'une architecture objet, de l'ordre du spectaculaire, de l'effort structurel. Néanmoins les œuvres les plus récentes qu'il effectua ou encore en conception dans son agence me paraissent entrer dans une caricature de sa propre œuvre, comme si son trait s'était contraint à s'enfermer dans un recueil dont il ne peut s'émanciper, faute d'être la courbe d'Oscar, comme si il devait sans cesse faire référence à sa signature. Une ambiguïté s'installe, malheureusement, entre l'expérimentation effrénée dont il a fait preuve au début de sa carrière et la redondance avec laquelle il produit une architecture non loin du pittoresque. L'auditorium di Ravello en Italie, semble posé dans un territoire sans vraiment le comprendre, un OVNI échoué, une sculpture dans la ville : un objet étrange, étranger au site. De même, à Avilés en Espagne, Niemeyer reproduit le même schéma qu'à Niteroi. Le tribunal électoral de Brasilia, n'est qu'une nouvelle expérimentation du siège du parti communiste à Paris. Il ressasse un vocabulaire déjà acquit comme une recette maintes fois répétée. L'incompréhension face à des territoires qui ne lui sont pas familiers semble être une explication à ses maladresses et pose question. Après avoir exacerbé un territoire *carioca* qui est le sien, a-t-il créé une architecture type ? Ou, est-ce la nécessité d'affirmer un style « Niemeyer » déconnecté des réalités de site dont elle est pourtant issue ? Il n'en demeure pas moins que l'architecture moderne de l'œuvre d'Oscar Niemeyer reste imprégnée de localité et de tout ce qu'elle contient : l'environnement social, paysager, intellectuel, et politique *carioca*. Sa connaissance au plus haut point des singularités géographiques et des formes d'habiter de sa région ainsi que l'ultime conviction qu'une tradition moderne brésilienne était à construire l'ont amené vers une tropicalisation du style moderne international aux accents *cariocas* certains.

A gauche, cliché personnel, Oscar Niemeyer, Palais Itamaraty, Brasilia, 2017



BIBLIOGRAPHIE :

Haag C, (2013), Niemeyer sous la mire des universitaires, Des études analysent les œuvres du créateur de Brasília, Pesquisa FAPESP

Lucrecia Raquel GRECO, « « De malandro à citoyen » : capoeira et politiques culturelles dans l'Associação Capoeira de Rua Berimbau, Rio Grande do Sul », Cultures-Kairós [En ligne], Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité, Théma, Mis à jour le 16/12/2012

Teyssier Paul, (1997), L'amérique latine : perspective géolinguistique, Les français dans le monde

Durand José Carlos. Négociation politique et rénovation de l'architecture [Le Corbusier au Brésil]. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 88, juin 1991. Les avant-gardes. pp. 61-77; doi : 10.3406/arss.1991.2982

Aubertin Catherine, Vidal L. (1998). Brasília : les axes de l'utopie urbaine. In : Deler J.P. (ed.), Le Bris Emile (ed.), Schneier G. (ed.) Les métropoles du Sud au risque de la culture planétaire. Paris : Karthala, 33-54. (Hommes et Sociétés). Colloque, Toulouse (FRA), 1991. ISBN 2-86537-892-6

Luciana Saboia, « Brasília et Oscar Niemeyer: le contexte politique et la dimension esthétique », Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique, 109 | 2009, 27-54.

PELUSO, Maria Luiza. Brasília à la croisée de deux utopies : capitale mythique et eldorado urbain In : Brasília, ville fermée, environnement ouvert [en ligne]. Marseille : IRD Éditions, 2006 (généré le 04 mars 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/irdeditions/375>>. ISBN : 9782709917988. DOI : 10.4000/books.irdeditions.375.

COURET, Dominique. Introduction. Brasília : une ville contre nature (sociale) ? In : Brasília, ville fermée, environnement ouvert [en ligne]. Marseille : IRD Éditions, 2006 (généré le 04 mars 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/irdeditions/361>>. ISBN : 9782709917988. DOI : 10.4000/books.irdeditions.361.

François LAPLANTINE, Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale. Paris, Téraèdre, 2005, 220 p., bibliogr.

A gauche, cliché personnel, Rio de Janeiro, 2017

Actes de la conférence conjointe JEP-TALN-RECITAL 2016, volume 1 : JEP, Pics mélodiques prétoniques en portugais brésilien : une étude quantitative, Plínio A. Barbosa¹, Philippe Boula de Mareüil

Charlotte Galves, L'identité du portugais brésilien, Unicamp/CNPq/Fapesp

Cécile Bourgade, « Oscar Niemeyer et le Brésil : précédents et influences d'un contexte de création », Journal des anthropologues [En ligne], 134-135 | 2013

Cavalcante-Albano E. La psycholinguistique face à la phonétique : la phonétique adulte et la phonologie enfantine du portugais brésilien. In: Linx, n°29, 1993. Psycholinguistique de la parole. pp. 19-43; doi : 10.3406/linx.1993.1271

Rónai Paulo. La vie du Brésil dans le miroir de sa langue. In: Caravelle, n°5, 1965. numéro spécial consacré au Brésil. pp. 31- 44; doi : 10.3406/carav.1965.1125

Mota Maria Antónia, Bacelar do Nascimento Maria Fernanda. Le portugais dans ses variétés. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 79, fasc. 3, 2001. Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde. pp. 931-952; doi : 10.3406/rbph.2001.4554

Burle Marx Roberto. Mon expérience de paysagiste. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°22, 1974. Numéro consacré au Brésil. pp. 161-168; doi : 10.3406/carav.1974.1933

Bonvini Emilio, Taddoni Petter MM. Portugais du Brésil et langues africaines. In: Langages, 32e année, n°130, 1998. L'hyperlangue brésilienne. pp. 68-83; doi : 10.3406/lgge.1998.2157

Cêça Guimaraens, Alguns momentos de exceção em Oscar Niemeyer, Cadernos Proarq19, Cadernos do PROARQ Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura - Ano 1 (1997) n. 19, dezembro 2012

Ozenfant et Jeanneret, la peinture moderne, Paris, Crès, 1925

Jean PETIT, Le Corbusier parle, éditions forces vives, 1967

D. Underwood, 2002, Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil, Cosacnaify

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivants :

	OUI	NON
Diffusion numérique limitée aux étudiants de l'ENSA Toulouse		
Diffusion numérique limitée au réseau Archirès		
Diffusion internet (Dumas)		
Exposition		