



Du stigmaté au symbole MISE EN SCÈNE DE L'IDENTITÉ EN ARCHITECTURE

Cécile BOURGADE
(Université d'Aix-Marseille, ADEF)

Pour citer cet article :

Cécile BOURGADE, « Du stigmaté au symbole – Mise en scène de l'identité en architecture », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 29-36.

Résumé

L'architecture d'Oscar Niemeyer prend à rebours l'idéal universaliste du Mouvement moderne pour reformuler l'identité culturelle brésilienne incarnée dans ses projets architecturaux soutenus par le pouvoir politique. Nous verrons comment, en réaffirmant dans ses textes des motifs nationaux *a priori* étrangers à son entreprise d'architecte, Oscar Niemeyer se positionne et affirme sa place dans un champ professionnel en plus de participer à l'écriture des représentations nationales. L'écart à la norme architecturale dominante dépasse, dans le cas de Niemeyer, l'affirmation du « différent ». Elle assume un engagement politique prônant un idéal émancipateur éloigné du modèle universaliste. De la sorte, l'architecte parvient à élargir les cadres préexistants par lesquels la modernité abandonne l'au-delà et s'en remet au présent.

Mouvement moderne — représentations — modèle — Brésil

Abstract

Oscar's Niemeyer architecture reverses the universalist ideal of the Modernist movement, in order to restate Brazilian cultural identity. This identity is embodied by his architectural projects that have been supported by political authorities. This paper analyses how Niemeyer, by reasserting in his writings some national patterns which are at first glance unconnected by his architectural enterprise, not only takes part in building national representations, but also strengthens his position in a professional field. In his case, the gap with the dominant architectural standard is more than a mere assertion of a "difference". It states a political engagement that preaches an emancipation ideal, far from the universalist model.

In this way, the architect gets to enlarge the pre-existent frames through which modernity abandons the hereafter and leaves it up to the present.

Modern Movement — representation — model — Brazil

Du stigmatisme au symbole

MISE EN SCÈNE DE L'IDENTITÉ EN ARCHITECTURE

Une tendance dominante du Mouvement Moderne en architecture fut, à ses origines, portée par la volonté de proposer un modèle universel permettant d'appliquer des principes identiques partout grâce à la création de standards. Cette tendance a minoré l'ancrage de l'architecture dans un environnement déterminé tout comme elle l'a éloignée de préoccupations identitaires. Le Modulor du Corbusier est l'archétype de cette conception. Pourtant, certains architectes modernes, comme le Brésilien Oscar Niemeyer, ont identifié leurs édifices à une nation ou un pays dans un mouvement inverse de celui prôné par les principes des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne à la même période cherchant l'homogénéisation du tissu urbain par le formalisme orthogonal et proclamant une solution unique face à des problèmes relatifs aux histoires et territoires particuliers qui accueillent les édifices. La dimension identitaire de l'architecture est saillante dans celle d'Oscar Niemeyer. Son architecture s'est épanouie au cours d'une période où le pouvoir politique brésilien cherche à forger un « nouvel homme » brésilien. Les édifices de Niemeyer prolongent le discours politique et l'entretien d'une singularité brésilienne dans l'entreprise de modernisation du pays qui participeront à stigmatiser cette architecture « courant le risque de sombrer dans un dangereux académisme anti-social¹ » d'après l'opinion de l'architecte et critique Suisse Max Bill. Pourtant, de multiples remarques rapportées dans les documents réalisés sur le travail de l'architecte carioca montrent que le caractère formel de cette architecture conduit à éluder la question identitaire. Au Havre par exemple, où il a

construit le centre culturel « Le Volcan », des touristes ont déjà interrogé les agents municipaux sur la présence de centrale nucléaire dans les centres-villes des communes françaises ; ou encore, dans l'introduction du documentaire de Marc-Henri Wajnberg *Oscar Niemeyer, un architecte engagé dans le siècle*², le Musée d'Art Contemporain de Niterói, au Brésil, est identifié à une soucoupe volante. On apprend ensuite que cette forme illustre la floraison d'une fleur déployée autour de sa tige. Ces exemples montrent qu'une telle architecture échappe en partie à un attribut national auquel l'architecte rattache pourtant ses inventions formelles.

Redoubler le contexte par le texte

Certains déterminismes nationaux ont joué un rôle important dans la forme des édifices réalisés par Oscar Niemeyer. Cependant, les bâtiments qu'il érige hors du Brésil, sa construction d'un discours soutenant le lien organique entre une architecture et un pays ou encore un bref panorama de l'architecture moderne brésilienne produite à la même période ne corroborent pas l'interprétation naturalisante d'un tropisme « brésilien » propre à la courbe souvent avancée pour décrire et interpréter son architecture – comme celle de David Underwood voyant dans l'architecture de Niemeyer « une vigoureuse célébration du tropical et de l'érotique, des paysages magiques et du mode de vie sensuel de Rio de Janeiro où il est né³ ». À titre de comparaison, les architectures du finlandais Eero Saarinen conçues à la même période et faisant usage notoire de formes courbes n'ont pas été qualifiées de « tropicales » mais de « néo-futurisme international ». Pourtant, l'architecte brési-

1. Le critique d'art et architecte suisse Max Bill, dans un entretien à la revue brésilienne *Manchete* en 1953, puis dans un discours prononcé à la Faculté d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université de São Paulo, ensuite publié dans la revue britannique *Architectural Review* en 1954, pointe les problèmes d'une architecture qu'il considère comme purement formelle. Max Bill, « Report on Brasil », *Architectural Review*, n° 694, octobre 1954. Londres, Manon Mollard, p. 238-239.

2. Rogier VAN HECK, Marc-Henri WAJNBERG, *Oscar Niemeyer, un architecte engagé dans le siècle*, Bruxelles, Vajnbross Productions, 1999.

3. David UNDERWOOD, *Oscar Niemeyer e o Modernismo de formas livres no Brasil*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 18.

lien revendique la facture identitaire nationale de son travail, autant que ses édifices constituent un élément d'identification du Brésil. Cette architecture semble, en effet, identifiée à un pays par un contexte de présentation cherchant à en orienter la réception. Des éléments du contexte politique permettent d'éclairer les logiques sociales à l'œuvre permettant l'émergence de cet architecte ainsi que son maintien dans une position dominante dans le champ de l'architecture nationale et internationale. En effet, le contexte politique et les écrits de l'architecte orientent profondément l'apparition et la réception de ses réalisations. L'ensemble de sa production textuelle relative à son travail d'architecte¹ s'apparente à des textes *commentateurs* plutôt qu'*instaurateurs* pour reprendre la terminologie des textes d'architecture établie par Françoise Choay², elle est afférente à la nécessité de s'expliquer sur son travail pour répondre à la critique et surtout pour « expliquer [s]es projets de manière claire et simple³ ». Par ses textes, Niemeyer souhaite lever les équivoques possibles et ainsi « programmer l'interprétation de son œuvre⁴ ». Cette architecture ensuite sera « assignée à identité » par la réception internationale qui reprend la construction établie par l'architecte et son entourage, et qui constitue aussi une invitation offerte au Mouvement moderne de perdurer au-delà de ses principes fondateurs.

Les évocations exposées par l'architecte dans le récit de ses projets architecturaux participent à déterminer la signification de ses édifices. Il s'agit pour Niemeyer de livrer un propos réflexif sur ses projets, d'en montrer les différentes étapes, d'explicitier les principes sur lesquels il fonde sa pratique de l'architecture et ce qui préside à l'acte créatif. À cette dimension strictement professionnelle s'ajoute un enchevêtrement de récits autour de ses édifices, de description de son existence et de son environnement, concourant chacun à pro-

duire une atmosphère particulière et décisive à la création. Dans ses mémoires rassemblées dans *Les Courbes du temps* (1999) et *Minha arquitetura* (2000, non traduit), l'architecte cultive une forte dimension autobiographique, débutant son propos à son enfance et ses origines familiales et le refermant au présent, à l'époque de la rédaction du texte, mais reste concentré sur son activité en tant qu'architecte. Cette atmosphère liée à son histoire personnelle autant qu'au territoire qu'il habite – et l'habite – devient le moteur de son action comme architecte. Ce versant autobiographique immanent aux réalisations de l'architecte et à sa manière de concevoir les édifices soutient l'identité de l'architecte dans son champ professionnel et l'identité de ses réalisations solidaires et symboliques de cette « vision du monde » brésilienne précisée par le pouvoir politique au début de sa carrière. Dans ses textes, cet horizon est mobilisé comme un argument justifiant des formes d'édifices inédites dans le Mouvement moderne en architecture. Ces constantes sont affirmées tout au long de sa carrière depuis ses débuts, par ses premiers articles publiés à partir de 1955 dans sa revue *Módulo*, et réaffirmées dans les textes de synthèse assumant un caractère rétrospectif, écrits au crépuscule de son existence, comme *Crônicas* en 2008, quatre années avant son décès. Dans les textes de l'architecte comme dans ceux de la critique de son travail, l'identité constitue le prisme par lequel la singularité de son travail est expliquée. Il nous importe alors de comprendre ce que signifie ce recours à l'identitaire pour expliquer un travail : quelles raisons le conduisent à autant souligner la dimension brésilienne de ses édifices ?

Cette manière d'identifier son travail à une culture demeure une construction originale dans le champ de l'architecture, qui revendique, au xx^e siècle, des principes « universels » donc indépendants des enjeux propres à chaque territoire. Nous parlons de « construction » car si la question de l'identité traverse l'architecture en tant que médium, l'identité nationale brésilienne est, pour sa part, employée à des fins de distinction dans le champ de l'architecture.

1. Il est également l'auteur de contes et récits fictionnels, 2002.

2. Françoise CHOAY, *La Règle et le Modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980.

3. Oscar NIEMEYER, « Leituras » dans *Crônicas*, Rio de Janeiro, éd. Revan, 2008, p. 77.

4. Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 7.

Des motifs nationaux au prisme de la modernité en architecture

Cette affirmation identitaire est concomitante, au Brésil, à la recherche d'une origine nationale entamée au début du xx^e siècle par l'avant-garde artistique du Modernismo¹. La volonté du président-dictateur Getúlio Vargas (1882-1954) de faire naître un « homme nouveau », les premières campagnes d'inventaire des traditions folkloriques entreprises en 1924 et la création du SPHAN (Service du Patrimoine Historique et Artistique National) sont des étapes au cours desquelles des éléments nationaux sont affirmés au profit de la constitution d'une histoire nationale qui distinguerait le Brésil des autres nations. Les dirigeants politiques cherchent à promouvoir un « homme nouveau » ainsi qu'à définir les contours d'une identité nationale. Déjà quelques années avant l'accession au pouvoir de Getúlio Vargas, la multiplication des motifs et coutumes indigènes en littérature ou en peinture soulignait une volonté de distinction au regard de la production des avant-gardes picturales et littéraires mondiales auxquelles ces artistes prétendaient participer. Le roman national *Macunaima, un héros sans caractère* de Mario de Andrade en 1928, les toiles de Tarsila do Amaral dont *Abaporu* (1928) qui signifie « anthropophage² », ou l'importance du motif de la feuille de bananier dans la toile *Bananal* (1927) de Lasar Segall démontrent l'importance prise par le travail « sur le motif » national. Ce motif végétal contribue à forger une « identité paysagère » – au sens de paysages entendu comme rapport entre éléments naturels et humains³. Déjà prédominant dans les représentations du pays dès le xviii^e siècle réalisées par des auteurs et artistes étrangers, l'élément végétal sera employé de façon récurrente dans les créations artistiques brésiliennes au xx^e siècle, de

sorte à assurer la permanence historique de l'identité. Rogata Soares Del Gaudio souligne dans un article consacré à ce sujet

qu'en l'absence d'un mythe fondateur national politique par l'histoire, la construction de l'identité nationale sera effective par le recours discursif à sa « nature » [... elle poursuit] le « sacrement de la nature » devient le grand « mythe fondateur » de la nation brésilienne expliqué par l'insuffisance de mythes basés sur l'histoire⁴.

La construction de la ville de Brasília en 1957 par Niemeyer jouera, un temps donné, le rôle de catalyseur qu'a eu la « nature » dans les arts modernes, sa centralité aimante les quatre points cardinaux du pays.

Outre l'affirmation d'un motif dans les arts, supposément originaire et servant la détermination d'une identité, repris par Niemeyer pour justifier les courbes en architecture, d'autres circonstances, de nature socio-politiques, ont favorisé son accession à une position dominante dans le champ de l'architecture nationale puis internationale grâce à la construction d'une capitale. La volonté politique de Vargas de créer un « nouvel homme brésilien », visant notamment à mettre fin au pouvoir de l'oligarchie latifundiaire de São Paulo, conduit à la création de nouveaux ministères et renforce l'importance accordée aux édifices architecturaux dans le programme politique du pays. Entre 1930 et 1934, le gouvernement provisoire met en place plusieurs réformes importantes. Le système éducatif est profondément repensé : l'école primaire gratuite devient obligatoire et la création de l'université de São Paulo, qui en appelle d'autres, regroupe pour la première fois au sein d'un campus universitaire, plusieurs départements d'études, appliquant le modèle universitaire unifié connu en Europe. Getúlio Vargas attribue au Ministère de l'Éducation et de la Santé d'importants moyens et le confie, après son élection en 1934, à Gustavo Capanema, à qui il incombe de doter son ministère d'un nouveau bâtiment, reflet

1. Principalement actif en littérature et peinture.

2. Le *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade publié la même année souligne une attention renouvelée aux pratiques indigènes autant que l'affirmation d'une logique synchrétique nationale capable de tenir une distance critique face aux modèles dominants.

3. Roger BRUNET, « Analyse des paysages et sémiologie. Éléments pour un débat », *L'Espace géographique*, n° 2, 1974. p. 120-126.

4. Rogata Soares DEL GAUDIO, « Ideologia nacional e discurso geográfico sobre a natureza brasileira » dans *Lutas sociais*, vol. 17/18, Sao Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007, p. 48-63.



Oscar Niemeyer, *Ministère de l'Éducation et de la Santé*, Rio de Janeiro, février 2014

de la modernisation du pays. Un acte de concours est publié et un jury convoqué pour choisir le projet. Le choix de ce dernier, composé en majorité d'architectes néo-classiques, pour un édifice de facture néo-coloniale, déplait au ministre Capanema dont l'action serait d'autant plus valorisée par un bâtiment novateur, à l'image de ses réformes. Il récompense donc le projet retenu mais ne le réalise pas, invoquant des normes sanitaires enfreintes par le bâtiment sélectionné. Il convie Lúcio Costa, architecte et théoricien qui s'était illustré dans sa tentative de réforme de l'école nationale des beaux-arts trois en plus tôt en proposant un enseignement d'architecture dite « moderne », à composer une équipe pour réaliser le projet. Il réunit des architectes modernes qui ont proposé leur projet au concours et dont il remarque les évidentes qualités : Carlos Leão, Affonso Reidy et Jorge Moreira. Il convie également des étudiants de l'École Nationale des Beaux-Arts marqués par l'enseignement « moderne » proposé par Lúcio Costa lorsqu'il en est le directeur : Ernâni Vasconcellos et Oscar

Niemeyer. L'admiration et le suivi des principes établis par Le Corbusier lient les membres de cette équipe. La venue de l'architecte franco-suisse est demandée par Lúcio Costa afin de répandre les idées du Mouvement moderne en architecture au Brésil et mettre fin à leur marginalité. Le Corbusier donnait raison aux partisans d'une architecture moderne face aux adeptes d'une architecture néo-classique :

Plusieurs points coïncident entre le discours de Le Corbusier et celui des intellectuels liés à l'Estado Novo¹. Au Brésil, on se disait alors en train de construire « l'homme nouveau ». Cela s'apparentait à un « esprit nouveau » et à la nécessité de créer une nouvelle façon de vivre prônée par l'architecte franco-suisse².

Cet épisode de la conception puis construction du Ministère de l'Éducation et de la Santé est important dans l'histoire de l'architecture brésilienne, comme rupture esthétique, ouverture d'un espace à l'architecture moderne et prélude à la possibilité d'une carrière « d'architecte d'État » qui fut celle d'Oscar Niemeyer. En effet, dans ses textes, Niemeyer répète qu'il est à l'origine des pilotis de dix mètres de hauteur qui confèrent à l'édifice son caractère monumental et moderne, survenu par la grâce d'un hasardeux croquis inspiré d'une imagination imprégnée des paysages brésiliens. Le dessin devient dès lors, dans les récits de l'architecte, l'outil propre à soutenir l'imagination plastique et faire naître les circonvolutions de ses bâtiments.

En 1940, Lúcio Costa confie la direction du projet à Niemeyer puis les deux hommes s'associent pour la conception du pavillon brésilien à l'Exposition Universelle de New-York en 1939. Le retentissement de l'événement, la diffusion des images au Brésil et à l'étranger lui assure une audience de premier ordre pour un architecte qui débute alors sa carrière. Sur les recommandations

1. La période de l'*Estado Novo* désigne un régime politique dictatorial mis en place par le président Getulio Vargas de 1937 à 1945 au cours duquel le pouvoir cherchait à construire une conscience nationale proprement brésilienne.

2. Lauro CAVALCANTI, « Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira » dans Abílio Guerra, *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, parte 1*, São Paulo, éd. RGBolso2, 2010, p. 109.

du SPHAN dont Lucio Costa fut un des instigateurs, on lui commande la construction d'un hôtel moderne à Ouro Preto (1938) dans l'état de Minas Gerais, ville baroque du XVIII^e siècle composée d'une multitude d'églises baroques. Elle tombe en désuétude à la suite du tarissement des mines d'or mais est classée comme patrimoine historique dès les premiers temps de l'existence du SPHAN. Le gouverneur de l'état de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, appelle à son tour l'architecte pour la conception des différents bâtiments d'une base de loisirs aux abords de la ville de Belo Horizonte, capitale de cet état. Les formes des bâtiments, notamment la voûte en béton de l'église São Francisco, étonnent par leurs caractères peu conventionnels au regard du « canon » en vigueur à l'époque dans le champ du Mouvement moderne, notamment dans l'après-guerre européenne. Auréolé par la fortune critique¹ de cet ensemble, Oscar Niemeyer développe alors des arguments ensuite répétés dans ses différents textes et entretiens :

l'architecture est moins importante que la vie ; elle permet cependant d'offrir la sympathie et l'enthousiasme et rejette le rigorisme et l'ennui de l'angle droit au profit d'inspirations de type organiques².

Ayant su se détacher des dogmes fonctionnalistes et techniques, son architecture apparaît portée par la liberté, apportant un supplément d'âme au Mouvement Moderne longtemps préoccupé par les seuls développements fonctionnalistes³. La

1. Les premières images de l'ensemble de Pampulha sont diffusées, hors du Brésil, dans *Brazil Builds*, catalogue de l'exposition éponyme organisée au MoMa en 1942, puis dans les revues *Architectural Record*, *Architectural Review* et *L'Architecture d'aujourd'hui*.

2. Dans son *Poème de la courbe* publié en 1992 dans *Meu sócia e eu* (non traduit), Niemeyer enchâsse les échelles et les champs de l'existence pour démontrer le caractère essentiel de la courbe. La courbe serait motif et structure de la liberté, la sensualité, la géographie brésilienne et de l'espace-temps. Elle accompagnerait donc naturellement l'existence humaine.

3. « Dans plusieurs témoignages, l'architecte (Oscar Niemeyer) indique la période 1936-1940 comme le moment où il commence à prendre de la distance avec le fonctionnalisme et l'architecture de l'angle droit, défendant les possibilités ouvertes pour l'usage du béton armé, ce qui permet, en

liberté plastique acquise dans ses constructions lui assure un succès rapide au-delà des frontières brésiliennes et participe de la valorisation de l'imagination créatrice face à des considérations architecturales mâtinées d'un trop grand rigorisme technique. Il transforme les principes modernistes, et en premier lieu ceux de Le Corbusier, qu'il réinterprète librement⁴, selon sa propre inspiration marquée, estime-t-il d'un déterminisme culturel brésilien. La suite est connue, le gouverneur de l'état de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek est élu Président de la république en 1955 sur la promesse de campagne de la construction d'une nouvelle capitale : Brasilia. Le chantier est confié à celui qui avait su étonner par des formes originales, en même temps qu'il les liait à l'imaginaire symbolique de la nation.

Une facture particulière marquerait donc les édifices bâtis dans ce pays. C'est surtout Le Corbusier qui bâtit cette identité liée au paysage, par l'attention qu'il y porte dès sa première visite au Brésil en 1929, et dont il écrit :

alors à Rio de Janeiro, ville qui semble défier radicalement toute collaboration humaine à sa beauté universellement proclamée, il vous vient un désir violent, fou peut-être, d'ici aussi tenter une aventure humaine, – le désir de jouer une partie à deux, une partie « affirmation-homme » contre ou avec la « présence-nature »⁵.

Une majorité d'auteurs soulignent la présence d'une géographie qui distinguerait le Brésil des autres pays dans lesquels ce style architectural est implanté. La destinée des formes architecturales conçues par Niemeyer participe également à l'am-

ses termes, des formes plus libres et lyriques, surgies par les réminiscences du paysage du pays, par les courbes féminines et par la mémoire de l'enfance. » (traduction personnelle) dans Sophia Silva TELLES, « Lúcio Costa : monumentalidade e intimismo » dans *Novos Estudos*, n° 25, octobre 1989. p. 75-94.

4. « Celui-ci [Oscar Niemeyer] porta en effet le concept corbuséen de plan libre à un niveau inédit de fluidité et de communication spatiales. » Kenneth FRAMPTON *L'Architecture moderne une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson, 2009, p. 128.

5. LE CORBUSIER, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Crès, 1930, dans le texte « Corollaire Brésilien », p. 37-67.



Oscar Niemeyer, *Église Saint-François-d'Assise*, Pampulha, Minas Gerais, décembre 2012

plification de la correspondance entre les formes du milieu physique et celles des édifices : parfois décrites comme « irrationnelles » dans les années 1940, ces formes deviennent ensuite systématiquement « tropicales » dans la réception de son travail. L'architecte lui-même revendique l'identité proprement « brésilienne » de ses édifices dont la courbe serait l'emblème, et rejette le manque de sensibilité d'un rationalisme oppresseur incarné, en architecture, par l'angle droit. Les arguments utilisés dans les textes publiés sur ce travail de Niemeyer assignent cet architecte à une identité impérative, assez rigide et normative : celle de « l'architecte brésilien » unissant la profession à la nationalité. Alors qu'il revendique également une identité politique, celle-ci demeure moins souvent mentionnée et n'est jamais convoquée comme tentative d'explication de son travail. Des préoccupations et positions politiques apparaissent dans chacun de ses écrits. Niemeyer revendique son adhésion au Parti Communiste Brésilien, rend hommage aux figures politiques latino-américaines socialistes, conçoit des édifices dans des pays décolonisés, offre au Parti Communiste Français la conception de son siège et défend les principes d'une justice sociale. Toutefois, il s'en tient à des positions de principes et construira principalement une architecture de prestige. Les conditions de production de son architecture restent un impensé de son travail, désarticulées de la conception de ses édifices. Son formalisme souvent avancé pour soutenir cette construction d'une identité s'appuyant sur une géographie et un climat « tropicaux » constitue pour l'architecte un

moyen propre pour rompre l'aliénation du quotidien des Brésiliens les plus pauvres. Dans son ouvrage *Minha arquitetura*, il écrit à propos des édifices de Brasília :

Ces bâtiments architecturalement importants à mes yeux sont, pour quelques-uns, des constructions excessivement dispendieuses. Je me souviens comme je les ai défendus. Ce sont des bâtiments publics ; je sais que mes frères plus pauvres n'en profiteront jamais, mais s'ils sont beaux et différents, ils s'arrêteront pour les regarder – ce sera pour eux un moment de surprise et d'enchantement¹.

Délaissant la possibilité de subvertir les moyens de production propres à l'architecture réalisée dans un pays capitaliste, il déplace la critique de ce qu'elle incarne de toute évidence – une activité de production – vers le versant contemplatif de l'œuvre d'art capable de libérer les existences aliénées. La visée émancipatrice de l'architecture se déplace de la valeur d'usage pour l'utilisateur vers sa valeur plastique pour le contemplateur, son œuvre appartient alors davantage à l'espace public qu'à l'espace privé.

Cette dimension politique en filigrane de ses textes plaide pour de nouvelles normes de jugement de l'architecture. Il la fait basculer hors du champ de l'utilitaire, soulignant à dessein la légèreté des édifices pourtant réalisés en béton et écartant ainsi la trop forte évidence des matériaux.

1. Oscar NIEMEYER, *Minha arquitetura*, Rio de Janeiro, éd. Revan, 2000, p. 45.

Une identité architecturale gagnée par l'écart

Le geste moderne en architecture, fut celui de l'adaptation aux matériaux jusqu'alors dissimulés pour imiter les ordres classiques. Les formes répondaient alors davantage aux qualités intrinsèques des matériaux qu'aux formes d'existence quotidienne. La modernité architecturale est ainsi advenue par les efforts de l'ingénierie dans l'emploi de nouveaux matériaux (ou leur redécouverte), en portant son effort sur la structure du bâtiment, à l'inverse d'une pratique architecturale du pastiche qui dissimule les tensions structurelles sous les ornements. Ce nouveau régime des matériaux et des formes plastiques a permis à l'architecture de s'éloigner de l'imitation des ordres architecturaux passés. Chez Niemeyer, ce rapport à l'imitation demeure mais le modèle change : il ne s'agit plus de copier la tradition classique qui règne alors sur les bâtiments officiels de Rio de Janeiro mais d'en appeler aux formes du paysage, dont il souhaite donner une expression dans ses édifices. Toutefois, Lúcio Costa, directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro grâce auquel l'enseignement de l'architecture s'est ouvert aux principes architecturaux du Mouvement moderne, s'emploiera à établir un rapport de continuité avec des formes architecturales passées : celles de construction civile luso-brésilienne. Niemeyer a participé à localiser la modernité, notamment en la faisant dialoguer avec le site, comme le faisait Louis Kahn ou Alvar Aalto, c'est-à-dire avec un environnement informé de particularités historiques et culturelles. Nous estimons donc que, au-delà d'un usage de l'identité nationale pour promouvoir son travail, cette identité est relative au médium même qu'est l'architecture et qu'une manière inédite d'envisager les matériaux et la place de l'architecture dans le paysage a placé Niemeyer en position de « moderne parmi les modernes ».

Ce principe d'identité par lequel Niemeyer et la critique offrent une unité à des réalisations sur tant d'années, est au premier chef une façon de se distinguer au regard d'entités semblables. En effet, une identité ne se remarque qu'au regard d'autres, elle n'existe pas par elle-même puisque la relation à autrui lui est immanente. L'entretien d'une frontière, ici considérée en terme de représentation symbolique, montre comment les différences sont

construites et entretenues. L'opposition de Niemeyer à la rigidité de la norme corbuséenne¹ et à la défense du caractère universel des principes défendus par les CIAM peut être considérée en terme de constitution et d'entretien de la « différenciation culturelle » car :

La persistance de groupes ethniques en situation de contact implique des critères et des marques ostensibles d'identification, mais aussi une structuration de l'interaction qui permette la persistance des différences culturelles².

Ces termes de l'anthropologue norvégien Fredrik Barth marquent le principe régissant la notion d'identité et font écho à une structuration persistante de l'identité au Brésil qui le distinguerait des autres nations : celle du principe choyé d'une relation à autrui à laquelle est attribuée une importance particulière soulignée par le nom de « cordialité³ ».

Il est donc question de ce qui distingue ou lie les cultures des sociétés entre elles. Cette question est cruciale dans la mesure où l'idée de différence fut mobilisée tant par Niemeyer lui-même que par ses commentateurs pour justifier la place accordée à son architecture dans le Mouvement moderne, il écrit par exemple à propos de Brasilia :

L'idée de faire une architecture différente me permet d'affirmer aujourd'hui à ceux qui visitent la nouvelle capitale : « Vous allez voir les palais de Brasilia, vous pouvez les aimer ou non, mais vous ne pourrez jamais dire que vous avez déjà vu quelque chose de semblable avant⁴ ».

Outre le caractère inédit d'une « différence » savamment cultivée, c'est la nature des frontières instaurées par l'architecte qui retient l'attention.

1. Mickael LABBÉ, *Le Corbusier et le problème de la norme*, thèse de doctorat dirigée par Frédéric de Buzon, Université de Strasbourg, 2015.

2. Fredrik BARTH, « Les groupes ethniques et leurs frontières » dans Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenart, *Les Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 2008, p. 214.

3. Elle est analysée par Jorge Forbe en postface de : Sergio BUARQUE DE HOLANDA, *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, 1998, p. 229-236.

4. Oscar NIEMEYER, *Minbaarquitectura*, Rio de Janeiro, Revan, 2000, p. 43.

Conclusion

La modernité architecturale internationale transcrite dans les édifices un régime de rationalité particulier que le Brésil tend à distordre pour en révéler ses principales failles : la répétition dans l'emploi des matériaux ou encore le fonctionnalisme qui vient à dominer l'ensemble des secteurs de l'existence. Dans l'architecture de Niemeyer, la modernité le renvoie à ses courbes tropicales, dans le projet politique du pays, elle cherche à bâtir une nouvelle identité et, plus précisément, dans le panorama culturel national, la modernité avoisine avec la recherche d'une origine à partir de laquelle forger un modèle spécifiquement brésilien. Une logique « anthropophage » rend solidaires les termes de modernité et d'identité permettant le triomphe de l'architecture de Niemeyer et renforçant une logique visant *in fine* à ouvrir le modèle. Le jalon que l'œuvre de Niemeyer représente en architecture fait passer le style international à une modernité locale. Le standard perd son actualité face à des déterminismes plus localisés parmi lesquels son architecture représente la déclinaison brésilienne d'un style dont la monotonie semblait ne pas admettre les particularismes.

La forme plastique résonne avec le monde, symbolise un pays, et son caractère inédit parvient, dans le même temps, à concentrer l'attention. Autrement dit, il s'agit d'une attention sans hermétisme. Le projet moderne en architecture s'incarne également dans une architecture de masse à laquelle Niemeyer se soustrait. Son positionnement personnel et politique à rebours de l'architecture *de prestige* qu'il réalise le place dans une situation contradictoire qu'il a tentée de résoudre en donnant crédit à l'idée de l'expérience esthétique pour en montrer la dimension malgré tout émancipatrice dans un pays traversé par de fortes inégalités et stratifications sociales. Dérogeant au caractère social qui a animé une partie du Mouvement moderne, notamment de Le Corbusier dont les projets urbains cherchaient à libérer les citoyens des miasmes du modèle dépassé de la ville médiévale, la modernité brésilienne relève autant d'emprunts que d'élimination des éléments de la modernité artistique européenne. En architecture, Niemeyer adapte et métisse des principes des CIAM. Ce tissage des influences se retrouve dans tous les phénomènes d'adaptation, on tire les fils pour composer les motifs d'un nouveau canevas.

Cécile BOURGADE