



Journal des anthropologues
Association française des anthropologues

134-135 | 2013
Le nœud architectural

Oscar Niemeyer et le Brésil : précédents et influences d'un contexte de création

Oscar Niemeyer and Brazil: Precedents and Influences of a Context of Creation

Cécile Bourgade



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/4790>

DOI : 10.4000/jda.4790

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2013

Pagination : 177-198

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Cécile Bourgade, « Oscar Niemeyer et le Brésil : précédents et influences d'un contexte de création », *Journal des anthropologues* [En ligne], 134-135 | 2013, mis en ligne le 15 octobre 2015, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/4790> ; DOI : 10.4000/jda.4790

OSCAR NIEMEYER ET LE BRÉSIL : PRÉCÉDENTS ET INFLUENCES D'UN CONTEXTE DE CRÉATION

Cécile BOURGADE*

Le bâtiment du ministère de l'Éducation et de la Santé (1936) devenu ministère de l'Éducation et de la Culture à Rio de Janeiro marque le début de carrière d'Oscar Niemeyer. Supervisé par Lucio Costa qui réunit également pour ce projet les architectes Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy et Ernani Vasconcelos, cet édifice est utilisé comme référence pour indiquer le début du haut modernisme au Brésil. Bâtiment d'État, il présente la particularité d'être la première construction de grande ampleur au Brésil, affichant les principes de l'architecture moderne européenne dispensés à cette occasion par Le Corbusier. Surtout, il illustre la collusion entre pouvoir politique et champ architectural à une période où on interroge l'histoire culturelle du pays dans la poursuite de son émancipation des tutelles européennes, un siècle après l'indépendance politique. La rigoureuse application des principes de l'architecture moderne que ce bâtiment affiche laisse déjà entrevoir des adaptations aux particularités climatiques du pays et le recours à des éléments artistiques traditionnels, éloigné de la simple imitation servile. Ce bâtiment amorce la création de nouveaux canons esthétiques. Libéré d'un rapport de sujétion à la

* ACTE (Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'art) - UMR 8218 CNRS
Centre Saint-Charles, 47 rue des Bergers – 75015 Paris
Courriel : cecile.bourgade@gmail.com

doctrine architecturale moderne, Oscar Niemeyer a su en assimiler les qualités et les dépasser, laissant ainsi son empreinte dans l'histoire de ce courant architectural. Outre sa participation à la recomposition de l'architecture moderne, les recherches formelles qui fondent l'originalité de son travail s'inscrivent plus largement, au plan national, dans la construction d'une identité culturelle dépassant l'opposition à la culture des colons européens et affirmant l'originalité de son histoire.

Comprendre l'évolution de l'architecture brésilienne jusqu'au lyrisme formel de l'œuvre d'Oscar Niemeyer implique de savoir dans quel environnement culturel son architecture prend forme, et de comprendre les conditions de sa naissance. L'enseignement prodigué par Le Corbusier aurait pu se poursuivre par une réplique des formes aperçues en Europe – comme le furent dans une certaine mesure les styles néoclassique et néocolonial qui s'épanouissent au Brésil à l'aube du XX^e siècle –, mais les travaux d'Oscar Niemeyer suivront une autre voie. La volonté de manifester et défendre l'émancipation culturelle situe pleinement les travaux de l'architecte carioca dans la recherche nationale d'une identité.

Pour saisir comment le vocabulaire formel d'Oscar Niemeyer s'inscrit dans la construction plus vaste de l'identité culturelle brésilienne et comment le champ architectural accompagne ce mouvement de décolonisation des esprits, une première partie consacrée à la construction de l'identité culturelle au Brésil au tournant du XX^e siècle donnera à comprendre un climat culturel en pleine effervescence sur lequel émerge l'architecture moderne brésilienne et les travaux d'Oscar Niemeyer. Parallèlement, le champ architectural brésilien se structure et permet à l'architecture moderne de devenir dominante dans la production de bâtiments d'État avec l'apogée de Brasilia. La constitution de ce champ sera abordée dans un second temps. Enfin, le dépassement des principes corbuséens et des principes du fonctionnalisme par Oscar Niemeyer fera l'objet d'un troisième développement.

La construction d'une identité culturelle

« Notre indépendance n'a pas encore été proclamée. Phrase typique de Dom João VI : Mon fils, pose cette couronne sur ta tête avant que quelque aventurier ne le fasse ! Nous avons expulsé la dynastie. Il faut expulser l'esprit de Bragança, les ordinations et le tabac de Maria Fontes » (Andrade de, 2008 : 14).

Si jusqu'au début du XX^e siècle les thèses biologiques du médecin bahianais Nina Rodrigues prenaient pour cible les mélanges raciaux comme cause principale d'une situation socio-économique nationale chancelante, des figures intellectuelles émergent quelques décennies plus tard et prennent le contre-pied de cette lecture dichotomique entre une population blanche – représentant des qualités de leurs descendants européens – et les indigènes ou descendants des esclaves africains. La vie littéraire et artistique se fait l'écho des différentes positions afférentes à la définition d'une identité brésilienne. *Hautes Terres : la guerre de Canudos* d'Euclides de Cunha publié en 1902 témoigne de cette croyance en une supériorité de la race blanche. Ces idées participent d'un mouvement plus large sur la définition identitaire entamé en Europe depuis plusieurs siècles¹. C'est dans la littérature et les arts plastiques que s'exprimeront, deux décennies plus tard, un changement de perspective dans la considération de l'identité brésilienne. Jusqu'alors synonyme de dégénérescence, des auteurs s'emploient à réhabiliter la richesse du métissage.

Dès 1912, l'écrivain Oswald de Andrade signe, dans la revue *O Pirralho*, des textes dans lesquels il revendique une production picturale nationale. En 1915, dans son texte intitulé « Em prol de uma pintura nacional² », il loue le travail des peintres se dédiant à la

¹ Pereira de Queiroz (2008).

² « De la peinture nationale ». Lorsque le nom du traducteur n'est pas mentionné dans la référence bibliographique correspondante en fin d'article, cela signifie que la traduction en français est celle de l'auteur de l'article.

représentation de motifs nationaux³. En 1916, le poète Olavo Bilac crée la Ligue de défense nationale qui fait notamment la promotion du nationalisme des intellectuels revendiquant un État uni et moderne. Ces questionnements fleurissent également en Europe avec les prémises de la Première Guerre mondiale : « Au Brésil, comme en Europe, la décennie est marquée par des interrogations existentielles sur l'identité nationale. Le monde ancien semble craquer de toutes parts » (Enders, 2008 : 178). Toutefois, le nationalisme qui s'exerce à cette période doit être compris au regard de l'histoire d'un pays, indépendant depuis moins d'un siècle et qui souhaite rompre son lien de subordination culturelle avec l'Europe.

La controverse qui accompagne la réception de l'exposition des toiles d'Anita Malfatti à son retour d'Allemagne en 1916 fonde, à São Paulo, une avant-garde artistique qui repense la culture brésilienne depuis l'étranger. Les voyages d'études à l'étranger permis par l'obtention des Prix et bourses de voyage des écoles d'enseignements artistiques augurent une « relation transatlantique » entre les avant-gardes européenne et brésilienne. En 1920, le poète et écrivain Oswald de Andrade, le compositeur Heitor Villa-Lobos, les peintres Tarsila do Amaral (1998), Anita Malfatti et Lauro Di Cavalcanti (2006) se trouvent à Paris où le climat qui suit la fin de la Première Guerre mondiale est propice à l'interrogation des identités culturelles. Ils interrogent à leur tour le Brésil, ses représentations artistiques et sa culture nationale. Antoine Chareyre, traducteur et préfacier du recueil de poésie *Bois Brésil, Poésie et manifeste* d'Oswald de Andrade explique que « l'on doit considérer l'avant-garde parisienne, et européenne plus généralement, comme catalyseur et instrument polémique à visée nationale, moyen de subversion d'une institution culturelle non seulement très académique et aliénée par des modèles étrangers dépassés – davantage que comme un modèle esthétique à reproduire tel quel, sur le mode d'une imitation pure et simple⁴ ».

³ Andrade de, 1915 : 7-8. Cf. également Boaventura, 1991 : 141-143.

⁴ Chareyre in Andrade de (2000 : 22).

En février 1922, au moment où le Brésil fête le centenaire de son indépendance, artistes et mécènes réunis dans les cénacles artistiques de São Paulo organisent la Semaine de l'art moderne, prompt à clamer le vent nouveau du modernisme. Le projet des artistes modernes porte l'idée de s'affranchir du prétendu universalisme de l'académisme européen enseigné en écoles d'art et d'inventer un nouveau langage artistique en lien avec un temps spécifiquement brésilien. Les représentations et expositions qui se succèdent sont autant de témoignages du renouveau artistique et intellectuel du pays. Il s'agit désormais de promouvoir le métissage jusqu'alors décrié par les théories raciales en perte de vitesse. La relation à l'Europe est double puisqu'il s'agit d'intégrer son actualité artistique bouillonnante tout en critiquant son passé académique rétrograde. À l'assimilation de cette matrice artistique se superpose la valorisation d'éléments indigènes comme attribut national étranger aux canons européens. Se trouve déjà en germe un changement de paradigme exposé et théorisé dans le recueil de poésie *Bois Brésil. Poésie et manifeste* (1924) puis dans le *Manifeste anthropophage* (1928) d'Oswald de Andrade. La préface écrite par Paulo Prado à l'édition du manifeste *Bois Brésil. Poésie et manifeste* de 1924 qui prône une rénovation des expressions littéraire et artistique brésiliennes proclame le divorce avec les traditions métriques européennes, souhaitant se départir de principes qui n'expriment rien des réalités brésiliennes. Quatre années plus tard, le *Manifeste anthropophage* paraphe la libération artistique entamée dans le champ littéraire. Il condamne la colonisation portugaise en même temps qu'il propose la « déglutition des différences » en référence à l'anthropophagie des Indiens tupinambas. Plus qu'une simple analogie ou expression d'une violence symbolique propre aux processus de décolonisations (Frantz Fanon, 2002), la référence aux rituels anthropophagiques marque un changement de structure quant à la conception de l'identité culturelle. Affiliée à des croyances, l'identité européenne se distingue de l'identité tupinamba fondée sur le rapport à l'autre. C'est cet antagonisme analysé par Eduardo Viveiros de Castro (1993) à partir des textes rédigés

par les Jésuites portugais au sujet de leur campagne prosélyte entamée au XVI^e siècle qui fonde le contraste entre identités européenne et brésilienne dans les pratiques anthropophages des Indiens tupi-nambas. Le rapport à l'autre construit l'identité, il s'agit de rester ouvert à tous les apports possibles et de configurer cet ensemble dans un a priori incarné par l'anthropophagie. L'identité informe ici clairement la culture dans la mesure où elle agit, en tant que matrice, sur l'élection des matériaux intellectuels comme contenus qui constitueront cette culture.

L'anthropophagie oswaldienne se veut donc un élargissement des cadres préexistants dans les rapports culturels entretenus entre colons et colonisés. Son résultat va au-delà de la division entre deux éléments et permet de penser le futur de la nation. Elle s'est affranchie de la puissance culturelle du colon, sans pour autant l'avoir occultée ad vitam mais en s'en nourrissant et la considérant comme un élément propre au sein de la nouvelle création brésilienne. Cette création théorique s'inscrit dans le processus de décolonisation culturelle affiché lors de la Semaine de l'art moderne. Elle actualise les idées artistiques au Brésil et établit une conscience créative nationale, contribuant à créer les fondements d'un art spécifiquement brésilien. La relation de ces artistes brésiliens avec leur pays ne se fonde pas seulement sur des décentrements permis par des voyages à l'étranger. L'année 1924 marque la venue de Blaise Cendrars au Brésil et le début du voyage qu'il entame dans l'État du Minas Gerais avec plusieurs des artistes de l'avant-garde pauliste à la découverte du patrimoine culturel rural et des villes qui connurent leurs heures de gloire pendant la période coloniale. Le Minas Gerais et d'autres provinces éloignées des deux principaux centres urbains – Rio de Janeiro et São Paulo – seront également parcourus par des artistes et architectes soucieux de renouer avec les expressions du folklore national et d'étudier les manifestations artistiques qui leur semble traduire l'esprit des premiers pionniers, l'une des racines d'une culture en construction.

L'histoire de cette avant-garde, principalement pauliste, ne se clôt pas avec la publication des manifestes évoqués. Ils constituent

un élément de réflexion qui fonde la recherche culturelle d'une identité proprement brésilienne. Elle trouvera sa traduction politique au début des années Vargas lorsque ce dernier promeut la création d'un homme nouveau, suite logique de ce processus qui « introduit dans l'être un rythme propre apporté par les nouveaux hommes, un nouveau langage, une nouvelle humanité. La décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux » (Fanon, *op. cit.* : 40).

La constitution du champ architectural

À la faveur de la réflexion entamée par l'avant-garde littéraire et artistique de la Semaine de l'art moderne, des formes nouvelles émergent en architecture. Déjà traversé par les courants de l'art nouveau et l'art déco, c'est l'arrivée de l'architecte ukrainien Gregory Warchavchik qui montre les premières formes cubistes en architecture. Sa formation en Italie, notamment aux côtés de Marcello Piacentini, et son absence de lien avec la tradition brésilienne appuient le développement de nouvelles idées en matière d'architecture. En 1928, il conclut la construction de sa maison, la Casa Modernista, qui rompt radicalement avec les formes connues jusqu'alors. Il substitue au plan unique un jeu de volumes enchâssés dans plusieurs plans. Bien que sa composition reflète une esthétique clairement cubiste, le choix d'y implanter la végétation locale organise l'harmonie entre le bâtiment et son environnement. Ce choix est salué par les observateurs de l'époque : « Je n'ai jamais eu une impression plus forte de maison brésilienne [...] comme quand j'ai visité sa maison de ligne forte et claire, toute construite de ciment, fer et verre, à l'intérieur d'un cadre de gigantesques cactus nationaux. L'œuvre était brésilienne car elle était un mariage intelligent entre l'esprit de l'homme et les caractéristiques de la terre » (Guerra, 2010 : 304). L'exposition organisée dans la maison de Warchavchik du 26 mars au 20 avril 1930 rencontre un franc succès – 20 000 visiteurs s'y succèdent –, elle contribue à populariser ses idées et constitue alors le manifeste de l'architecture moderne au Brésil.



Facade est de la Casa Modernista, São Paulo
(Brésil, État de São Paulo, janvier 2013)
(Photo de l'auteure)

Avant de connaître de nouveaux développements, le courant architectural moderne subsiste aux côtés d'autres courants qui inscrivent également leur réflexion dans la recherche d'une identité culturelle brésilienne. Chacune de ces tendances se dispute « l'opportunité d'influencer ou même de forger les politiques publiques d'un État qui prétend "fonder" un nouveau pays » (Cavalcanti, 2006 : 104). Le courant néocolonial représenté dans un premier temps par Ricardo Severo reprend les thèses de Nina Rodrigues, il défend la primauté de la culture portugaise dans l'identité culturelle brésilienne. L'historien José Mariano Filho achève la diffusion du style néocolonial. Il assure aux architectes de ce courant la réalisation de pavillons nationaux dans les expositions universelles et les bâtiments publics, lui offrant par là une visibilité inédite. Bien qu'il illustre un changement de formes par rapport à l'architecture classique majoritairement enseignée dans les écoles des beaux-arts, il n'augure pas de changement de paradigme quant à

la construction de l'identité brésilienne et son autonomie par rapport à l'Europe dans laquelle s'inscrit la production architecturale de l'époque et plus largement la production artistique dans son ensemble.

Par ailleurs, le courant académique néoclassique est représenté chez les enseignants de l'École nationale des beaux-arts de Rio de Janeiro, créée en 1826 sous l'égide de la Mission française – groupe d'artistes français venu s'installer au Brésil. L'influence classique s'exprime autant en architecture qu'en peinture. Elle persiste grâce aux Prix et bourses de voyages d'études évoqués précédemment qui maintiennent l'ascendance des traditions européennes sur la production brésilienne et par des commandes pour la conception de bâtiments publics à Rio de Janeiro. C'est à l'École nationale des beaux-arts de Rio de Janeiro que les théories du Mouvement moderne seront divulguées par l'institution, suscitant une profonde controverse entre les tenants des styles néocolonial et néoclassique, et les défenseurs des idées du rationalisme architectural européen émergeant au Brésil.

L'architecte Lucio Costa est nommé à la direction de cette école en 1930. Il succède à José Mariano Filho. Acquis au style néocolonial, il assiste en 1929 à la conférence prononcée par Le Corbusier au cours de son premier séjour en Amérique latine au cours de laquelle il prend connaissance de ses théories jusqu'alors divulguées marginalement au Brésil et abandonne la production d'un style néocolonial. Son arrivée à la direction de l'École nationale des beaux-arts marque la transformation du système d'enseignement puisqu'il propose aux étudiants de choisir entre un enseignement académique et un enseignement professé par des architectes modernes – dont Gregori Warchavchik. Il réforme également le Salon des beaux-arts où toutes les tendances sont présentées jusqu'aux modernistes continuellement exclus des salons académiques. Parmi les artistes exposés, on voit les travaux de l'avant-garde de la Semaine d'art moderne de São Paulo et des étudiants dont Oscar Niemeyer. Toutefois, Lucio Costa quitte la direction de l'École au bout d'un an après que les anciens

enseignants aient demandé sa démission. Malgré la brièveté de la période durant laquelle on normalise l'existence de l'architecture moderne, ses enseignements bénéficient d'un fort retentissement et permettent de constater « la nécessité d'abandonner la copie des styles du passé » (Bruand, 2010 : 74). Certains étudiants poursuivent dans cette voie et deviennent ainsi la relève de l'architecture moderne brésilienne. Ce sera le cas d'Oscar Niemeyer. Outre sa contribution à la structuration du champ académique, Lucio Costa apporte son concours à la théorisation de l'architecture moderne brésilienne qui domine ensuite dans la production des bâtiments publics.

Poursuivant la réalisation d'un « nouvel État », le président de la République Getulio Vargas crée en 1934 un ministère de l'Éducation et de la Santé, reflet de la modernisation du pays. Le ministre Gustavo Capanema commande la création d'un « institut destiné à déterminer, organiser, défendre et propager le patrimoine artistique national » (Cavalcanti, *op. cit.* : 97). Mario de Andrade, critique d'art, enseignant et protagoniste de la Semaine de l'art moderne de São Paulo est désigné pour préfigurer cette institution, le SPHAN⁵. Celle-ci a pour vocation de sélectionner les œuvres artistiques du passé destinées à illustrer l'identité culturelle brésilienne, transformant ses acteurs en arbitre du patrimoine national. Lucio Costa désormais proche des avant-gardes modernes établit un lien entre l'architecture moderne brésilienne et l'architecture civile luso-portugaise. De surcroît, il attribue à l'architecture un rôle éminent culturel dans une société où l'histoire ambiguë du pays est source d'omission : « Pour Lúcio [...] l'architecture tient à réparer la plus importante carence d'un pays jeune : la nécessité de culture. Un esthète beaucoup plus qu'un politicien, ce qu'il défend est la possibilité d'une manifestation proprement brésilienne [...] constituée par l'histoire plus que par la politique » (Tell, 2010 : 181). Au cours de ses études pour le SPHAN sur l'architecture coloniale

⁵ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Service du patrimoine historique et artistique national.

portugaise et dans les écrits qui les accompagne (Costa, 1936), il établit un lien entre modernité et tradition à partir de plusieurs constats : il remarque en premier lieu la résolution de certains problèmes techniques dont il souhaite utiliser les solutions dans le modernisme architectural brésilien. Dans un second temps, il constate la simplicité et la logique fonctionnelle de l'architecture civile portugaise dont l'architecture moderne qui éclôt au Brésil serait l'héritière selon l'interprétation qu'il en donne. Un principe général définirait des constantes dans l'histoire de l'architecture brésilienne. La logique corbuséenne dont il a apprécié l'exposé en 1929 lui semble reposer à plusieurs égards sur des structures semblables à celles du style luso-brésilien. De la sorte, il propose sa lecture particulière de la tradition. Au lieu d'affirmer, sur un plan technique, la rupture de l'architecture moderne brésilienne avec les styles du passé colonial, il défend leur correspondance.



Oscar Niemeyer. Grand Hôtel (1939)
Ouro Preto (Brésil, État du Minas Gerais, janvier 2013).
(Photo de l'auteur)

L'analogie créée par Lucio Costa s'illustre notamment dans le Grand Hotel à Ouro Preto (État du Minas Gerais) dessiné par Oscar Niemeyer en 1939. Le SPHAN est sollicité en 1936 pour la construction d'un hôtel répondant aux besoins en équipements

touristiques de l'époque⁶. Le SPHAN confie la construction à Carlos Leão puis à Oscar Niemeyer qui cherche à satisfaire les exigences que requiert l'emplacement d'un bâtiment contemporain placé sur le périmètre du centre historique. Il lie son projet à celui des bâtiments coloniaux environnants en poursuivant des exigences de beauté et de vérité contenues dans les productions du passé. Lauro Cavalcanti, note ainsi que cet hôtel représente une « déclaration de principe pour les nouvelles constructions en milieu historique » (Cavalcanti, *op. cit.* : 113).

La rupture, si elle n'est pas technique, est dans une certaine mesure esthétique. L'absence d'ornement érigé en principe par le Mouvement moderne européen éloigne l'architecture moderne brésilienne des volutes décoratives et autres formes enchevêtrées présentes dans l'architecture baroque coloniale. Cette esthétique séduit le pouvoir politique qui perçoit, dans cette architecture, la possibilité de laisser son empreinte symbolique dans l'histoire. La gestion du SPHAN par les architectes et théoriciens de l'architecture moderne brésilienne leur permet, en même temps qu'ils étudient le passé, de créer des formes architecturales nouvelles ayant vocation à entrer dans la postérité. La défense et la valorisation des expressions folkloriques brésiliennes entamées par le SPHAN inclut des représentations artistiques populaires anti-élitistes, participant ainsi à construire une identité culturelle souple et ouverte.

L'esthétique de cette architecture, son style sobre proche, selon Lucio Costa, de l'architecture civile coloniale sera l'objet d'une rapide reconnaissance internationale à partir de 1939, œuvrant dans un même mouvement à sa reconnaissance nationale. Lucio Costa et Oscar Niemeyer collaborent à la réalisation du pavillon du Brésil pour la Foire internationale de New-York. Conscients des difficultés à rivaliser avec les moyens mis en œuvre par des pays plus puissants et souhaitant marquer leur différence, ils conçoivent le bâtiment au regard du contexte immédiat. Dans le témoignage

⁶ Le gouvernement de Getúlio Vargas instaure les premiers congés payés en 1934.

écrit à ce sujet, Lucio Costa explique qu'ils décident en premier lieu de l'adapter aux délimitations du terrain en courbe⁷ et de le composer par contraste avec les pavillons environnants qui entourent le leur. Ils développent l'usage de la courbe dans la rampe d'accès, les parois de la salle d'exposition, l'auditorium et le salon de danse. L'usage de la courbe distingue le pavillon de l'orthogonalité du style international et lui assure les qualités d'élégance, d'harmonie et d'équilibre, principes défendus par le Mouvement moderne. Présenté au monde entier lors de cette exposition, le style brésilien de ce bâtiment étonne par ses allures novatrices, loin des imitations coloniales stériles ou de l'application dogmatique d'un programme. Plus tard, en 1943, l'exposition *Brazil Builds* au MOMA (New-York), présente des architectes modernes brésiliens aux États-Unis et fait la part belle aux bâtiments d'Oscar Niemeyer dont les travaux sont majoritaires au sein du corpus présenté⁸. Informée des théories de Lucio Costa, l'exposition fait l'éloge d'une synthèse brésilienne dans l'utilisation de principes conforme aux réalités d'un contexte historique, géographique, climatique et symbolique ayant su s'approprier l'héritage du passé colonial. Dans un dialogue entre national et international, cette exposition insère la production brésilienne dans le style international et valorise en retour la capacité du Mouvement moderne à se régénérer et à répondre à de nouvelles questions.

⁷ « [Pour] l'affaire importante du pavillon du Brésil pour la New York World's Fair de 1939, j'emmenai Oscar [Niemeyer] avec moi pour que nous élaborions un nouveau projet à partir d'une idée à lui, originale, qui consistait à tirer parti, pour la construction, de l'ondulation du terrain » (Costa, 2001 : 30).

⁸ Des travaux d'Oscar Niemeyer, sont présentés : Le siège du ministère de l'Éducation et de la Santé (Rio de Janeiro, 1936), le Grand Hotel (Ouro Preto, 1939), A Obra do berço (Rio de Janeiro, 1936), la résidence de Cavalcanti (1940, Rio de Janeiro), la résidence Niemeyer (Rio de Janeiro, 1942), la maison Johnson (Fortaleza, 1942), le pavillon brésilien à la Foire internationale de New-York (1939) et les bâtiments de Pampulha : le casino, le salon de danse, l'église São Francisco de Assis et le Yatch Club (1943).

La construction d'une tradition architecturale brésilienne liée au projet de construction d'une identité brésilienne conduit l'État brésilien à élire ce style au rang d'architecture officielle. La réconciliation instaurée entre tradition et modernité s'inscrit dans un projet politique et culturel souhaitant se départir de l'ascendance européenne sans toutefois renier son passé.

Oscar Niemeyer, la déglutition des principes modernes

« Le travail contre le détail naturaliste – par la synthèse ; contre la morbidité romantique – par l'équilibre géométrique et par la finition technique ; contre la copie, par l'invention et par la surprise » (Andrade de, 2000 : 267).

La place faite aux travaux d'Oscar Niemeyer lors de l'exposition *Brazil Builds* et le soutien qu'il reçoit de Lucio Costa qui l'inclut dans l'équipe de réalisation du siège du ministère de l'Éducation et de la Santé en 1936, l'invite à participer à la conception du siège de la Foire internationale de New-York en 1939 et le recommande au SPHAN pour la construction du Grand Hôtel à Ouro Preto, ont activement participé à la promotion de son travail au Brésil et à l'étranger. Les formes libres qu'il utilise dès sa collaboration avec Lucio Costa en 1939 se retrouvent également dans le travail de son homologue Affonso Reidy dont la production ne jouit pas d'une telle exposition hors des frontières nationales.

Le travail qu'il entame pour la réalisation des bâtiments de la base de loisirs de Pampulha (État du Minas Gerais) présente les grandes lignes de sa pensée architecturale qui font son succès : la liberté créatrice constitue la pierre angulaire de tout travail de conception architecturale, les conditions matérielles ne doivent ainsi jamais définir catégoriquement les formes. Cette position place l'architecte dans le rôle du sculpteur et l'éloigne d'autres acteurs du modernisme brésilien comme Mario de Andrade qui prône le choc de l'intuition artistique avec la matière et soumet l'imagination de l'artiste aux possibilités offertes par son médium. Dans ses différents écrits sur le sujet, Oscar Niemeyer décrit les formes imaginées pour les bâtiments de Pampulha contre la rigueur froide

du rationalisme européen⁹. Sa production qu'il dit toute droite sortie d'un dessin liée à l'intuition des formes pourrait contrarier la participation de son architecture, dans les bâtiments d'État, à la construction d'une identité culturelle nationale dans laquelle chacun doit pouvoir se reconnaître. Mario de Andrade fustige le « coup de pinceau » d'Oscar Niemeyer car il comprend le danger qui guette la posture moderne. L'individualisation de l'art et de l'expérience esthétique doit être combattue et la production artistique est tenue de s'inscrire dans la conscience collective d'une identité culturelle en redéfinition. Lucio Costa défendra la position d'Oscar Niemeyer dont il loue le « génie », affirmant, en s'appuyant sur les principes du purisme, que la création architecturale et artistique doit rester individuelle car l'artiste crée la synthèse entre l'art et la vie, ses créations ouvrant l'accès à un imaginaire collectif commun.

En 1954, l'architecte allemand Max Bill adresse une critique à l'architecte carioca dont il vilipende l'irrationalité. En assouplissant l'angle droit, Oscar Niemeyer met en faillite le fonctionnalisme le plus rigide et illustre la rupture avec le paradigme européen comme l'anthropophagie oswaldienne en son temps. Le débat entre une approche émotionnelle de l'art et une esthétique rationnelle déjà entamée à l'école du Bauhaus entre Johannes Itten et Walter Gropius semble ici se rejouer. À l'inverse du Bauhaus qui souligne la « nécessité de déduire la forme du mode de production, des contraintes des matériaux et des nécessités fonctionnelles »

⁹ « Je commencerai en rappelant la situation de la forme en architecture autour de l'année 36, lorsque commença ma vie d'architecte ; l'architecture contemporaine se limitait alors aux poncifs du fonctionnalisme, refusant la liberté de création et l'invention architecturale qui avaient marqué les grandes périodes de l'architecture [...] et c'est ce qui explique mon attitude à propos des travaux de Pampulha, j'étais à peine sorti de l'École d'architecture, mais déjà touché par ce besoin impérieux de contestation et de défi » Niemeyer (1978).

« Le projet de Pampulha m'intéressait vraiment. C'était pour moi l'occasion de battre en brèche la monotonie de l'architecture contemporaine [...] allant à l'encontre de la liberté esthétique que le béton armé permettait » (*idem*, 1997 : 87).

(Cf. Frampton, 2009 : 128), Oscar Niemeyer soumet la technique au processus créatif. Joaquim Cardoso, l'ingénieur chargé des calculs des structures note la tendance du fonctionnalisme à un certain « mondrianisme doté de peu de ressources » dont s'écarte la production de l'architecte carioca qui confère à la beauté l'attribut de fonction en l'architecture.

Dans le champ de la critique internationale, ce que le critique suisse Siegfried Giedion considère comme une réponse à un essoufflement momentané du Mouvement moderne est perçu comme barbarisme par les défenseurs du rationalisme et signe l'échec d'une raison trop orthodoxe où l'homme domine mécaniquement la nature. L'architecture d'Oscar Niemeyer critique directement l'illusion du projet rationaliste de contrôle du sujet moderne sur son environnement naturel. Nous savons en effet que l'environnement physique constitue un cadre au sein duquel s'épanouit son inspiration lorsqu'il déclare : « Seule m'attire la courbe libre et sensuelle, la courbe que je rencontre dans les montagnes de mon pays, dans le cours sinueux de ses rivières, dans les vagues de la mer, dans le corps de la femme préférée » (1997 : 7). L'entente entre l'environnement naturel et l'architecture s'illustre notamment dans la Casa das Canoas (1951) où il établit un contraste entre les couleurs du paysage naturel, de la maison et de la piscine. La transparence du verre introduit la végétation à l'intérieur de la maison, contribuant à tisser un lien entre ses habitants et le paysage. La porosité entre intérieur et extérieur s'exprime également dans l'usage de la marquise qui joue un rôle fondamental dans l'union entre les formes naturelles et construites ; elle les sépare délicatement dans le salon de danse à Pampulha et est utilisée plus tard au parc Iribapuera pour rassembler les divers bâtiments disséminés dans le parc « minimisant l'impact d'un arrangement trop concentré dans un univers bucolique » (Holanda de, 2010 : 65).



Casa do baile (salon de danse)
Pampulha (Brésil, État du Minas Gerais, décembre 2011)
(Photo de l'auteur)

Loin d'être univoque dans l'œuvre d'Oscar Niemeyer, ce rapport à la végétation environnante s'exprime aussi sous d'autres modalités. Elle est exclue du programme au Mémorial de l'Amérique latine (São Paulo) et est imitée par le bâtiment au musée d'Art moderne de Niterói¹⁰.

Malgré son dépassement des principes fonctionnalistes et les solutions qu'il propose pour réunir une forme originale et la technique constructive moderne, l'enthousiasme de la critique s'éteint dans les années 1960. L'étape de Brasília est décisive, on lui reproche l'abandon de l'inventivité formelle dont il avait fait preuve jusqu'alors : « Niemeyer s'éloigna alors du fonctionnalisme informel qui fondait ses plans fluides pour se concentrer sur sa forme pure ; autrement dit il essaya de se rapprocher de la tradition néoclassique » (Frampton, *op. cit.* : 276). De même, Brasília marque l'apogée de la construction politique du nouvel homme brésilien. Les généraux de l'armée brésilienne renversent le régime de João Goulart qui poursuivait les réformes entamées par Getulio Vargas.

Le changement de perspective qu'ont provoqué les formes architecturales d'Oscar Niemeyer – renversement de la technique au profit de la liberté plastique – dépassait le projet rationnel architectural européen. Au rationalisme pur et objectivant, Niemeyer

¹⁰ « La solution de Niterói est apparue spontanément. Cette forme est née comme une fleur, comme ceci. Certains pensent, à cause du tertre posé là, au-dessus que c'est une soucoupe volante mais non, l'idée est celle-là... » Van Eck & Wajnberg (2000).

propose des formes issues de son imagination, libérées de la contrainte technique.

Conclusions

Au moment où s'affirme l'identité brésilienne, le dépassement des principes rationalistes qu'augure l'architecture d'Oscar Niemeyer procède d'un double mouvement de construction du nouvel homme brésilien et d'affirmation de son identité au regard d'une histoire liée à l'Europe. Carlos Eduardo Dias Comas écrit à ce propos (2010 : 101) : « Nationalité et culture brésiliennes s'affirmaient tranquillement, situées dans l'empreinte plus large de la culture et de la civilisation occidentale, soit en terme de passé, soit du présent, soit du futur. Le Brésil d'aujourd'hui et de demain se construit informé par un passé occidental ». Considérant que l'anthropophagie oswaldienne fonde la recherche culturelle d'une identité proprement brésilienne dans l'incorporation des forces de l'ennemi, et dans la mesure où Oscar Niemeyer a su enrichir le vocabulaire formel de l'architecture moderne et critiquer un rationalisme dominant, on peut considérer à juste titre que son architecture participe de la construction de l'identité culturelle brésilienne.

Si elle a surpris en son temps et continue encore aujourd'hui d'étonner, c'est qu'outre la rupture qu'elle opère avec une « esthétique de l'angle droit », son architecture bouscule les limites des techniques jusqu'alors employées. Elle n'est pas réductible au fait technique dont il ne cherchera pas le développement. L'architecte pauliste Luis Antonio Magnani, travaillant à la restauration de la Casa Modernista de Gregori Warchavchik, rencontré en 2011 à São Paulo rapportait que « le processus de création est très libre dans l'architecture d'Oscar Niemeyer. Son inspiration est plus poétique et artistique que technique¹¹ ». Loin de vouloir respecter scrupuleusement un programme dans une seule visée techniciste avec des éléments déjà connus ou éprouvés, il considère une solution avec un regard neuf n'excluant aucune piste. Le problème considéré est

¹¹ Entretien oral (2011).

présenté à son esprit libéré de tous préjugés techniques pour adopter la solution qu'il estimera la plus belle possible.

Son architecture ne constitue pas une rupture avec la tradition, comme ce fut le cas pour Gregori Warchavchik, mais davantage l'assimilation des nouvelles théories européennes à un contexte brésilien. Comme si finalement la distance qui sépare le berceau de ces théories – l'Europe à l'aube du XX^e siècle – de leur application brésilienne avait permis un traitement plus libre des possibilités qu'elle offrait dans la manière très subjective d'exécuter un programme architectural. Nous avons également noté qu'un faisceau de circonstances favorables entoure l'émergence de son travail. En s'emparant de la sélection du patrimoine artistique national par le biais du SPHAN, l'architecture moderne brésilienne prend en charge le passé patrimonial en même temps qu'elle esquisse des formes destinées à être la mémoire d'une époque.

José Lira (2011 : 21) écrit dans son ouvrage consacré à Gregori Warchavchik : « Peu de disciplines ont un plus grand impact sur les transformations de la vie culturelle, de la vie sociale et économique que l'architecture. Et pourtant, les versions les plus communes de sa critique et de son historiographie, s'emploient à faire d'elle un univers centré sur elle-même, ésotérique, perdant toute relation complexe avec le monde. Une double perte en vérité : pas seulement parce que l'architecture s'offre comme une marque matérielle et symbolique dans l'orientation de la société, dans le temps et dans l'espace mais aussi par sa dimension proprement culturelle qui densifie la discipline et en fait un thermomètre très sensible des conflits de son époque ». L'architecture d'Oscar Niemeyer s'offre comme reflet de cette époque qui réinvente sa culture pour mieux dessiner l'avenir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMARAL A., 1998. *Artes Plásticas na Semana do 22*. São Paulo, Editora 34.
- ANDRADE de O., 1915 « Em prol de uma pintura nacional », *O Pirralho*, 168 : 7-8.

- ANDRADE de O., 2000. *Bois Brésil. Poésie et manifeste*. Paris, Éd. La Différence, (trad. et préface A. Chareyre).
- ANDRADE de O., 2008 [1928]. « Manifeste anthropophage », *Cahier du Collège international de philosophie*, 60 (Brésil/Europe : repenser le mouvement anthropologique) : 4-14 (trad. M. Riaudel).
- BOAVENTURA M. E., 1991. *Oswald de Andrade, Estética e Política, Obras Completas*. São Paulo, Ed. Globo : 141-143.
- BRUAND Y., 2010. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Ed. Perspectiva, (trad. A. Golberger).
- CAVALCANTI di L., 2006. *Moderno e brasileiro : a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar.
- COSTA L., 1936 [1934]. « Raisons de la nouvelle architecture », in HERBERT J.-L. (coord.), 2001, *Lucio Costa. XX^e siècle brésilien. Témoin et acteur*. Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne : 55-67, (trad. M. Lapouge-Pettorelli).
- COSTA L., 2001. « En guise de sommaire » in HERBERT J.-L. (coord.), *Lucio Costa. XX^e siècle brésilien. Témoin et acteur*. Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, (trad. M. Lapouge-Pettorelli).
- DIAS COMAS C. E., 2010. « Protótipo e monumento, um ministério, o ministério » in GUERRA A. (dir.), *Textos Fundamentais Sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira - Parte 1*. São Paulo, RG Bolso 2.
- ENDERS A., 2008 [1924]. *Nouvelle histoire du Brésil*. Paris, Éd. Chandeigne.
- FANON F., 2002 [1961]. *Les damnés de la terre*. Paris, La Découverte.
- FRAMPTON K. 2009. *L'architecture moderne, une histoire critique*. Paris, Éd. Thames & Hudson, (trad. G. Morel-Journal).
- GUERRA A. (dir.), 2010 [2002]. « Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx : síntese entre arquitetura e natureza tropical », *Textos Fundamentais Sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira - Parte 2*. São Paulo, RG Bolso 2.

- HERBERT J.-L.** (coord.), 2001. *Lucio Costa. XXe siècle brésilien. Témoin et acteur*. Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, (trad. M. Lapouge-Pettorelli).
- HOLANDA de F.**, 2010. *Oscar Niemeyer : de vidro e concreto*. Brasília, Ed. FRBH.
- LIRA J.**, 2011. *Warchavchik, as fraturas da vanguarda*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify.
- NIEMEYER O.**, 1978. *La forme en architecture*. Paris, Les éditions Métropolis : 20-24.
- NIEMEYER O.**, 1997. *Les courbes du temps, mémoires*. Paris, Gallimard, (trad. H. Raillard).
- PEREIRA de QUEIROZ M. I.**, 2008. « Identité culturelle et identité nationale au Brésil », *SociologieS* [en ligne, consulté le 3 mars 2013]. URL : <http://sociologie.revues.org/2013>].
- TELLES S. S.**, 2010 [1989]. « Lúcio Costa : monumentalidade e intimismo » in GUERRA A., *Textos Fundamentais Sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira - Parte I*. São Paulo, RG Bolso 2.
- VAN ECK R.**, **WAJNBERG M. H.**, 2000. *Oscar Niemeyer, un architecte engagé dans le siècle*. Co-production ARTE France, Wajnbrosse Productions, Panic Productions, Polo de Imagem, RTBF, Wip.
- VIVEIROS de CASTRO E.**, 1993. « Le marbre et le myrte. De l'inconstance de l'âme sauvage » in *Mémoire de la tradition, 47^e congrès international des américanistes*. Nanterre, Éd. de la Société d'ethnologie.

Résumé

À partir d'un corpus de textes réuni entre le Brésil et la France, nous proposons de comprendre la filiation entre l'avant-garde moderne brésilienne et les formes architecturales d'Oscar Niemeyer qui constituent l'une de ses déclinaisons plus tardive. L'identité brésilienne est autant travaillée par les théories générales de cette avant-garde que par l'architecture d'Oscar Niemeyer utilisée par l'État dans l'avènement du « nouvel homme brésilien ». Sans dénier la subjectivité du créateur, ces

circonstances politiques nous semblent avoir influencé la réception de son œuvre tant au Brésil que plus tard à l'étranger. Du reste, le supposé caractère brésilien de son architecture participe et s'insère dans la théorie anthropophage formulée par Oswald de Andrade en 1928 et emblématique de cette construction identitaire amorcée dans les années 1920 au Brésil.

Mots-clefs : architecture, Oscar Niemeyer, formes, Mouvement moderne, Brésil.

Summary

Oscar Niemeyer and Brazil: Precedents and Influences of a Context of Creation

Using a corpus of texts collected between Brazil and France, we aim to understand the line of descent between the modern Brazilian avant-garde and the architectural forms of Oscar Niemeyer that constitute one of its latest variations. Brazilian identity has been influenced as much by the general theories of this avant-garde as by Oscar Niemeyer's architecture used by the state for the advent of the « modern Brazilian man ». Without denying the subjectivity of the creator, political circumstances seem to have affected the reception of his work first in Brazil and then later abroad. Moreover, the supposed Brazilian character of his architecture engages with and fits into Oswald de Andrades' 1928 theory of cannibalism, equally emblematic of the identity-building initiated in Brazil in the 1920s.

Key-words: architecture, Oscar Niemeyer, forms, Modern Architecture, Brazil.

* * *