Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 15 (2019)

Artikel: Modernité/vernaculaire : le National Arts Center de Leandro Locsin

Autor: Girard, Jean-Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984554

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Modernité/vernaculaire : le National Arts Center de Leandro Locsin

Jean-Claude Girard

Préambule

En 1989, lors d'un entretien[1], l'architecte philippin Leandro Locsin (1928-1994) affirme qu'il a constamment cherché un équilibre entre culture locale et influences internationales et que l'étude de la tradition vernaculaire de son pays va lui donner les outils nécessaires pour trouver la limite entre ces champs, en apparence, antagonistes. La compréhension et l'identification de certains principes architecturaux récurrents et spécifiques lui permettront d'ancrer ses projets dans une continuité historique qui était, pour des raisons politiques liées notamment à la colonisation espagnole et américaine, jusqu'alors négligée par les architectes philippins. En 1946, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la République des Philippines acquiert finalement une indépendance qui va faire émerger dans différents domaines, en particulier politique et artistique, des mouvements liés à la recherche d'une identité nationale. Cette quête identitaire se renforce lorsque Ferdinand Marcos prend la tête du pays, en 1966, pour le diriger pendant plus de vingt ans avec, à ses côtés, sa femme Imelda, en charge de la culture et de l'architecture.

La collaboration de Leandro Locsin avec Imelda Marcos débute en 1966, lorsque celle-ci lui demande de participer à la construction du Centre Culturel des Philippines (CCP). Cette infrastructure gigantesque, située sur la baie de Manille, va être un outil au service de la propagande nationaliste du régime et offrir à Locsin de nombreuses commandes étatiques dans lesquelles il démontrera sa capacité à explorer certains thèmes architecturaux pour les mettre au service de l'identité nationale. Le CPP, par la taille, la localisation et les programmes représentés, est sans aucun doute l'exemple le plus emblématique et le plus connu de cette production. En 1975, Locsin reçoit, toujours de la part d'Imelda Marcos, la commande du National Arts Center, situé sur une colline dominant la baie de Laguna, à Los Banos, au sud de Manille. L'objectif

Théâtre du National Arts Center, Los Banos, 1975-1976.

est d'accueillir des artistes en résidence en leur offrant un lieu de séjour et de travail. Pour répondre à ce souhait, différents bâtiments seront répartis sur la colline dominée par un théâtre dont la présence va devenir l'élément majeur visible loin à la ronde. Caractérisé par une grande toiture pyramidale posée sur huit piles inclinées dans la continuité de la pente de la toiture, l'architecture du théâtre frappe par la manière dont Locsin fusionne une forme archétypale avec des matériaux contemporains. Le béton armé lui ouvre des possibilités plastiques et structurelles nouvelles qu'il va exploiter et mettre au service de son architecture.

Dans ce texte, nous proposons une lecture approfondie du National Arts Center afin d'analyser et de mettre en évidence son importance dans la production de Locsin. En prenant comme sujet une œuvre située dans la période de la fin des grands travaux sous le pouvoir des Marcos, nous tentons de mettre en évidence la complexité que Locsin parvient à introduire dans un bâtiment à l'apparente simplicité. La grande portée, la monumentalité, la relation intérieur-extérieur, la continuité plastique et la matérialité seront ainsi explicitées afin d'essayer de comprendre comment l'architecte les utilise et les met au service d'une nouvelle architecture philippine.

La scène artistique à Manille

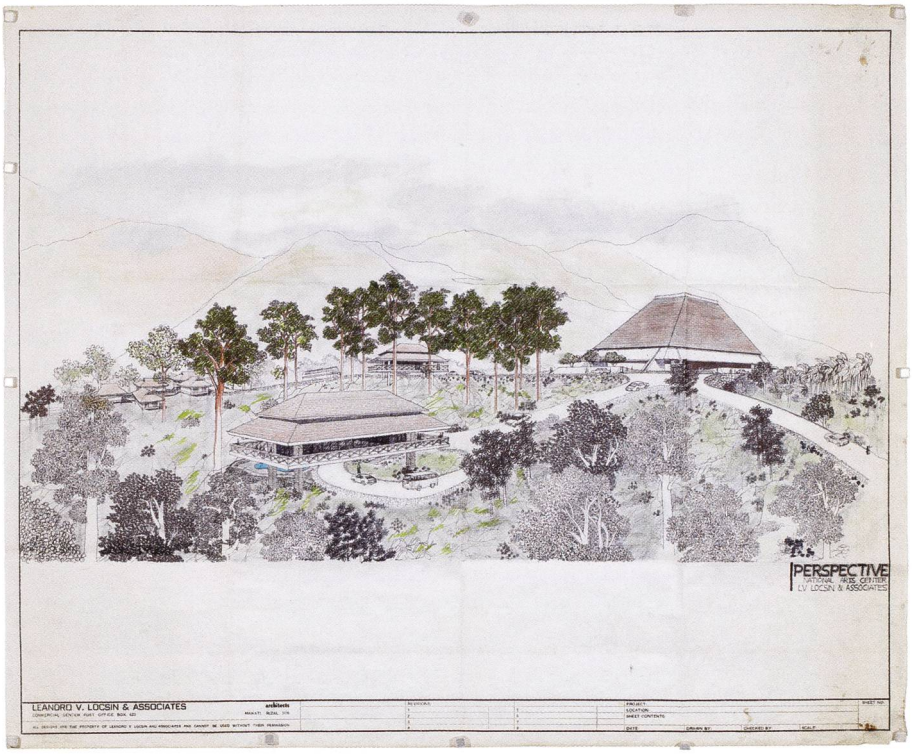
Cette question de l'identité en architecture n'est pas nouvelle pour Locsin, car en 1964 déjà, il contribue à un numéro de la revue *Exchange*[2] qui a pour thème ce qu'il appelle l'âme «élusive» philippine dans les différents arts, à savoir la difficulté d'appréhender le patrimoine bâti de son pays sans la mise en perspective de questions liées à l'hybridation de plusieurs couches d'influences étrangères, aussi bien de l'Est que de l'Ouest. C'est, pour Locsin, uniquement par cette approche que l'identité élusive des Philippines ne sera pas perçue comme un affaiblissement de la culture locale au profit des influences étrangères, mais plutôt comme une formidable capacité à les fusionner et à les intégrer. Cette revue est publiée presque vingt ans après l'indépendance de la République des Philippines et démontre l'intérêt du milieu artistique[3] de l'époque, qui voit cette nouvelle transition politique comme une opportunité de mettre en lumière la richesse culturelle de son pays, tant contemporaine qu'ancienne.

Lors de ses études à Manille[4], Locsin fréquente notamment la Philippine Art Gallery (PAG), un espace d'art contemporain qui aura une influence considérable, durant dix-huit ans, sur le développement de la scène artistique philippine[5], étant le point de rencontre de l'intelligentsia culturelle de Manille[6] et de nombreux talents émergents. En 1952, Locsin y rencontre son mentor Fernando Zobel (1924-1984), artiste incontournable[7] de l'époque, qui partage son temps entre son art, l'enseignement et la vice-présidence de l'Ayala Company, alors en charge de la construction du nouveau centre des affaires de Makati. L'amitié entre les deux hommes aura des conséquences importantes sur la future carrière du jeune architecte. Ils partagent des intérêts communs pour l'art et l'architecture mais aussi pour la poterie ancienne et le Japon[8]. Zobel lui donne accès à sa bibliothèque privée qui contient des milliers de livres. Surtout, l'architecte voit

en l'artiste un modèle qui considère la culture comme un tout, l'ouvrant à l'étude de nombreux domaines qui sembleraient *a priori* très éloignés les uns des autres. Ainsi les différentes collections que Locsin entretient touchent aussi bien l'art philippin que la porcelaine, l'or ancien et les coquillages, et démontrent qu'il ne se borne pas à l'étude de l'architecture mais qu'il considère la construction culturelle comme un tout issu de strates historiques différentes.

Héritage et climat : l'interprétation de l'histoire

Si l'on revient à l'article d'*Exchange* cité précédemment et à la notion de vernaculaire, Locsin tente de dresser un portrait de l'histoire architecturale de son pays en remontant aux sources de l'habitat philippin des premières tribus installées dans les cavernes. Il met ensuite en relief la question de l'hybridation de plusieurs couches d'influences étrangères, aussi bien orientales qu'occidentales, et la difficulté de décrire avec précision ce qui caractérise l'architecture de son pays. Il insiste aussi sur cette capacité de fusion et d'adaptation qu'ont les Philippins lorsqu'il s'agit d'utiliser des modèles importés par les grandes routes du commerce ou par la colonisation. Cette théorie sera reprise plus tard par l'anthropologue Fernando Nakpil Zialcita pour qui la littérature académique contemporaine ignore les apports des études sur



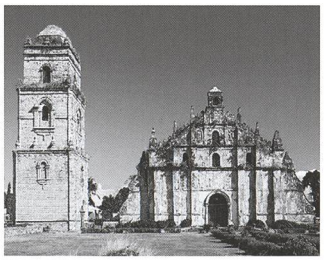
National Arts Center, Los Banos, 1975-1976.

les cultures indigènes non hispanisées du début du vingtième siècle et *«en conséquence, ne réalise pas à quel point les peuples autochtones sont forts et résilients, [...], capables d'influencer les apports étrangers»*. Pour lui *«comme la culture est un système symbolique ouvert, on peut supposer que le Philippin n'aurait pas pu se limiter à emprunter aveuglément à l'Occident. Il a dû transformer ce qu'on lui a transmis et lui donner une nouvelle signification insoupçonnée»*[9].

En architecture, Locsin semble s'inscrire parfaitement dans cette capacité philippine d'assimiler et de transformer les influences étrangères afin de les rendre partie intégrante de la culture locale. Après l'Indépendance, l'architecte *«est soudainement dans la position unique de pouvoir jouir de la vigueur et de la souplesse d'un langage relativement nouveau dont les racines plongent dans un passé très lointain, englobant aussi bien la technologie et l'humanisme de l'Occident, que la sérénité et le spiritualisme de l'Orient. Il est vraiment un hybride tant au sens originel qu'idiomatique. Il peut se réjouir d'avoir beaucoup de choses en commun avec autant de nations qu'il le désire sans pour autant perdre sa propre identité»*[10].

La position de l'architecte proposée par Locsin est nouvelle dans la mesure où elle intègre la question du passé comme composante incontournable du projet afin de l'inscrire dans une continuité historique jusqu'alors grandement ignorée par les collègues de sa génération[11]. Ainsi, les modèles comme le *bahay na bato*[12] et le *bungalow*[13], directement issus du pouvoir colonial espagnol et américain, ou encore l'usage du béton armé généralisé dès le début du XXe siècle, vont faire l'objet d'une reconnaissance et d'une réinterprétation par l'architecte, qui proclame à son retour des États-Unis en 1959 : *«Oublions le métal et le verre. Le béton est notre matériau.»*[14] De plus, la question climatique, caractérisée par des températures et une humidité élevées, des pluies torrentielles, des tremblements de terre et de fréquents typhons, engendre des conditions extrêmes auxquelles les constructions doivent répondre par des moyens appropriés.

Un des exemples de cette capacité d'assimilation ressort de sa description de l'architecture religieuse espagnole et de son adaptation dans le temps. Originellement construites en pierre selon les modèles basilicaux européens, les églises vont, pour répondre au danger lié aux tremblements de terre, nécessiter des adaptations constructives qui fonderont un nouveau style appelé *«Earthquake Baroque»*[15], caractérisé notamment par des constructions trapues en murs massifs flanquées sur la périphérie de contreforts visant à assurer la stabilité en cas de mouvements. Comme le fait remarquer Locsin, si le principe constructif évolue pour répondre aux contraintes locales, il en va de même du style qui subit de nombreuses adaptations et donne naissance à des motifs nouveaux : *«La conception des églises était essentiellement importée, généralement exécutée de mémoire ou sur la base de plan, ne fournissant que peu ou pas de détails pour le dessin des côtés ou de l'arrière du bâtiment. En conséquence, cela donna aux artisans philippins et chinois la liberté d'interpréter et d'introduire leurs propres idées, se contentant parfois de laisser les côtés et l'arrière de l'église dénués de détails alors que la façade était richement décorée.»*[16]



Église de Paoay, exemple de «Earthquake Baroque».

Le modèle vernaculaire et ses préceptes : le *bahay kubo*

Comme on le verra, dans son architecture Locsin recherche des liens avec le vernaculaire, et notamment avec le modèle d'habitation primitive appelé *bahay kubo* ou *nipa hut*, littéralement hutte de palme, dont les Espagnols ont hérité lorsqu'ils sont arrivés sur l'archipel. Issue de la tradition constructive régionale allant au-delà de l'archipel philippin, cette construction rudimentaire est adaptée à l'environnement tant du point de vue de sa configuration que de celui de sa construction. Détachée du sol, elle offre une protection en cas d'inondation dans les régions de plaine et protège de l'humidité et du froid dans les régions montagneuses. Sa structure simple, en bois ligaturé, est suffisamment souple pour résister aux tremblements de terre, et le matériau, le bambou, se trouve en abondance dans les forêts des Philippines.

Bien que pouvant varier d'une région à l'autre *«[...] les maisons de la Cordillère, de Mindanao et de Sulu sont essentiellement des habitations sur pilotis constituées d'une seule pièce, couvertes d'un toit en pente. Elles sont apparentées au* bahay kubo *qui, par sa simplicité, est considéré comme un prototype»*[17]. Malgré son apparente fragilité, le modèle philippin est en réalité issu d'une longue lignée qui prend ses racines trois siècles av. J.-C., notamment au Vietnam. S'il y a beaucoup de similarités, au niveau culinaire ou linguistique par exemple, *«[...] le symbole le plus remarquable est certainement l'omniprésente maison sur pilotis»*[18]. Un propos corroboré par Klassen[19] pour qui la maison sur pilotis a peut-être été importée de l'extérieur car c'est un modèle répandu dans la région, voire au-delà de l'Asie.

Le *bahay kubo*[20] ou *nipa hut* va se répandre car il permet de répondre à différentes contraintes, comme la nécessité de ventiler la maison au maximum tout en se protégeant des attaques de la vermine. Il peut également s'adapter à des situations très différentes telles que des terrains accidentés ou des plaines régulièrement inondées, qui nécessitent la protection des biens des habitants[21]. Sa construction souple, constituée d'une structure de poteaux-poutres en bambous, permet de résister jusqu'à un certain point aux tremblements de terre qui frappent régulièrement l'archipel, tout en évitant la rupture structurelle immédiate qui menace les constructions rigides. La contrepartie de ce système est que l'élémentarité des matériaux expose l'habitation à des agressions extérieures, comme des incendies ou une usure rapide, rendant le *bahay kubo* peu pérenne. L'intérieur se caractérise souvent par une pièce unique – qui peut être partitionnée par des parois légères – couronnée d'un toit pyramidal dont la matérialité uniforme est constituée de feuilles tressées. La ventilation est ainsi assurée par la limitation à un minimum des séparations et peut se faire aussi bien sous le plancher qu'au travers des parois. La pièce unique, de très petites dimensions, doit en réalité être imaginée comme faisant partie d'un complexe plus général dont les fonctions complémentaires se situent à l'extérieur ; c'est ainsi que *«l'un des attraits du* bahay kubo *aujourd'hui est que l'intérieur et l'extérieur se mélangent [...] comme un symbole du travail libre et coopératif»*[22]. Les principes constitutifs fondamentaux sont donc à mettre en relation avec les besoins des populations autochtones qui voient l'habitat comme une réponse directe à leur environnement. Pour Locsin, ils vont devenir une source d'inspiration capable, par leur réinterprétation, de créer une continuité historique et d'ancrer ses projets dans un contexte local.

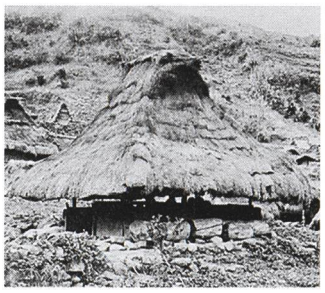
Le National Arts Center à Los Banos

Peut-on percevoir l'influence du *bahay kubo* ou *nipa hut* dans la conception et réalisation du National Arts Center de Laguna ? Implanté sur une colline au pied du volcan Mont Makiling[23] – que la religion animiste considère comme un lieu de pèlerinage important –, l'ensemble est constitué de quatre entités programmatiques principales, le théâtre, les logements, la maison des invités et la maison communautaire, qui se répartissent sur une zone plate de la colline dominant la baie de Laguna. Pour Imelda Marcos, en charge du projet, cet équipement a pour but de promouvoir la culture philippine en accueillant sur le site des artistes qui vont pouvoir travailler à la question de l'identité philippine. Elle affirme que *« la renaissance de nos traditions culturelles dans l'architecture, la littérature, l'artisanat et les arts de la scène va sans aucun doute renforcer le sens de notre identité nationale »*[24]. Le National Arts Center est *« une académie pour les arts, un centre pour le développement complet de l'homme en tant qu'artiste et de l'artiste en tant qu'homme »*[25].

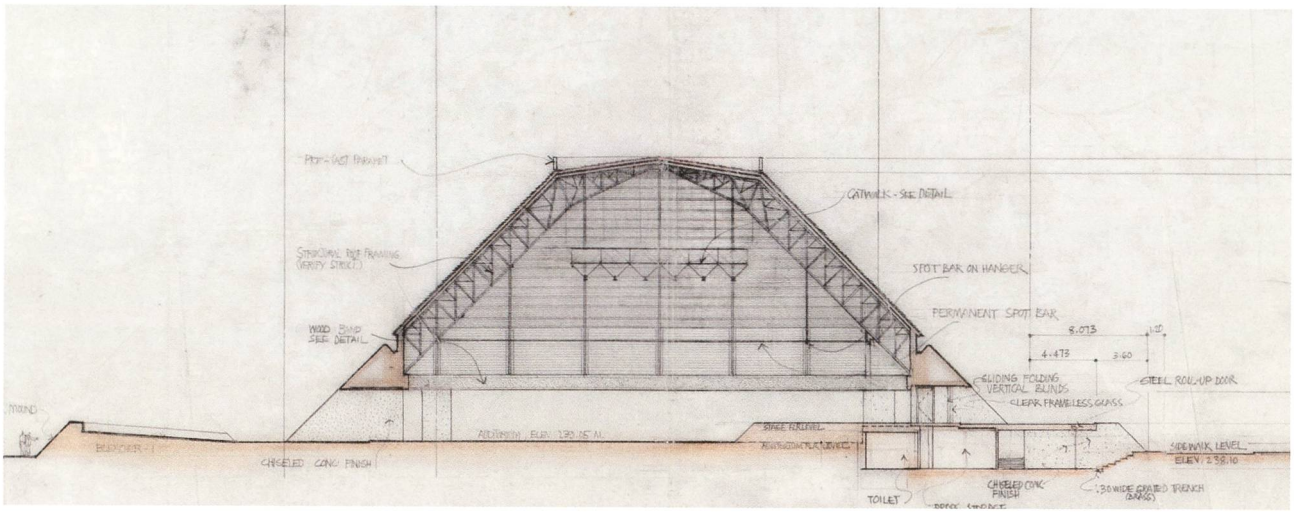
Au niveau de l'implantation, la position respective des bâtiments ne permet pas une connexion visuelle entre eux, leur conférant non seulement une autonomie de fonctionnement mais aussi une indépendance formelle qui se concrétise par des architectures différentes. Le théâtre, immédiatement visible lorsque l'on arrive sur le site, est la pièce majeure qui domine l'ensemble et donne au centre son caractère institutionnel. En effet, alors que les programmes annexes se réfèrent à des modes de construction liés au bois et à une architecture de bungalow sur pilotis, le théâtre, lui, se détache tant par sa forme, une pyramide tronquée basée sur un plan carré, que par sa matérialité, dominée par le béton armé. Cette forme particulière a donné lieu à plusieurs interprétations faisant référence à l'architecture vernaculaire des Philippines[26], ou à la silhouette volcanique du Mont Makiling, voire à l'Ifugao Fale[27], la maison traditionnelle de la Cordillera. Il est difficile de prendre position, l'architecte ne s'étant pas expliqué à ce sujet. Par contre, ce dont on est sûr, c'est que le théâtre est le premier bâtiment d'une série de projets de Locsin qui vont utiliser la pyramide comme forme dominante et qui s'inscrivent dans une pensée internationale dont les principaux protagonistes sont, notamment, Frank Lloyd Wright[28] et Le Corbusier[29]. Certains projets de Locsin, en particulier les derniers grands espaces religieux[30], vont aussi se référer à cette forme, magnifiée au moyen de la structure.

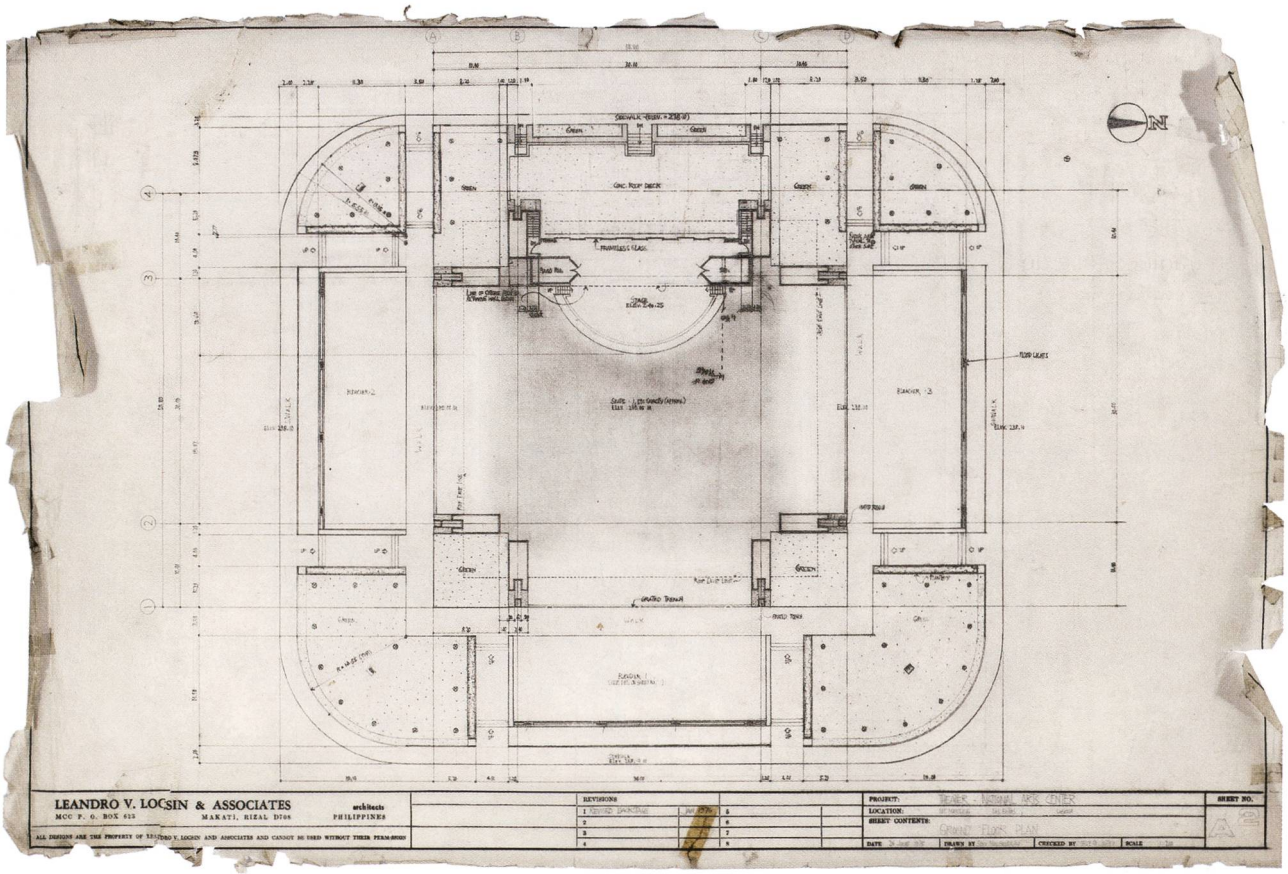
Une grande toiture flottante

Le théâtre peut être compris comme une grande toiture pyramidale portée par quatre piliers massifs qui la détachent du sol, lui donnant l'aspect d'un grand parasol protecteur. La partie inférieure est laissée vide sur tous les côtés grâce à un espacement des piles de 30 mètres. Celles-ci ne se situent pas dans la continuité des arêtes de la pyramide mais sont décalées de 5 mètres environ, libérant les angles au moyen de porte-à-faux. Un sommier en béton armé de 3 mètres de haut court sur la périphérie du théâtre sur lequel se pose une toiture en tuiles de terre cuite dont la pente est identique à celle des piles.



Ifugao Fale, maison traditionnelle de la Cordillera.
Page de droite, coupe et plan du théâtre du National Arts Center.


CATWALK - SEE DETAIL
STRUCTURAL TRUSS FRAMING (VERIFY STRUCT.)
SPOT BAR ON HANGER
PERMANENT SPOT BAR
WOOD BLOCK SEE DETAIL
8.073
4.473
3.60
SLIDING FOLDING VERTICAL BLINDS
CLEAR FRAMELESS GLASS
STEEL ROLL-UP DOOR
STAGE FLOOR LEVEL
SIDEWALK LEVEL
CHISELED CONC. FINISH
TOILET
CHISELED CONC. FINISH
GRATED TRENCH


N
CONC. ROOF DECK
FRAMELESS GLASS
STAGE
GRATED TRENCH
LEANDRO V. LOCSIN & ASSOCIATES
MCC P. O. BOX 625
MAKATI, RIZAL D706
architects
PHILIPPINES
REVISIONS
PROJECT:
LOCATION:
SHEET CONTENTS:
GRAND FLOOR PLAN
DATE
DRAWN BY
CHECKED BY
SCALE
SHEET NO.

Au point de jonction, c'est-à-dire à l'endroit où se réunissent le béton et les tuiles, un joint négatif est ménagé et sert de gorge pour récolter les eaux. Celles-ci sont ensuite canalisées dans des rigoles verticales creusées le long des piles. Pour Locsin, c'est la première fois que l'eau de pluie est exploitée comme un élément architectural à part entière, les évacuations étant généralement cachées dans les porteurs afin d'éviter qu'elles ne s'inscrivent comme un élément perturbateur de la façade. Ici, le choix inverse a été opéré, peut-être du fait que le lieu, connu pour ses sources thermales, est indissociable de cet élément. En revenant sur l'architecture vernaculaire, on constate que la thématique de l'eau rejoint celle du rôle protecteur de la maison traditionnelle, le *bahay kubo*, grâce auquel les habitants pouvaient se mettre à l'abri des grandes tempêtes tropicales.

Détail des angles et des gouttières. Relation entre intérieur et extérieur.

La grande portée utilisée pour le théâtre est une figure récurrente de l'architecture de Locsin, spécialement dans le programme des équipements, mais aussi dans les édifices religieux. Non seulement elle lui permet de répondre à des demandes programmatiques nécessitant des espaces couverts de grandes dimensions ne tolérant pas de porteurs intérieurs, mais encore elle lui ouvre la possibilité d'une recherche sur l'image institutionnelle que ces bâtiments auront à véhiculer. L'exploitation du béton armé et de ses capacités structuro-constructives va, en grande partie, répondre aux exigences de l'architecte qui est, durant cette période, engagé dans l'édification des bâtiments du CCP, et en particulier du Folk Arts Theater (1974)[31].

Une monumentalité tempérée

L'image extérieure est donc dominée par une figure élémentaire, quasi archaïque, mais dont la mise en place nécessite des moyens techniques contemporains. Il faut comprendre cette proposition en l'inscrivant dans l'époque à laquelle la question de la monumentalité est débattue par des architectes[32] qui cherchent à lui redonner une place que la modernité lui avait enlevée[33]. Paul Zucker affirme que la monumentalité n'a pas été suffisamment reconnue par l'architecture moderne et il donne la parole à cinq personnalités qui apportent leur vision de ce thème. Sigfried Giedion estime que la monumentalité permet de contrer l'éclectisme et d'exalter les valeurs de la collectivité, et Louis I. Kahn considère qu'adaptée par des moyens constructifs propres à notre époque, elle est capable de procurer un sentiment d'éternité[34].

Définir une nouvelle monumentalité dans un pays qui vient d'acquérir son indépendance est le défi relevé par Locsin lorsqu'il se voue à des programmes institutionnels. Rapidement, il va construire un langage formel basé sur la massivité-légèreté dont le sentiment d'ambiguïté semble lui convenir pour définir une image capable de marquer le visiteur. Elle reprend les caractéristiques énoncées par William Curtis[35] pour qui la monumentalité semble *«[...] liée à l'intensité de l'expression, au pouvoir de la forme élémentaire, à la dignité et à la gravité : en un mot, à une présence durable»*[36].

Dans le cas du théâtre pourtant, l'image monumentale obtenue par l'abstraction de la forme pyramidale n'est pas caractérisée par un matériau unique comme c'est le cas dans un grand nombre des bâtiments qu'il conçoit à la même période[37]. Ici, le béton est mis au service de la structure de la base du bâtiment, en lien avec le sol, alors que la couverture est en tuile de terre cuite, un matériau traditionnel que les Espagnols ont diffusé lors de la construction des églises et des maisons urbaines *bahay na bato*. Cet usage montre que Locsin ne s'approvisionne pas uniquement aux sources du vernaculaire, mais qu'il est capable d'intégrer également des éléments popularisés lors des périodes coloniales. Il rejoint à nouveau Nakpil Zialcita qui rêve *«de tomber sur des athées et des agnostiques philippins qui considèreraient nos églises baroques, ainsi que les terrasses de riz ou la maison paysanne, comme un élément fondamental de leur patrimoine»*[38]. Locsin ne recherche donc pas une monumentalité déconnectée des conditions locales, mais voit au contraire l'édification du théâtre comme une opportunité d'y intégrer des références *a priori* contradictoires.

Population Center, Manille, 1972.

Continuité organique

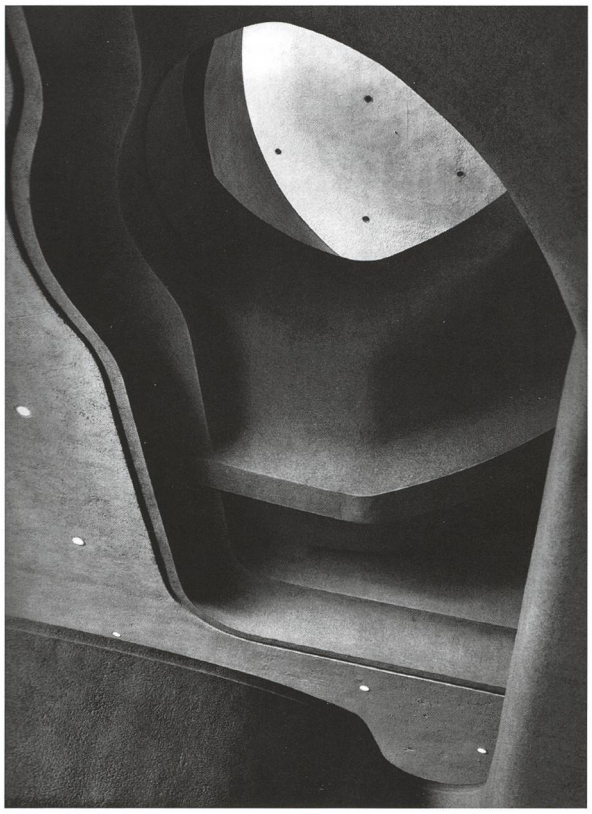
L'espace intérieur, pouvant accueillir 2500 personnes, est caractérisé par une structure métallique légère qui supporte un plafond recouvert de *mahogany*, un bois sombre local qui permet, notamment, de régler la question acoustique. Sa couleur foncée renforce la relation intérieur/extérieur de l'espace qui ne s'arrête pas à l'endroit des sommiers mais se prolonge sur les plateformes adjacentes accueillant les bancs destinés aux spectateurs. Au niveau du lien avec le sol, Locsin propose donc une continuité qui donne un rapport organique très fort entre le bâtiment et le site, que l'on a déjà évoqué dans l'habitation traditionnelle dont *«l'un des charmes pour nous est que l'intérieur et l'extérieur s'entremêlent»*, où les activités du dehors sont aussi importantes que celles du dedans. Le lien avec le sol n'est pas, pour Locsin, une question à laquelle il s'agit de répondre de manière purement fonctionnelle pour résoudre des notions d'accessibilité. L'architecte voit, au contraire, une recherche d'harmonie et de cohérence entre les bâtiments et le milieu dans lequel ils s'inscrivent. Le socle n'est ainsi pas supprimé dans ses bâtiments, car son rôle est essentiel, non seulement pour véhiculer une image intentionnelle recherchée dans ces programmes, mais également pour les protéger des risques d'inondations dues aux intempéries. Mais Locsin introduit une nuance de taille car, au lieu de détacher le bâtiment et de le poser sur un piédestal, instaurant ainsi une distance entre élus et population, il est, ici, mis au service de l'accueil des visiteurs et du rapport avec le sol.

La forme des talus repris dans le biais des murs périphériques est un élément architectural que l'on trouve déjà dans le Folk Arts Center (1974) réalisé dans la même période, mais aussi dans des bâtiments antérieurs comme le Population Center (1972) ou, de manière plus radicale, dans le théâtre national du CCP (1969). Dans ce dernier, la rampe d'accès extérieure, d'apparence purement utilitaire, se prolonge en réalité sans discontinuité dans le hall et se développe dans la verticalité de l'escalier principal traité comme une gigantesque sculpture organique rendue possible par la malléabilité du béton armé. Le théâtre du National Arts Center n'est pas un exemple isolé de cette manière de travailler le rapport avec le sol, mais s'inscrit totalement dans la production de l'architecte.

Entre modernité et vernaculaire

La question de la continuité historique est donc fondamentale dans l'œuvre de Locsin car elle permet de lier son architecture aux sources culturelles de son pays. Le modèle vernaculaire a montré sa capacité à adapter les constructions aux conditions climatiques en optant pour des espaces fluides garantissant une ventilation croisée. Dans le théâtre du National Arts Center, la spatialité est totalement mise en lien avec l'environnement extérieur, et la topographie s'affirme comme une alliée capable de résoudre la question de l'insertion du bâtiment dans son environnement. Les différentes séquences de la route au cœur de l'édifice sont ainsi connectées par le sol qui en devient l'élément unificateur. La relation entre l'extérieur et l'intérieur se trouve réinterprétée et est l'objet de propositions très élaborées visant à renforcer la continuité spatiale.

Lorsque les colonisateurs étaient au pouvoir aux Philippines, ils ont tenté d'imposer des modes de faire et une vision souvent étrangers aux conditions locales. La résistance qui s'est instaurée a démontré une capacité extraordinaire à adapter des modèles imposés, à les faire évoluer afin de se les réapproprier et d'en faire une partie intégrante de l'identité du pays. Locsin applique le même principe en architecture et cette liberté



Escalier du foyer du théâtre, Centre Culturel des Philippines (CCP), Manille, 1969.

d'adaptation des modèles vernaculaires et internationaux a peut-être à voir avec la position assez isolée des Philippines sur la scène architecturale de cette époque. La personnalité de l'architecte, son intérêt pour la culture locale de son pays ainsi que sa connaissance de la production architecturale contemporaine n'auront de cesse de le pousser à chercher une architecture qui soit en parfaite continuité avec l'histoire de son pays, en la radicalisant parfois à l'extrême, tout en l'inscrivant dans un débat plus large. En ce sens, le théâtre du National Arts Center de Locsin est probablement l'un des exemples les plus marquants et démonstratifs lorsqu'il s'agit de cerner la complexité de l'identité des Philippines qui, bien que caractérisée par une difficulté d'appréhension immédiate, cherche avant tout, par sa capacité d'assimilation et de transformation, à s'intégrer dans une continuité historique et culturelle multiple, oscillant entre des valeurs *a priori* antithétiques, de la monumentalité à l'organique, du vernaculaire à la modernité architecturale du second après-guerre.

Notes

[1] Leandro Locsin, «The Elusive Filipino Soul in Architecture», *Exchange*, n°33, 1964.

[2] *Ibidem*, pp.18-25.

[3] Pour avoir une vision complète de l'évolution de la scène artistique et architecturale des Philippines dans les années 1950, voir Winfield Scott Smith (éd.), *The art of the Philippines, 1521-1957*, Associated Publishers, Michigan, 1958.

[4] Locsin obtient son diplôme à l'Université de Santo Tomas de Manille en 1953.

[5] Pour une histoire complète de la PAG, voir Purita Kalaw-Ledesma, *The biggest little room*, Vera-Reyes, Manille, 1987.

[6] Le livre de Purita Kalaw-Ledesma et Amadis Ma. Guerrero, *The Struggle for Philippine Art*, Vera-Reyes, Manille, 1974, montre le rôle fondateur qu'a joué la PAG dans la lutte de l'art philippin face au post-colonialisme.

[7] Voir à ce sujet l'ouvrage de Rodrigo Paras-Perez, *Fernando Zobel*, Eugenio Lopez Foundation, Inc, Manille, 1990, qui retrace les différentes évolutions de l'artiste par le biais d'interviews et qui montre l'impact qu'il a eu sur la scène artistique philippine de l'après-guerre.

[8] En 1956, ils feront un voyage ensemble au Japon. Ce moment sera un des éléments fondateurs du rapport entre la tradition et la modernité dans l'architecture de Locsin.

[9] Toutes les citations ont été traduites de l'anglais par l'auteur. Fernando Nakpil Zialcita, *Authentic though not exotic. Essay on Filipino Identity*, Ateneo de Manila University Press, Quezon, 2005, pp.24-25.

[10] Leandro Locsin, «The Elusive Filipino Soul in Architecture», *op. cit.*, p.25.

[11] Locsin est un des rares architectes à n'avoir étudié l'architecture qu'aux Philippines. La plupart de ses collègues obtenaient une formation locale avant d'aller étudier dans les prestigieuses universités américaines et européennes et revenaient travailler dans leur pays chargés d'influences internationales. Voir à ce propos Jean-Claude Girard, *L'œuvre de Leandro V. Locsin (1928-1994), architecte. À la recherche de l'identité élusive de l'architecture philippine du second après-guerre*, thèse n°8593, 2018, École polytechnique fédérale de Lausanne, pp.43-44.

[12] Évolution du modèle vernaculaire *bahay kubo* de la maison sur pilotis, le *bahay na bato* répond aux besoins d'une population urbaine aisée. Constructivement il est constitué d'un rez-de-chaussée en pierre sur lequel se pose un étage entièrement en bois, accessible par un escalier central. L'étage supérieur est dévolu à l'habitation et aux réceptions alors qu'en dessous se situent les pièces secondaires de stockage et de rangement.

[13] Composé originellement d'un étage unique légèrement surélevé du sol pour assurer la ventilation, le *bungalow* va désigner une habitation économique sur un niveau, traditionnellement construite en bois, caractérisée par un porche dominant sur la façade. Celui-ci peut être prolongé pour créer un couvert à voitures et une terrasse. Il est une variante intermédiaire entre la modestie du modèle *bahay kubo* et le luxe du *bahay na bato*.

[14] Nicholas Polites, *The Architecture of Leandro Locsin*, Weatherwill, New York, 1977, p. 10.

[15] Leandro Locsin, «The Elusive Filipino Soul in Architecture», *op. cit.*, p. 22.

[16] *Ibidem*.

[17] *PEREZ III*, in Nicanor Tiongson (éd.), *Tuklas sining. Essay on the philippine arts*, Cultural Center of the Philippines, Manille, 1991, p. 25.

[18] Fernando Nakpil Zialcita et Martin Tinio Jr, *Philippine Ancestral Houses 1810-1930*, GCF Books, Quezon, 1980, p. 11.

[19] Winand Klassen était architecte et professeur à l'université de San Carlos, Cebu. Il est le premier à avoir écrit une histoire de l'architecture philippine. Winand Klassen, *Architecture in the Philippines. Buildings in a cross-cultural context*, University of San Carlo, Cebu, 1986.

[20] Gerard Lico explique la mauvaise interprétation souvent faite du mot *kubo*, traduit souvent par cube alors que littéralement il signifie la maison de montagne ou la hutte en tagalog. Voir à ce sujet Gerard Lico, *Arkitekturang Filipino : a history of architecture and urbanism in the Philippines*, University of the Philippines Press, Quezon, 2008, p. 46.

[21] Fernando Nakpil Zialcita et Martin Tinio Jr, *Philippine Ancestral Houses 1810-1930*, *op. cit.*, p. 16.

[22] *Ibidem*, p. 19.

[23] Son activité géothermique a permis l'émergence de bains thermaux à Los Banos et sa silhouette conoïde tronquée, culminant à plus de 1 000 mètres d'altitude, marque le paysage de son empreinte loin à la ronde.

[24] Imelda Marcos, *Paths to development*, National Media Production Center, Manille, 1981, pp. 36-37.

[25] Imelda Marcos citée sur le site officiel : www.imelda.mybcnet.net.

[26] Voir Winand Klassen, *Architecture in the Philippines. Buildings in a cross-cultural context*, *op. cit.*, p. 326.

[27] Reuben Canete est historien de l'art et écrivain, professeur à l'Asian Center de l'Université des Philippines. Son champ de recherche inclut notamment la question culturelle identitaire aux Philippines. Reuben Canete, «Poet of space, Master of the modernist vernacular. National Artist Leandro Valencia Locsin», *Bluprint*, n° 3, 2012.

[28] En 1958, lorsqu'il publie *The Living City*, Wright intègre une planche représentant le *roadside market* constitué d'un socle sur lequel est posée une toiture en pyramide à redans. Voir Frank Lloyd Wright, *The Living City*, Horizon Press, New York, 1958. Ce livre fait partie de la bibliothèque du bureau Locsin.

[29] L'exemple du Musée mondial ou Mundaneum (1929) que Le Corbusier projette à Genève est également basé sur une spirale continue qui se développe sur le pourtour de la façade. L'image de la ziggurat est ici clairement assumée et la recherche organique obtenue par *«une conception architecturale fondamentale»*. Texte de Le Corbusier accompagnant le projet. Cité sur le site de la Fondation Le Corbusier.

[30] Voir à ce propos le chapitre «Se recueillir», in Jean-Claude Girard, *L'œuvre de Leandro V. Locsin (1928-1994), architecte. À la recherche de l'identité élusive de l'architecture philippine du second après-guerre*, *op. cit.*, pp. 120-131.

[31] Érigé en 77 jours, le Folk Arts Theater est une véritable prouesse technique. Le bâtiment peut être décrit comme une grande toiture carrée de 100 mètres de côté protégeant une agora capable d'accueillir 10 000 personnes lors de manifestations diverses. Pour la soutenir, 8 piles massives sont disposées du côté de l'entrée et à l'arrière.

[32] Voir à ce propos le numéro consacré à ce thème, *The Architectural Review*, n° 621, 1948.

[33] Ce débat ne va d'ailleurs pas se limiter uniquement aux bâtiments publics mais va également prendre en compte des bâtiments administratifs. Voir à ce propos Bruno Marchand et Isabelle Charolais, «Entre représentativité et fonctionnalité. Le "Palais" de l'OMS», *Faces*, n° 39, 1996, pp. 48-53.

[34] Peter Blake, *The Master Builders*, Victor Gollancz Ltd, Londres, 1960, pp. 577-588.

[35] Voir à ce propos William Curtis, *Modern architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions : Reflections on Authenticity*, The Harvard Architectural Review, MIT Press, Cambridge et Massachusetts, 1984.

[36] *Ibidem*, p. 65.

[37] On pense notamment au Philippine International Convention Center ou au Philippine Center for International Trade and Exhibitions construits dans le périmètre du CCP.

[38] Fernando Nakpil Zialcita, *Authentic though not exotic. Essay on Filipino Identity*, *op. cit.*, p. 28.