

Zeitschrift:	Matières
Herausgeber:	École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band:	9 (2008)
Artikel:	Complexités et dynamiques spatiales : notes sur la dimension artistique de l'architecture des années 1970 d'Alvaro Siza
Autor:	Marchand, Bruno
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-984429

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: 25.02.2026

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



Complexités et dynamiques spatiales

Notes sur la dimension artistique de l'architecture des années 1970
d'Alvaro Siza

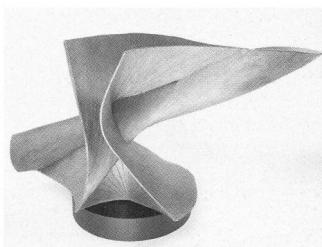
Bruno Marchand

Dans son ouvrage *La Naissance de l'architecture*, deuxième tome de *L'Eternel présent*, publié en 1964, Sigfried Giedion affirme: «A notre époque, l'intérêt pour l'apparence purement physique a perdu sa suprématie; un autre problème occupe l'avant-plan: l'exploration de l'espace comme phénomène dynamique, et la recherche des rapports internes [...]. Nous reconnaissons à nouveau que les édifices, comme les sculptures, irradient leur propre rayonnement spatial dans l'atmosphère.»¹

Au-delà d'un simple retour aux origines, Giedion essaie, à travers ses recherches sur les premières civilisations archaïques, de conférer une légitimité historique à la tendance sculpturale de l'architecture des années 1950 et 1960 dont les exemples les plus marquants sont certainement la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier (1950-1955), l'Opéra de Sydney de Jorn Utzon (1956-1973) et le terminal de la TWA à New York d'Eero Saarinen (1956-1962). Si cette tendance est particulièrement appréciée par les adeptes d'une plus grande liberté plastique, elle inquiète en revanche les tenants d'une modernité rationaliste proche de la rigueur sans rhétorique miesienne, qui craignent des dérives formalistes aboutissant à une impasse².

Giedion y voit, quant à lui, une ouverture stimulante vers des voies plus expressives et plasticiennes. Passé maître dans l'art des raccourcis saisissants, il postule qu'à la période de l'influence de la peinture (le cubisme et la notion de simultanéité) succède maintenant celle du rapprochement entre la sculpture et l'architecture³. En effet, justifie-t-il, «nos sens sont redevenus particulièrement réceptifs à la force de rayonnement des masses, que l'architecture des premières civilisations archaïques possédait à un si haut degré. L'architecture se rapproche de la sculpture, celle-ci se réconcilie avec celle-là: elles sont prêtes, toutes les deux, à s'intégrer.»⁴

Cette intégration des deux disciplines artistiques en un *bel composto*, dont les origines remontent aussi à l'architecture baroque, accorde, bien entendu, une place prépondérante au traitement plastique et esthétique des objets architecturaux. Elle induit, toujours selon Giedion, l'émergence d'une autre conception de l'espace, dynamique et interactive, qui



Antoine Pevsner, *Projection dynamique au trentième degré* (original), E. Lebon, P. Brullé, Antoine Pevsner, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté, Paris, 2002, p. 175.

élargit son champ d'action en dehors de ses propres limites matérielles ; ce point de vue est légitimé sous l'angle de l'évolution historique et lui permet de relativiser l'idée que « l'espace interne est l'essence de l'architecture » – ce « vieux préjugé » qui n'est pas moins que la thèse centrale du livre canonique de Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*⁵.

Expliciter les tenants et aboutissants du rapprochement des différents modes d'expression artistique et de la notion d'espace dans ces années-là dépasse largement le cadre de notre propos. Retenons essentiellement l'importance de la création d'espaces dynamiques (cette qualité « non statique » à laquelle aspirait Eero Saarinen⁶) dans la configuration de la modernité du second après-guerre, notion à laquelle plusieurs architectes font encore référence quelques années plus tard – tel Alvaro Siza qui, évoquant la maison Antonio Carlos Siza (1976-1978) construite pour son frère au nord de Porto, déclare : « Je crois que dans cette maison j'ai créé un espace dynamique, même dans un contexte très limité. »⁷

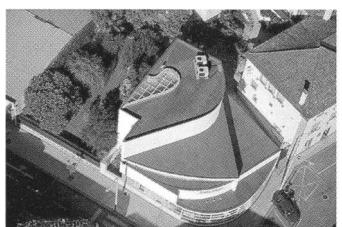
Mais quelle signification doit-on accorder à cette notion dans les années 1970 ? Peut-on y voir encore les réminiscences des tendances sculpturales des décennies précédentes ? Ou, au contraire, s'infléchit-elle au contact d'un nouveau contexte culturel qui réfute le credo positiviste à l'égard de la technique, des archétypes et des valeurs de nature universelle, et qui s'éloigne progressivement mais de façon significative du champ de la modernité et des grands récits ?

Expérimentations

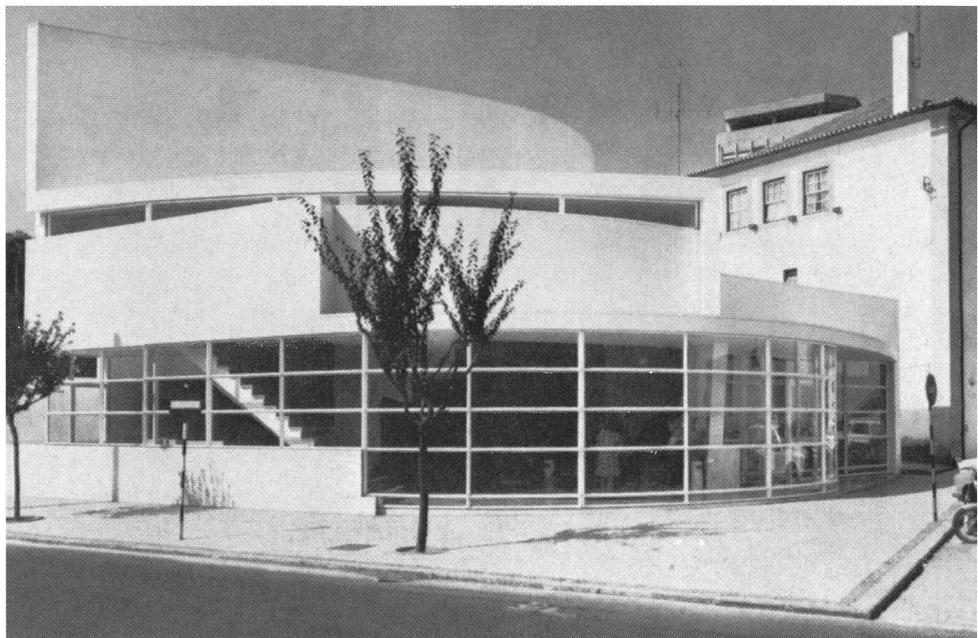
La maison de son frère est considérée par Siza comme une œuvre charnière car elle revêt pour lui une dimension expérimentale qui, sous certains aspects, est en effet poussée à son paroxysme. La géométrie et la forme des différentes pièces de cette maison, disposées autour d'un patio, subissent des déformations et des torsions, ceci en réponse à « la multiplicité de tensions qui concernent une hypothétique réponse à un problème singulier »⁸. Ces tensions sont transcrites par une saturation d'événements et par une grande complexité spatiale, à la fois agaçante et séduisante. En effet, à la lecture du plan, on ne saisit pas aisément la logique des séquences spatiales et des correspondances formelles : même la figure archétypique du patio, a priori clairement déterminée, se déforme sous l'influence de deux axes de perspective qui, réglés par rapport à la position des rues qui bordent la maison, régissent les relations et les formes des espaces et de certaines ouvertures.

Dans l'œuvre de Siza, cette recherche de dynamisme et d'interrelations spatiales n'est pourtant pas inédite : un même type d'expérimentation géométrique et formelle est déjà apparent dans la banque d'Oliveira d'Azemeis, réalisée quelques années auparavant, entre 1971 et 1974 – un ouvrage important, ayant certainement contribué à la renommée internationale de Siza, mais qui, curieusement, n'a pas encore fait l'objet d'investigations poussées⁹.

Implantée le long d'un axe majeur d'une petite ville industrielle située au sud de Porto, la banque occupe l'un des angles d'une place bordée de plusieurs bâtiments significatifs, dont une maison de maître du XIII^e siècle qui lui est directement attenante. Hormis la teinte homogène et à dominante blanche, ce qui frappe de prime abord le visiteur est la qualité plastique indéniable de l'œuvre, issue d'un échelonnage de volumes avec des orientations et hauteurs différentes, dont le trait dominant est un pan de verre courbe situé au rez-de-chaussée. Cette forme complexe exploite une situation d'angle et son modelage découle en grande partie de l'établissement d'une série de correspondances, en plan et en volume,



Alvaro Siza, banque d'Oliveira d'Azemeis (1971-1974), vue aérienne. Photo : Fernando Guerra, 2007, <http://www.ultimasreportagens.com>



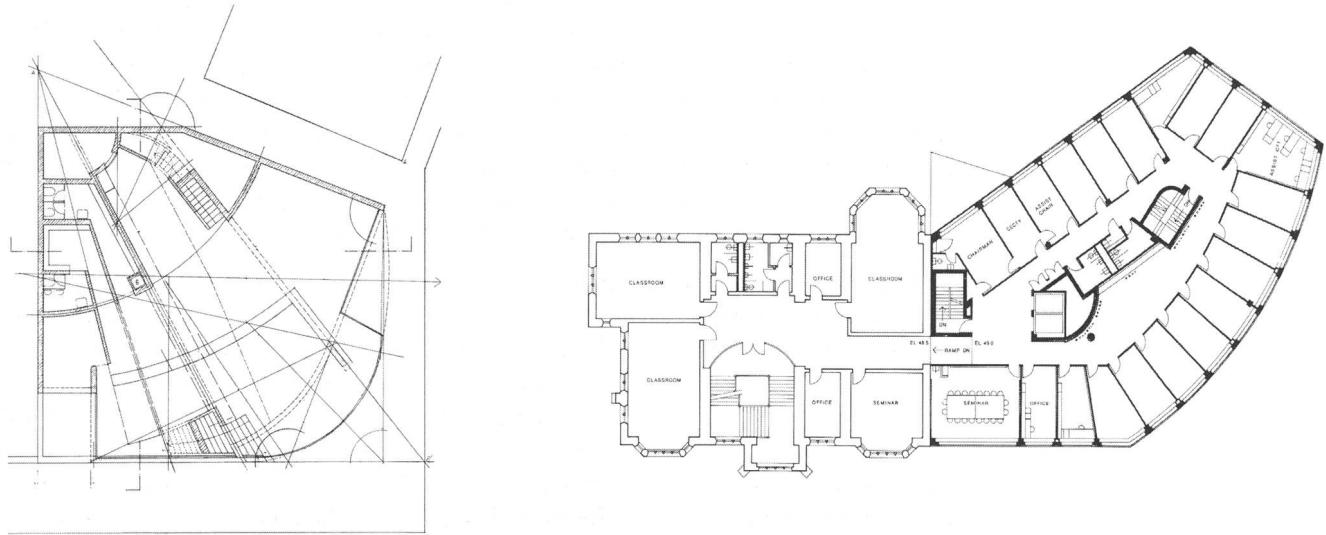
Alvaro Siza, banque d'Oliveira d'Azevedo, vue extérieure.

entre le nouveau bâtiment et certains éléments constitutifs du lieu : objet isolé et ponctuel, la banque suit pourtant un alignement sur rue par un pan droit de façade qui se poursuit dans la courbe du rez-de-chaussée ouvrant le bâtiment sur la place ; la maison de maître adjacente détermine la métrique de la façade ouest ainsi que la hauteur du volume arrière de la banque, parfaitement aligné à sa corniche ; enfin, le tracé des éléments porteurs est déterminé par des axes qui les orientent vers certains points particuliers de la place comme le coin d'un immeuble, un point de vue, etc.

De nos jours, cette manière de faire nous est à ce point familière – elle se poursuit avec des intensités variables durant toute la carrière de Siza – qu'il nous faut presque faire un effort pour retrouver ses fondements et origines. A ce propos, il a souvent été avancé qu'elle s'inspire des diagrammes géométriques de l'époque baroque, des effets de simultanéité recherchés par les cubistes et, bien entendu, de la sensibilité organique d'Alvar Aalto¹⁰. Mais l'explication de ces sources historiques et modernistes, pour légitime qu'elle soit, a peut-être contribué aussi à ce que d'autres influences plus directes soient trop rapidement écartées, comme la sensibilité au contexte culturel de l'époque et la capacité d'y réagir par le biais du projet architectural. Ne peut-on pas circonscrire cette même démarche projectuelle dans les préoccupations contemporaines, avec pour toile de fond l'émergence de nouveaux discours critiques basés sur l'enracinement dans les réalités locales et sur une déférence envers les valeurs du quotidien ?

Contaminations et complexités

Siza nous apporte un premier éclairage sur ces questions dans une interview accordée en 1977 à la revue *Architecture, Mouvement & Continuité* : «*Dans mes premiers travaux, je commençais par regarder le site, puis à faire des classifications : ça c'est bon, je peux m'appuyer dessus, ça c'est affreux... Aujourd'hui je tiens compte de tout, car ce qui m'intéresse c'est la*



réalité.» En dévoilant ses sources, il poursuit : «*Dans ce sens on peut parler de l'influence de Venturi. Dans la banque de Oliveira de Azemeis par exemple, il y a des rapports multiples avec tout ce qui l'entoure. Aucune classification n'est faite entre une "bonne" architecture et une "mauvaise" architecture. Tout ce qui existe est important, et on ne peut rien exclure de cette réalité. La théorie de Venturi a été pour moi très importante : il faut non seulement créer des rapports avec la réalité, mais aussi entre les espaces et les matériaux. Ces rapports doivent être établis entre le projet et ce qui l'entoure, et aussi entre les différentes parties du projet. A l'intérieur du projet, les rapports deviennent fatalement éclectiques, hybrides, car toutes les réalités extérieures à l'œuvre doivent la pénétrer et contaminer tout le projet.*»¹¹

Ce principe de «contamination» et de correspondances fait donc écho à l'assertion de Robert Venturi «que l'architecte doit porter son regard sur le paysage existant et partir de lui, en le considérant d'abord sans jugement préconçu»¹². Si le parallèle entre les deux architectes, suggéré en premier lieu par Vittorio Gregotti¹³, est ainsi confirmé, force est de reconnaître qu'il a été perçu avec une certaine perplexité par plusieurs autres critiques. Pour Oriol Bohigas, le lien est compliqué à établir entre «une décantation idéologique et littéraire», d'une part, et un langage strictement architectural, d'autre part¹⁴. Marc Emery admet quant à lui que leur relation est «moins évidente qu'il n'y paraît» et, tout en attestant l'existence d'un certain nombre d'affinités entre les deux architectes, distingue clairement l'approche intellectuelle de Venturi de la démarche empirique de Siza¹⁵. Enfin, Bernard Huet insiste aussi sur ce qui les oppose, entre une posture idéologique et «commerciale», liée au déclin de l'architecture américaine et à son intégration dans les circuits du marché de l'art, et une position qui, au contraire, «ne cherche pas à démontrer ou à dire quelque chose à travers l'approche conjoncturelle»¹⁶.

Il est certes indéniable que les deux architectes affichent des attitudes différentes, même à l'égard de cette «réalité» qu'ils revendiquent comme fil conducteur de leurs projets. Mais avec le recul critique, il est certainement plus éclairant, par-delà les altérités, de mieux déceler les affinités et les analogies, que ce soit par rapport à des questions théoriques ou par rapport au processus de conception et de réalisation du projet. Dans cette perspective,

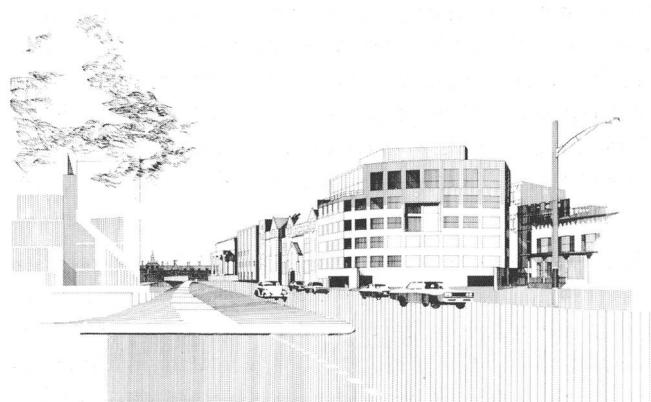
A gauche: Alvaro Siza, banque d'Oliveira d'Azemeis, plan.

A droite: Venturi & Rauch, 1^{er} prix du concours pour le Yale Mathematics Building (1970), plan de l'étage.

on peut aisément imaginer que Siza ait été particulièrement sensible à certains aspects de l'argumentation contenue dans *Complexity and Contradiction in Architecture*: en plus de son adhésion (évoquée) à une attitude de non-exclusion et à la prise en compte de la réalité dans sa totalité, ce «petit livre qui a déclenché une sorte de révolution culturelle»¹⁷ l'a certainement conforté dans son intérêt pour le sens de l'histoire et, plus particulièrement, dans son affinité «naturelle» pour les éléments conventionnels en architecture¹⁸; enfin, il lui a peut-être aussi apporté une autre perception de l'architecture d'Aalto, Venturi faisant ressortir le caractère multiple et contradictoire de son œuvre, notamment en l'encadrant dans une complexité issue du programme et de la «structure d'ensemble»¹⁹.

Spéculant toujours sur d'autres liens à tisser (et à imaginer) entre Venturi et Siza, il nous faut aussi mentionner le fait que le début du projet d'Oliveira d'Azemeis coïncide pratiquement avec la publication des résultats du concours pour le Yale Mathematics Building que Venturi & Rauch ont gagné en 1970. Cet événement dont on a un peu oublié l'importance²⁰ – avec 468 rendus, ce concours a eu une ampleur identique à celle du Chicago Tribune de 1922 – a déclenché toute une polémique relayée par la presse américaine spécialisée²¹. Le «non-monument»²² projeté par Venturi a certes soulevé l'enthousiasme des membres du jury mais a provoqué aussi l'incompréhension d'une partie de la profession et a suscité une certaine interrogation de la réception critique relative à la difficulté d'attribuer une signification précise à cette proposition d'une architecture ordinaire pour un cadre prestigieux («*to bring Main Street to Yale*») – comme en témoigne le texte brillant mais très emprunté de Colin Rowe²³ consacré à la théorie venturienne et à ce projet en particulier.

Au-delà de ces polémiques (significatives pourtant des changements profonds qui agitent la culture architecturale de la fin des années 1960), il est intéressant de constater que le projet de Venturi pour Yale procède en grande partie du principe de «contamination» évoqué plus tard par Siza. Inspiré du contexte urbain et des bâtiments existants, ce principe se traduit simultanément dans l'alignement de façade de la nouvelle extension avec celle du Leet Oliver Memorial Hall, bâtiment d'origine construit en 1908, dans la recherche d'un rapport volumétrique et d'échelle avec le Yale University Health Center, situé en face – «*en y incluant*» comme l'explicite Vincent Scully, «*la taille et la forme générale des fenêtres*»²⁴ – et enfin dans l'insertion, à travers l'élan courbe de la façade principale, de la Dana House, un édifice historique situé au nord du site. Cette recherche d'intégration de données contextuelles, sans hiérarchie des valeurs, va certainement contribuer à forger la conviction de Siza que «*tout ce qui existe est important, et [que l'] on ne peut rien exclure de cette réalité*».



Venturi & Rauch, 1^{er} prix du concours pour le Yale Mathematics Building, perspective.



Langage héroïque et virtuosités plastiques

L'architecture du paysage quotidien dépose ainsi ses sédiments... qui dans ce cas précis génèrent des expressions radicalement différentes. En effet, Siza n'a jamais adhéré à une vision symbolique de la forme architecturale. A part la Coopérative Domus (1972) à Porto, dont le traitement architectural se rapproche singulièrement d'un «hangar décoré», l'ensemble de son œuvre n'a rien en commun avec l'éclosion d'une «architecture ordinaire avec une certaine décoration». Pour preuve : à Oliveira de Azemeis, la prise en compte, sous forme de «contamination», de la réalité contextuelle ne s'étend pas au langage architectural, qui, tout en ayant des traits communs avec la «période blanche» d'Aalto, s'inspire des bases stylistiques de la période héroïque du mouvement moderne. Ces emprunts à l'esthétique développée notamment par Hans Scharoun et Eric Mendelsohn vont ainsi induire une inflexion importante dans l'expression de l'architecture de Siza, notamment par rapport à ses œuvres antérieures où il «commençait par regarder le site, puis à faire des classifications» : œuvres caractérisées par un registre moderniste empreint de vernaculaire – le restaurant de Boa Nova (1958-1963) et la piscine da Quinta da Conceição (1958-1965) – ou alors par une expression cubique plus abstraite, comme à la piscine de Leça da Palmeira (1961-1966) ou à la maison Manuel Magalhaes (1967-1970).

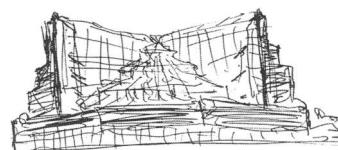
Il n'est pas aisé de comprendre le pourquoi de ce tournant si on ne le replace pas dans le contexte de la fin des années 1960 et de la «crise du langage» qui le caractérise. Cette acceptation critique de l'héritage stylistique de la modernité est en effet à mettre en rapport avec les travaux engagés au même moment par Gregotti, Giorgio Grassi et Aldo Rossi, entre autres, qui s'attachent à valoriser le rôle de l'histoire dans la reconstruction d'une discipline architecturale spécifique et autonome²⁵. Mais, malgré un intérêt manifeste pour la production néorationaliste de ces architectes et pour leurs positions critique, historique et typologique, dans le cadre de la *Tendenza*, le regard de Siza se dirige délibérément vers d'autres champs architecturaux, dont un des points focaux est certainement l'œuvre de James Stirling et sa capacité de manipulation formelle des références historiques.

Ce regard est peut-être aussi orienté par le constat d'affinités «naturelles» : dans quelques réalisations du début de sa carrière, Stirling adopte une sensibilité organique qui, tout en s'ancrant à d'autres sources, n'est pas sans rappeler certains traits de l'architecture d'Aalto²⁶. Enthousiaste, Siza visite la Bibliothèque d'Histoire de l'Université de Cambridge (1964-1967) en 1968, à la fin du chantier, et considère cette œuvre comme une source d'inspiration

Alvaro Siza, Coopérative Domus (1972) à Porto, vue extérieure. Ce supermarché, recouvert de plaques ondulées en fibrociment et de tôles émaillées, avec son panneau incliné, support pour l'enseigne de la coopérative de vente, évoque un «hangar décoré».



Alvaro Siza, banque d'Oliveira d'Azemeis, vue extérieure. L'enseigne utilisée par Siza pour la banque rappelle celle utilisée par Mendelsohn pour le pavillon Rudolf Mosse.



Alvaro Siza, croquis de la Bibliothèque d'Histoire de l'Université de Cambridge de James Stirling et James Cowan (1964-1967) visitée en 1968.

incontournable pour la banque d'Oliveira de Azemeis, notamment par ses qualités plastiques et l'amplitude spatiale générée par l'exploitation virtuose d'une position d'angle.

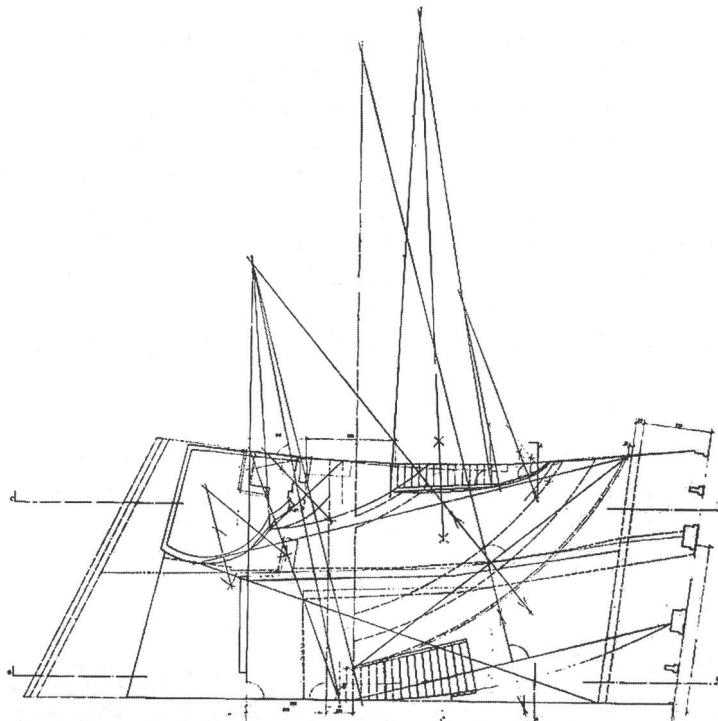
En dépit du fait que Siza affiche des doutes quant à l'influence de la bibliothèque de Cambridge sur son adoption d'un nouveau langage architectural²⁷, on peut néanmoins supposer que la propension de Stirling à utiliser de manière critique et ironique (un peu à la manière de Venturi²⁸) une iconographie autoréférentielle à dominante moderniste ait eu un certain impact sur lui. Venturi - Stirling - Siza : une triangulation peut-être pas évidente de prime abord, mais dont les liens tiennent, selon nous, à leur sensibilité commune à saisir les enjeux et les changements de leur époque, à leur inclination à détourner les signes et à déjouer les évidences, enfin à leur parenté, affichée à des degrés divers, avec l'architecture d'Aalto²⁹, dont l'œuvre «entre tous les maîtres modernes, est celle qui a le plus compté»³⁰.

Relations topologiques et tracés géométriques

Mais revenons à l'analyse de la banque et à l'objet de nos investigations, l'espace dynamique. Siza cherche donc à forger une architecture qui inclut et synthétise des données contextuelles et qui s'affirme «comme un facteur d'instauration de relations». Comme nous l'avons évoqué, la forme découle ainsi de l'établissement de relations topologiques, constituées de correspondances métriques et volumétriques, et d'axes qui relient le bâtiment à certains points particuliers de la place.



Alvaro Siza, restaurant de Boa Nova (1958-1963), un registre architectural moderniste empreint de vernaculaire.



La dynamique de l'espace ressort donc de la contamination des champs d'action extérieurs au projet, traduits par des formes organiques dont le dessin est contrôlé à partir de ces mêmes axes – une figure qui apparaît pour la première fois dans l'aménagement de l'espace intérieur de la banque de Vila do Conde (1969). Dans ses projets, Siza applique donc deux démarches apparemment incompatibles : d'une part la rigueur des tracés géométriques, de l'autre le lyrisme des formes libres. Il crée ainsi les conditions de la coexistence de deux valeurs considérées par Hugo Häring comme antagonistes lorsque, retraçant dans les années 1920 un historique synthétique de la géométrie, il déclare : «Aujourd'hui, du monde et de ses parties nous avons une expérience dynamique, non plus statique. A la divine géométrie a été substituée la divine vie : la géométrie impose un ordre basé sur les lois géométriques tandis que la culture organique réclame un ordre de l'espace visant à réaliser la vie.»³¹

Par leur configuration, ces axes confirment et renforcent la position d'angle du bâtiment : l'espace est clairement orienté, s'ouvrant sur la place et la rue par une série de lignes courbes parallèles qui figurent des forces contribuant à éléver le bâtiment en le soustrayant aux lois de la gravité, un effet accentué encore par le traitement complètement vitré du pan de façade du rez-de-chaussée. Le même modelage crée aussi un mouvement ascendant à l'intérieur, dans une dynamique complexe, l'espace étant perçu comme un champ de tensions ouvert, caractérisé par l'intersection de formes libres et de murs et parapets droits, rayonnants. Cette tension dynamique est «due au fait que l'orientation spatiale utilise les repères de la verticale et de l'horizontale»³², intégrées dans des formes continues dont la fluidité confère au volume intérieur une cohésion expressive.

Alvaro Siza, banque de Vila do Conde (1969). «Un plan est une représentation et, dans certains cas, les tracés régulateurs permettent d'obtenir la rigueur souhaitée» (Alvaro Siza).

A l'opposé de l'ouverture sur l'espace public se dressent des murs complètement fermés, offrant une parfaite opacité vers les parcelles privées voisines. Cette dualité expressive n'est pas conforme au statut d'objet isolé et détaché de toute contiguïté qui implique habituellement une expression rayonnante, plus ou moins identique sur tous les côtés. En réalité, le traitement plastique de la banque nuance profondément ces oppositions. En effet, tout en se calquant sur la géométrie irrégulière de la parcelle qu'il occupe en totalité, Siza travaille ses murs avec des découpes qui leur accordent une charge esthétique. Le sentiment final est «complexe et contradictoire» : on peut lire la banque à la fois comme un objet en attente de constructions qui viendront un jour s'y adosser ou, avec un peu plus d'acuité, comme une sculpture qui rayonne avec des intensités différentes, selon le contexte environnant.

Intensités sculpturales

Le choix volontaire d'un langage abstrait est donc conforme au désir d'accorder une «charge sculpturale» à cette œuvre. Mais Siza tend à vouloir minimiser cette dimension, considérant le travail plastique comme un simple instrument susceptible d'aider au développement du



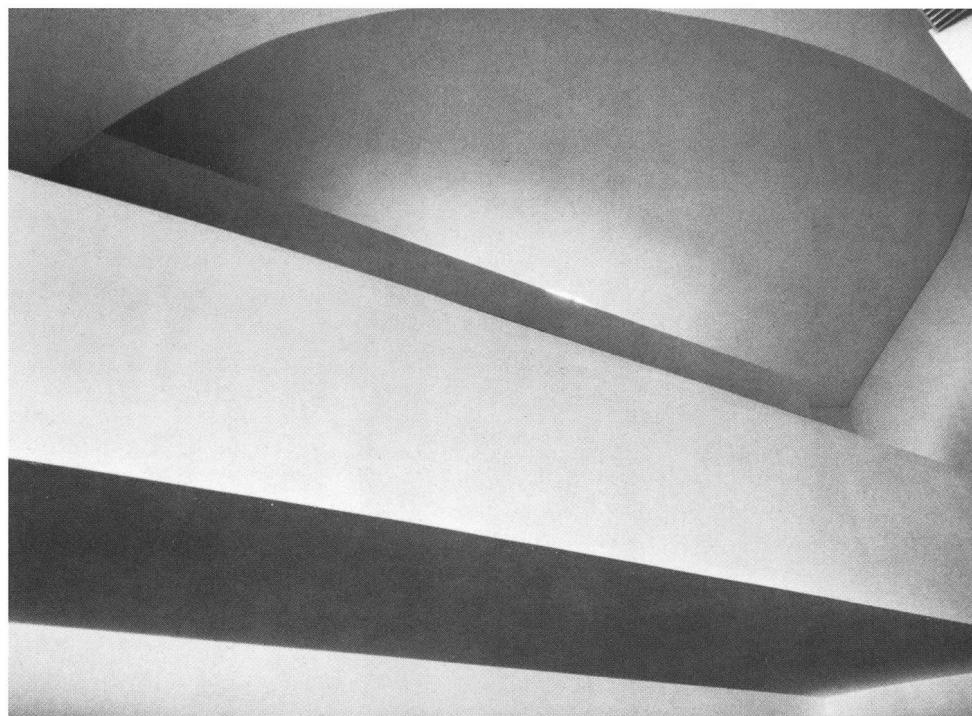
Alvaro Siza, banque d'Oliveira d'Azevedo, vue extérieure.

projet. Se méfiant des excès et tentations de prouesses que peut receler une démarche à dominance artistique, il finit pourtant par admettre «*qu'il y a un côté sculpture dans l'architecture*»³³.

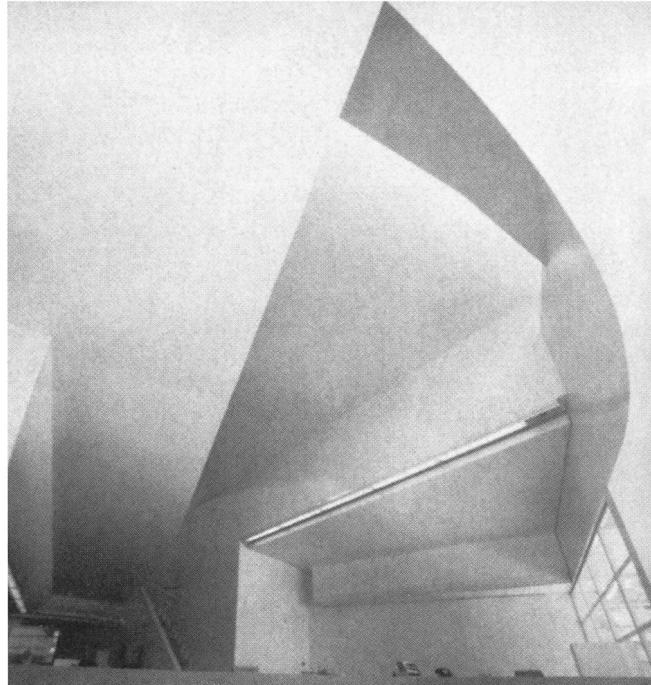
Dès lors, on peut considérer que la recherche d'un espace dynamique, qui sous-tend sa démarche, fait encore, dans une certaine mesure, écho aux tendances sculpturales des années 1960 et à l'avènement des «architectures acoustiques». Mais elle en diffère dans ses fondements. En effet, la prise en compte de la réalité «sans jugement préconçu», la quête d'une complexité formelle en diapason avec la complexité réelle, enfin le travail à partir du lieu et de ses forces de transformation sont autant de facteurs qui introduisent une nouvelle échelle de valeurs cognitives dans le projet, nourries de contextes, de contingences et du quotidien.

En même temps, en manipulant de façon critique les codes esthétiques du langage rationnaliste³⁴ et en empruntant cette «*ruse propre aux œuvres d'art, qui introduit les antagonismes de la réalité en elles comme objet propre de la poétique, et comme problèmes de forme*»³⁵, Siza (comme Venturi³⁶ et Stirling) confère à son architecture un statut indéniablement artistique. Cette architecture peut donc se prêter à de multiples lectures mais, avant tout, elle trouve ses fondements dans la conviction exprimée par Aalto que «*dans la recherche architeconique, la part de l'art et de l'instinct sera toujours la plus grande*»³⁷.

Avec la banque d'Oliveira d'Azemeis, Siza contribue à donner un nouvel essor à la voie d'exploration plastique et sculpturale chère à Giedion, une voie qui, en passant par d'autres architectures comme celle de Frank Gehry (avec qui il reconnaît avoir des liens étroits)³⁸, se développe jusqu'à nos jours, procurant à l'architecture contemporaine, malgré quelques excès et dérives formalistes, un sentiment puissant de liberté artistique...



Alvaro Siza, banque d'Oliveira d'Azemeis, vue intérieure.



Alvaro Siza, banque d'Oliveira d'Azevedo, vue intérieure.

Notes

- 1 Sigfried Giedion, *L'Eternel présent*, tome II, *La Naissance de l'architecture* (1962), Editions de la Connaissance S.A., Bruxelles, 1966, p. 360.
- 2 Sur ces questions, voir Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, Editions du Moniteur, Paris, 2001, notamment les chapitres «Un fonctionnalisme tempéré» et «Formes libres et tentations sculpturales», pp. 91-113.
- 3 Sigfried Giedion, *Espace, temps et architecture* (1941), Editions Denoël, Paris, 1990, p. 25.
- 4 Sigfried Giedion, *L'Eternel présent*, tome II, *La Naissance de l'architecture*, op. cit., p. 360.
- 5 Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture* (1948), Les Editions de Minuit, Paris, 1959, p. 17.
- 6 Aline Saarinen (éd.), *Eero Saarinen on His Work*, Yale University Press, New Haven, 1962, p. 62.
- 7 Alessandra Cianchetta, Enrico Molteni, *Alvaro Siza, Private House*, 1954-2004, Skira Editore, Milano, 2004, p. 97.
- 8 Alvaro Siza, «Le procédé initial», in Alvaro Siza, *Des mots de rien du tout*, textes réunis et traduits par Dominique Machabert, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002, p. 19.
- 9 A notre connaissance, seul Kenneth Frampton lui a consacré une analyse détaillée. Voir à ce sujet Kenneth Frampton, «Poesie et transformation: l'architecture d'Alvaro Siza», in *Alvaro Siza, profession poétique* (1986), Electa, Milan - Paris, 1987, pp. 16-17.
- 10 Voir à ce sujet William Curtis, «Alvaro Siza: an architecture of edges», *El Croquis*, n° 68/69, 1994, p. 34, et à propos de la maison Antonio Carlos Siza, Peter Testa, «Tradition and Actuality in the Antonio Carlos Siza House», *Journal of Architectural Education*, n° 4, 1987, pp. 24-30.
- 11 «Entretien avec Alvaro Siza. Propos recueillis le jeudi 8 septembre 1977 à Porto par Christine Rousselot et Laurent Beaudouin», *amc*, n° 44, 1978, p. 36.
- 12 Entretien de Robert Venturi et Denise Scott Brown, in John W. Cook, Heinrich Klotz, *Questions aux architectes*, Pierre Mardaga, Liège, 1974, p. 423.
- 13 Vittorio Gregotti, «La passion d'Alvaro Siza», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 185, 1976, p. 42.
- 14 Oriol Bohigas, «La passion d'Alvaro Siza», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 185, 1976, p. 43.
- 15 Marc Emery, «La tranquille révolution d'Alvaro Siza», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 211, 1980, pp. 10-13.
- 16 Bernard Huet, «Alvaro Siza, architetto», in *Alvaro Siza Architetto 1954-1979*, Edizioni Padiglione d'Arte Contemporanea Idea Editions, Milano, 1979, s.p.
- 17 Marc Emery, «La tranquille révolution d'Alvaro Siza», op. cit., p. 13.

Essais

18 Cet intérêt pour les éléments conventionnels de l'architecture provient certainement de la fameuse étude sur le vernaculaire portugais: *Arquitectura popular em Portugal*, Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 1961.

19 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1996.

20 Sur ce concours où officiaient les architectes Charles Moore, Kevin Roche, Romaldo Giurgola et l'historien Vincent Scully, voir Ellen Perry Berkeley, «Mathematics at Yale», *Architectural Forum*, n° 1, vol. 133, 1970, pp. 62-67. Voir aussi Charles W. Moore and Nicholas Pyle, Editors, *The Yale Mathematics Building Competition. Architecture for a Time of Questioning*, Yale University Press, New Haven and London, 1974. A partir des rendus publiés, on peut remarquer des influences diverses, de Louis Kahn à Paul Rudolph et James Stirling, et l'écart entre ces projets encore empreints d'un modernisme héroïque et l'architecture «ordinaire» de Venturi & Rauch.

21 Charles Moore et Ellen Perry Berkeley ont dû ainsi se prêter au jeu des réponses aux nombreuses interrogations posées par les lecteurs du Forum, dont Serge Chermayeff et Sybil Moholy-Nagh. «Mathematics at Yale: readers respond», *Architectural Forum*, n° 3, vol. 133, 1970, pp. 64-66.

22 «Choosing a non-monument», *Architectural Forum*, n° 5, vol. 132, 1970, p. 22.

23 Colin Rowe, «Robert Venturi and The Yale Mathematics Building», *Oppositions*, n° 6, 1976, pp. 11-19.

24 Vincent Scully, «Le Mathematics Building de Yale. Quelques remarques sur sa situation» (1976), *werk-archithese*, n° 7/8, 1977, p. 38.

25 Siza est confronté de façon directe, et pour la première fois, avec

ce qu'il nomme l'Ecole de Rossi dans un séminaire mémorable qui se tient à Saint-Jacques de Compostelle en 1968 et qui réunit des délégations d'architectes, enseignants et étudiants italiens, espagnols et portugais.

26 Sur les aspects organiques de l'œuvre de James Stirling, voir Bruno Marchand «L'apparence cachée de la nature. Fonctionnalisme et organisme dans la Faculté des ingénieurs de Leicester de James Stirling et James Gowan», *matières*, n° 6, 2003, pp. 44-55.

27 Voir à ce sujet «A Linguagem do Siza. Conversa entre Eduardo Souto de Moura e Alvaro Siza», in *Alvaro Siza, Candidatura ao prémio UIA Gold Medal, Prize nominee, UIA 2005*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Lisboa, 2005, p. 13.

28 Peter Eisenmann, dans un article sur le Leicester University Engineering Building de James Stirling & James Gowan, compare la démarche de ces derniers à celle de Robert Venturi. Selon lui, il s'agit dans les deux cas de pervertir des références iconiques: le discours architectural de l'Engineering Building est volontairement polémique, utilisant de manière critique une iconographie autoréférentielle éclectique pour représenter un bâtiment institutionnel, au même titre que l'esquisse «*I am a monument*» de Venturi opère une distorsion radicale des formes traditionnellement appropriées à signifier un bâtiment monumental.

Voir: Peter Eisenman, «Real and English: The Destruction of the Box. I», *Oppositions*, n° 4, 1974, p. 7.

29 A propos de l'influence d'Aalto sur l'architecture de James Stirling, d'Alvaro Siza et de Robert Venturi, parmi d'autres, voir l'article de Kenneth Frampton, «The Legacy of Alvar Aalto: Evolution and Influence», in Peter Reed (Ed.), *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, The Museum of Modern Art, New York, 1998, pp. 118-139.

30 Robert Venturi, «L'équilibre des contradictions» (1976), in *Alvar Aalto, De l'œuvre aux écrits*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 31.

31 Hugo Häring, «Proportionen», (1934), cité dans Roberto Secchi, «Limites du sens des géométries dans la démarche du projet architectural», in Thierry Paquot et Chris Younès (sous la direction de), *Géométrie, mesure du monde. Philosophie, architecture, urbain*, Editions La Découverte, Paris, 2005, p. 166.

32 Rudolf Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale* (1977), Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles-Liège, 1986, pp. 192-193.

33 «Au-delà des formes. Entretien avec Alvaro Siza», *Techniques & Architecture*, n° 439, 1998, p. 35.

34 Voir à ce sujet la belle analyse de Nuno Portas sur le «fait artistique» dans le langage architectural de Siza, dans: «La recherche d'un langage», in *Alvaro Siza, profession poétique* (1986), op. cit., pp. 40-45.

35 Bruno Reichlin et Martin Steinmann, «A propos de la réalité immanente», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 190, 1977, p. 73.

36 Pour Robert Venturi, «la source originelle de nos sentiments quant à la banalité de notre décision de partir du paysage existant, et de ne pas le traiter par-dessus la jambe, a été intuitive et artistique». Entretien de Robert Venturi et Denise Scott Brown, in John W. Cook, Heinrich Klotz, *Questions aux architectes*, op. cit., p. 423.

37 Alvar Aalto, «L'humanisation de l'architecture» (1940), in *Alvar Aalto, De l'œuvre aux écrits*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 140.

38 «Au-delà des formes. Entretien avec Alvaro Siza», *Techniques & Architecture*, op. cit., p. 36.