

RÉCIT
IMAGINAIRE

VOYAGE
EN
AMÉRIQUE DU SUD

EPFL
MMXVII

Lausanne, janvier 2017

Enoncé Théorique de Master en Architecture
EPFL / ENAC / SAR

Professeur de suivi
Bruno Marchand

Directeur pédagogique
Luca Ortelli

Maitre EPFL
Christophe Joud

Expert
Michael Jakob



EXPLORATION
DU PAYSAGE SUD-AMÉRICAIN

&

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

Parce qu'un énoncé ne s'écrit pas tout seul, nous voudrions remercier toutes les personnes qui ont contribué à faire que ce travail de master en architecture se réalise.

Tout d'abord, notre groupe de suivi. Notre professeur Bruno Marchand, pour son suivi, ses précieux conseils et son soutien affectueux. Notre maître epfl, Christophe Joud, pour son aide, son sens du détail et sa disponibilité. Notre expert, professeur Michael Jakob, pour son écoute et sa bienveillance.

Merci à nos différents intervenants qui, de près ou de loin (parfois de très loin!) ont répondu à nos questions. Au professeur Jorge Fransisco Liernur, au photographe Leonardo Finotti, aux architectes Alfredo Brillembourg et Luciano Kruk.

Merci également à nos correcteurs. À Malik, pour son regard et ses remarques avisés. À Corinne, pour ses observations éclairées. À Hélène, Mélodie et Julien pour leurs commentaires pertinents.

Et bien sûr, un grand merci, à nos chères familles, pour leur soutien indéfectible à toute épreuve tout au long de ces années.

Avec toute notre gratitude,

Les explorateurs digitalisés.
Christian *Colomb* & Lume *Vespucci*

PROLOGUE

Nature, Paysage; rares sont les architectes qui de nos jours n'emploient pas ces termes pour expliquer leurs projets. Pourtant, la signification de ces thèmes ne va pas de soi, d'autant plus que leur sens ne cesse de changer au fil du temps et, comme nous prévient l'historien Lucien Febvre (1878 - 1956), « aucune étude de vocabulaire ne permet de reconstituer une évolution d'ensemble de tout un système de sentiments dans une société donnée à une époque donnée¹. »

Bien des travaux ont déjà exploré l'évolution de ces thématiques, que ce soit d'un point de vue sociologique, géographique, philosophique ou encore politique. Thierry Paquot affirme à ce sujet « qu'il s'agit là d'un chantier encore ouvert et vraisemblablement à jamais inachevé[...]. En effet, une telle géohistoire doit mobiliser des informations dispersées, qui touchent des domaines variés². »

Au cours de notre formation universitaire, nous avons étudié les différentes notions de « nature » et de « paysage » à travers la culture occidentale, chinoise et japonaise. En Europe, une relation au paysage n'apparaît qu'à partir de la Renaissance. Autrefois, la tradition chrétienne avait imprégné dans les moeurs une méfiance et un rejet face à la nature. Par conséquent, il a fallu attendre l'apparition des premiers processus de laïcisation pour qu'un rapport à la nature prenne véritablement forme. Aujourd'hui, Le *Trésor de la Langue Française* définit le paysage comme « une vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région » et la nature comme un « milieu terrestre particulier, défini par le relief, le sol le climat, l'eau, la végétation. »

En Chine, il existe de nombreux mots pour définir la notion de « *paysage* ». Leur utilisation dépend « *des caractéristiques du paysage considéré, de l'ambiance qu'il dégage ou encore de l'appréciation esthétique qui en est faite par l'observateur* ». ³ Le premier mot apparu, *Shanshui* (shan: montagne et shui: eau) désigne un paysage composé de montagnes et d'eau. Contrairement à l'Europe, le paysage y « *a toujours été davantage que l'aspect externe de l'environnement* ». ⁴ La notion de *Shanshui* est chargée de valeurs morales.

La conception occidentale de la nature et celle du Japon se distinguent au même titre que les notions chinoise et européenne du paysage. Un lien particulièrement étroit lie l'architecture japonaise à la nature et se démarque de ce que l'on peut observer en Occident. Les japonais, au cours de leur histoire, associaient tout phénomène naturel à des divinités; les êtres humains ne se considéraient pas comme supérieurs à la nature, mais étaient dans une relation étroite avec elle, à l'image d'une famille: « *L'architecture japonaise traditionnelle assimile le bâtiment et ses occupants à l'environnement et à ses changements* ». ⁵ »

Qu'en est-il dans les autres continents, et plus particulièrement en Amérique du sud? Le **Nouveau Monde** souvent décrit par ses paysages grandioses et sa nature sauvage a inspiré grand nombre d'écrivains, sculpteurs, peintres et architectes, à l'image du plus célèbre d'entre eux, Le Corbusier, qui déclare à ce sujet : « *Urbaniser [Rio], autant remplir le tonneau des Danaïdes! Tout serait absorbé par ce paysage violent et sublime* ». ⁶ La vision de ce territoire ne laisse donc personne indifférent. Mais quel est véritablement ce paysage sud-américain ? Comment est-il perçu ?

Avec cet énoncé, nous profitons de l'occasion qui nous est offerte de découvrir cette terre si fascinante. Notre but premier consiste à enrichir nos connaissances sur les questions du paysage et de la nature dans cette partie du continent, ainsi que de partir à la recherche d'une architecture qui entretient des liens étroits avec les thématiques précédemment citées. La renommée des architectes brésiliens tel que Oscar Niemeyer ou du paysagiste Roberto Burle Marx, saluée ou condamnée, a longtemps nourri en Europe l'idée d'une architecture organique fortement présente. Est-ce vraiment le cas ?

Partant à l'exploration par le biais des images recueillies, notre voyage est donc un récit « *imaginaire* » en Amérique du sud.

Notre travail se base essentiellement sur une recherche bibliographique et webographique, mais il est également étayé par divers entretiens avec des architectes formés sur ce territoire.

Divisé en deux parties, il s'agira tout d'abord de comprendre le paysage du *Nouveau Monde*. En partant des représentations paysagères de l'explorateur allemand Alexander von Humboldt qui, dans son livre *Cosmos* paru en 1845, implore les artistes-peintres à voyager et peindre l'Amérique du sud, nous explorerons cette terre en pénétrant dans les peintures du 19^e siècle, à travers le regard européen. Nous nous interrogerons sur la perception de la nature, souvent décrite comme « *sauvage* », avant de nous éloigner pour comprendre ce qui définit la force du paysage perçu comme vaste et puissant. Enfin, il s'agira d'étudier cette étendue inspiratrice qui a influencé l'architecture de Le Corbusier lors de son voyage en Amérique du sud.

Comme énoncé précédemment, la seconde partie aura pour but de partir à la découverte d'oeuvres architecturales domestiques, en lien avec la nature et le paysage. Encouragés par l'idée de trouver des oeuvres en-dehors du Brésil, fortement publiées, ce n'est finalement pas ce qui ressort de nos recherches. Les exemples les plus évocateurs manifestant un lien entre nature et architecture découlant des critères de notre étude se trouvent à São Paulo et Rio de Janeiro. Après un bref descriptif chronologique du développement de l'architecture en Amérique du sud et de l'appropriation plus tardive du langage moderne déjà implanté en Europe et aux États-Unis au début du XX^e siècle, nous analyserons quelques oeuvres de trois architectes brésiliens ayant eu une réflexion sur le lien entre l'architecture et la nature. Elles seront étudiées sous l'égide de cette relation à travers leur rapport au sol, leur structure, leurs ouvertures ou encore de leur matérialité qui n'est certainement pas anodine.

Enfin, nous tenterons de comprendre ce qui a nourri notre idée erronée de la forte présence d'une architecture organique dans le continent à travers deux protagonistes emblématiques que sont Oscar Niemeyer et Roberto Burle Marx. En effet, les bâtiments du premier et les interventions paysagères du second attribuent l'image d'une modernité tropicale comme voie unique et équivoque dominant le panorama architectural du continent, écartant ainsi le reste des pays sud américains. L'emploi des formes organiques en rapport au paysage environnant portent à croire qu'une architecture topographique est sciemment recherchée.

- ¹ FEBVRE, Lucien. *La sensibilité et l'histoire*. Annales d'Histoire Sociale, 1941, in PAQUOT, Thierry. *Le paysage*, La Découverte, 2016.
- ² PAQUOT, Thierry. *Le paysage*. La Découverte, 2016.
- ³ GAUCHE, Évelyne. *Le paysage existe-t-il dans les pays du Sud ? Pistes de recherches sur l'institutionnalisation du paysage*. VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement, Vol. 15 N° 1, mise en ligne 12 mai 2015.
- ⁴ BERQUE, Augustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Editions Champ Vallon, 1994, p.19
- ⁵ NUSSAUME, Yann, *Tadao Ando et la question du milieu : réflexions sur l'architecture et le paysage*. Paris, Le Moniteur, 1999, p.96
- ⁶ CORBUSIER, Le. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Éditions Vincent, Fréal, 1930, p.244.

INTRODUCTION

D'un point de vue temporel, notre cadre de recherche est compris, approximativement, entre deux événements à résonance internationale majeure: l'exposition universelle de New York de 1939 et celle d'Osaka en 1970. Politiquement, ces dates coïncident avec l'éclatement de la Seconde Guerre Mondiale et l'instauration de la dictature militaire au Brésil. Ces mêmes dates sont précédées par deux oeuvres architecturales de grande importance pour le mouvement moderne du continent sud-américain: le *Ministério da Educação e Saúde Pública* (MESP) à Rio de Janeiro en 1937 et l'inauguration en 1960 de la nouvelle capitale du Brésil, déplacée de Rio de Janeiro à Brasilia. De plus notre étude se limite au corpus sud-américain du nouveau continent, circonscrite entre le bouchon du *Darién* et le passage de *Drake*. Ce choix d'écarter les pays latins des Caraïbes, de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Nord de notre exploration se justifie par les trajectoires singulières entreprises dans l'avènement du courant architectural moderne et leur appropriation.

À Cuba, malgré des débuts prometteurs dans la première moitié du XX^e siècle, la révolution de 1953 mettra un coup d'arrêt à cet élan¹. De l'adoption du langage moderne, avec des influences américaines et européennes prononcées, jusqu'à l'appropriation de celui-ci, ce début de siècle voit émerger un régionalisme nouveau avant de sombrer dans des expérimentations socialo-politiques du nouveau pouvoir mis en place avec les *Escuelas Nacionales de Arte* (1961)². S'ensuivent un

épuisement de tout optimisme, une étatisation de la construction, un exil massif des artistes, et une instrumentalisation de l'architecture à des fins de propagande. Le virage technologique entrepris en faveur de la préfabrication et de la rationalisation provenant du rapprochement avec le nouvel allié soviétique marqua un point de non-retour³.

Au Mexique, le passé préhispanique et colonial a été une source d'inspiration pour exprimer un patriotisme perdu, avant de renouer avec, à la suite de la Révolution de 1910. Le classicisme cèda sa place au modernisme encherchant à redonner un visage nouveau empreint d'un nationalisme folklorique⁴. En 1949, démarre la construction de la *Ciudad Universitaria de México*, près de la zone archéologique millénaire de Cuicuilco, avec l'intervention d'architectes, d'ingénieurs, de peintres, de sculpteurs et de jardiniers dans l'espoir d'aboutir à une intégration totale. Malheureusement, le résultat, hétérogène et anachronique, fut moins éclatant qu'espéré⁵.

Dans les plus petits pays d'Amérique centrale et des Caraïbes, le mouvement moderne ne s'est pas manifesté avec autant de vigueur. L'architecture nationale, outre quelques réalisations individuelles ou essais modernistes, n'a pas été empreinte d'un avant et d'un après. L'instabilité politique et économique mais aussi la carence dans leurs relations internationales et introversion culturelle seraient responsables de cette non-implication au sein de ce mouvement international.

L'architecture moderne a été la voie choisie par les pays dits « en développement » pour combler le fossé qui les séparait avec les pays industrialisés nord-américains et européens à la sortie de la seconde Guerre Mondiale. Avant l'éclatement de cette dernière, les pays sud-américains dépendaient économiquement, industriellement et politiquement de leurs anciens colons ainsi que de l'influence du géant américain. Cette période se caractérise par une recherche de corrélation entre architecture et nouveaux besoins de la modernisation et globalisation avec de nouveaux processus de fabrication, matériaux, moyens de transport ainsi qu'une ségrégation sociale galopante⁶.

Entre les deux guerres, le premier voyage que Le Corbusier entreprend en 1929 en Amérique du Sud (Argentine, Brésil, Paraguay et Uruguay) est une quête d'opportunités. Ce voyage eut plus d'impact sur sa propre architecture que sur ses camarades architectes latino-américains. C'est lors de son deuxième voyage, en 1936, invité à Rio de Janeiro par le groupe d'architectes composé de Lucio Costa, Jorge Machado Moreira et Oscar Niemeyer pour la conception du projet pour le MESP que ses idées et le langage architectural du mouvement moderne sont appliqués : pilotis, toit-jardin, brise-soleil, plan et façade libres et les volumes purs. Ce bâtiment, salué internationalement⁷, fut considéré comme le premier bâtiment moderne du continent.

L'intervention paysagère de Roberto Burle Marx fascina également. Ce retentissement mondial fut reproduit en 1939 lors de l'Exposition Universelle de New York avec les pavillons brésilien et vénézuélien qui se démarquèrent du style Art déco tardif ou néocolonial dominant la foire. Le mélange de rationalisme et d'organicisme du premier, avec une expression exotique, fascina de manière unanime la profession. Le second, imaginé par l'architecte Gordon Bunshaft du bureau américain Skidmore, Owings & Merrill, impacta par sa transparence et la modernité de ses matériaux⁸.

La seconde Guerre Mondiale marqua en Europe une interruption dans la production architecturale, nonobstant quelques bâtiments tel que l'Unité d'habitation à Marseille (1947 - 1952), et mit en lumière ce territoire dont les rêves des modernistes pouvaient devenir réalité⁹. Avec une grande vigueur et un élan incontesté pour ce mouvement, ces pays ont ressenti un grand désir de créativité comme au début des modernistes européens. Les architectes ont dû prendre position parmi la quantité de possibilités et de chemins à suivre pour rattraper le retard envers les pays développés¹⁰.

La période d'après-guerre, en Amérique latine a été marquée par une explosion de la population et une urbanisation frénétique, encouragée par l'euphorie de métropolisation engendrant un exode rural intense.

Dès 1955, presque toute l'Amérique latine était impliquée dans les explorations architecturales modernistes. Depuis, d'emblèmes architecturaux et prometteurs, ces villes sont devenues les symboles du malaise de la concentration urbaine chaotique. L'étalement urbain de ces métropoles se caractérise par des positions opposées dans l'urbanisation et l'intégration sociale. Les villes latines se divisent en deux catégories, villes blanches et villes polluées. Entrent dans la première catégorie, les villes de Buenos Aires, de Santiago, de Brasilia et de Curitiba où la marginalité est niée et recluse dans un territoire en dehors du centre métropolitain « clôturé ». Dans la deuxième catégorie, Bogotá, Caracas et Mexico, les élites créent des modes d'habitation dans des milieux autosuffisants, renonçant dans certaines limites au contrôle de la totalité. La pauvreté est reconnue et fait partie intégrante du monde urbain¹¹.

Les enjeux de la modernisation, entre processus démocratiques ou autoritaires, marquent le développement de l'architecture des logements de masse pour les populations les plus démunies. Les bidonvilles, toujours plus grands, sont le problème majeur auquel se confronte l'ensemble de villes d'Amérique latine. La solution, les logements de masse, héritage des CIAM est perçue comme la voie à suivre¹².

L'architecture et l'urbanisme en Amérique latine présentent une grande qualité ainsi qu'une radicale originalité dans cette vaste et complexe région laissant de côté le style Art déco pour innover dans le modernisme¹³.

Un vaste panorama de points de vue architecturaux différents naîtra, que ce soient des pratiques alternatives ou de pair avec l'État. C'est le sens de l'hypersensibilité dans l'expérimentation, de la volonté de projection vers le futur, et non la simple construction du présent, qui sont le fil conducteur de cet éventail d'attitudes, de formes et convictions¹⁴.

L'Amérique latine a été le terrain d'expérimentation des idées architecturales et urbaines de Mies van der Rohe, Josep Lluís Sert, Franck Lloyd Wright, Walter Gropius et Le Corbusier pour ne citer qu'eux. L'influence s'est aussi faite dans le sens contraire comme Niemeyer à Berlin, Candela à Madrid. Pour illustrer cette influence bidirectionnelle prenons quelques exemples biographiques : Lúcio Costa et Rogelio Salmons sont nés en France, Carlos Raúl Villanueva à Londres, Clorindo Testa et Lina Bo Bardi en Italie, Antonio Bonet et Félix Candela en Espagne. Ces derniers se sont formés dans leur pays de naissance alors que Villanueva et Hector Velarde l'on fait en France, Salmons y commença mais termina en Colombie, Testa en Argentine et Bo Bardi en Italie. Villanueva et Ricardo Porro poursuivirent leurs études en France, Mario Roberto Alvarez aux Pays-Bas, Candela et Emilio Duhart aux États-Unis¹⁵.

Les idées et réflexions architecturales se sont aussi répandues par le biais de publications et d'expositions à caractère international. Dans celles-ci, on déplore

tout de même la non-intégration des productions modernistes de l'Amérique latine, considérées comme des essais formels du modernisme européen en réponse au climat, à la culture et au style local sans apporter une contribution majeure aux discussions du mouvement moderne. Peu de théoriciens ont essayé d'incorporer l'épanouissement de l'architecture moderne du continent latin. Ainsi, l'exposition de 1943 *Brazil Builds*, organisée par le Museum of Modern Art de New York et le livre qui en suivit, ne se concentrent que sur ce pays. Nikolaus Pevsner fit de même dans *An Outline Of European Architecture* (1948) en réduisant l'architecture brésilienne à des acrobaties structurelles¹⁶.

En 1955, sont publiés deux ouvrages contenant une compilation bien plus complète et intéressée à la production de la région, *Latin America* de Yuichi Ino et Shinji Koike au Japon et *Latin American Architecture since 1945* de Henry-Russell Hitchcock à New York accompagnant l'exposition homonyme au MOMA. À l'aube de l'inauguration de Brasilia, en 1958, la contribution du modernisme brésilien pour la rupture du rationalisme et des géométries strictes fut reconnue, n'en déplaise à ceux qui considéraient cela comme une mode capricieuse. Au Venezuela, les récentes constructions furent saluées pour leur rigueur, retenue et la restauration d'un caractère abstrait propre au modernisme Latino-américain¹⁷.

En 1960, *Storia dell'architettura moderna* de Leonardo Benevolo, présenta le modernisme brésilien comme un tournant majeur du modernisme et réduisit l'histoire du mouvement de toute la région à celle du Brésil en présentant la nouvelle

capitale comme le point culminant de cette aventure. De son point de vue, ce surréalisme disparate jeta une ombre sur le développement de la ville ainsi que de toute la région, au point de clore le modernisme en Amérique latine selon Siegfried Giedion¹⁸. En 1969, Francisco Bullrich avec *Arquitectura latinoamericana, 1930-1970* est le premier à considérer l'architecture moderne de l'Amérique du sud comme un tout, en présentant une production variée et en rejetant toute autre forme de régionalisme ou de caractère latino-américain. L'impasse provoquée par Brasilia persista et cette idée fut encore partagée par *Architettura contemporanea* de Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co en 1976, en 1985 dans *Modern Architecture since 1900* de William Curtis¹⁹.

Ce n'est qu'en 1990 que Jorge Francisco Liernur, dans *America Latina: Architettura, Gli Ultimi Vent'Anni (1965 - 1990)* s'attaque à cette idée d'une fin de l'architecture moderne dans la région marquée par Brasilia. Sa compilation d'oeuvres démontre la poursuite du mouvement après 1960 et affirme l'unité dans ce même et seul courant architectural commun dans le mouvement moderne. Cet ouvrage marque le début d'un regain d'intérêt pour le développement de l'architecture moderne en Amérique du sud²⁰.

Ce mouvement se caractérise par trois phases, de 1930 à 1950 avec l'éveil de l'architecture moderne face au monde et la construction de quelques exemples canoniques et reconnus, la décennie de 1950 avec des oeuvres montrant une

différence claire avec les propositions dans d'autres latitudes et la décennie suivante avec un vocabulaire propre détaché des pionniers et des courants²¹.

Avec un panorama architectural aussi riche et vaste que le territoire sur lequel il se développe, la question de la relation entre l'architecture et le paysage nous paraissait encore à approfondir. Cette volonté de départ nous a mené à explorer cette partie du monde, encouragés par la naïveté de l'un et l'ignorance de l'autre à l'égard de cette région du monde.

Après cette première phase de recherche et compréhension, la question du paysage et de l'intégration de l'architecture dans celui-ci nous passionnait encore. Afin de satisfaire cette envie de départ, nous avons choisi de poursuivre notre travail de recherche en nous intéressant à l'architecture domestique. Ce choix nous paraissait le plus adéquat afin de découvrir des oeuvres de plus petite échelle pouvant alors dialoguer avec le site sur lequel elles se placent. Ceci nous écarta des grands développements urbains, résidentiels, commerciaux ou politiques, des complexes sociaux avec toute la problématique du logement de masse, de l'étalement urbain. Les solutions élaborées étaient motivées par un pragmatisme économique sans prendre véritablement en compte les éléments naturels existants ni d'en extraire la substance.

- ¹ MALUENDA, Ana Esteban. *La Arquitectura Moderna en Latinoamérica*. Reverte, Barcelonne, 2016. p 221-234.
- ² CARRANZA, Luis Esteban, LARA, Fernando Luiz. *Modern architecture in Latin America art, technology, and utopia*. University of Texas Press, Austin, 2014. pp 214-217.
- ³ BERGDOLL, Barry, COMAS, Carlos Eduardo, LIERNUR, Jorge Francisco, DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction : Architecture 1955-1980*. The Museum of Modern Art, New York, 2015. pp 190-215.
- ⁴ *Ibidem*. pp. 217-247.
- ⁵ CETTO, Max. *Arquitectura Moderna en México*, 1961, pp 313-314, in *Colección Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965*. Institut Català de Cooperació Iberoamericana, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelone, 2004.
URL : <http://es.slideshare.net/SashaMendietaMilla/arquitectura-moderna-en-america-latina-19501965>
- ⁶ BERGDOLL, Barry, COMAS, Carlos Eduardo, LIERNUR, Jorge Francisco, DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction : Architecture 1955-1980*. The Museum of Modern Art, New York, 2015. pp 17-89.
- ⁷ MALUENDA, Ana Esteban. *La Arquitectura Moderna en Latinoamérica*. Reverte, Barcelonne, 2016. pp 13-14.
- ⁸ BERGDOLL, Barry, COMAS, Carlos Eduardo, LIERNUR, Jorge Francisco, DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction : Architecture 1955-1980*. The Museum of Modern Art, New York, 2015. pp 17-89.
- ⁹ MOORE, Rowan. *Latin America was a place where Modernist dreams came true*. The Architectural Review, mai 2015.
URL: <https://www.architectural-review.com/archive/reviews/latin-america-was-a-place-where-modernist-dreams-came-true/8681565.article>
- ¹⁰ BERGDOLL, Barry, COMAS, Carlos Eduardo, LIERNUR, Jorge Francisco, DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction : Architecture 1955-1980*. The Museum of Modern Art, New York, 2015. pp 17-89.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² MALUENDA, Ana Esteban. *La Arquitectura Moderna en Latinoamérica*. Reverte, Barcelonne, 2016. pp 13-14.
- ¹³ BERGDOLL, Barry, COMAS, Carlos Eduardo, LIERNUR, Jorge Francisco, DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction : Architecture 1955-1980*. The Museum of Modern Art, New York, 2015. pp 17-38.
- ¹⁴ MALUENDA, Ana Esteban. *La Arquitectura Moderna en Latinoamérica*. Reverte, Barcelonne, 2016. pp 291-339.
- ¹⁵ MALUENDA, Ana Esteban. *La Arquitectura Moderna en Latinoamérica*. Reverte, Barcelonne, 2016. pp 221-334.
- ¹⁶ BERGDOLL, Barry, COMAS, Carlos Eduardo, LIERNUR, Jorge Francisco, DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction : Architecture 1955-1980*. The Museum of Modern Art, New York, 2015. pp 296-297.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ GIEDON, Siegfried. *Space Time and Architecture : The Groxth of a New Tradition*. Harvard University Press, 4^e Edition, 1962.
- ¹⁹ BERGDOLL, Barry, COMAS, Carlos Eduardo, LIERNUR, Jorge Francisco, DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction : Architecture 1955-1980*. The Museum of Modern Art, New York, 2015. pp 296-297.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ MALUENDA, Ana Esteban. *La Arquitectura Moderna en Latinoamérica*. Reverte, Barcelonne, 2016. pp 23-24.

PARTIE I

NATURE ET PAYSAGE
SUD-AMÉRICAIN

1 | 39

Humboldt et le regard européen

Dimension spectaculaire du paysage

Le vertige des espaces « vierges »

L'effacement de l'humain par la nature

2 | 71

Brésil : Vers la démesure

L'étendue inspiratrice

PARTIE II

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

3 | 99

Nature déniée

Affonso Reidy

Casa Carmen Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950

4 | 119

Nature transformée

João Vilanova Artigas

Casa Artigas, Campo Belo, São Paulo, 1949

5 | 139

Nature maîtrisée

Paulo Mendes da Rocha

Casa Gerber, Angra dos Reis, Rio da Janeiro, 1968

6 | 165

Architecture topographique

Éloge de la nature par les courbes - Oscar Niemeyer

Le jardin : transition entre deux mondes - Roberto Burle Marx

I

NATURE ET PAYSAGE
SUD - AMÉRICAIN

Abordons tout d'abord l'Amérique du Sud par un regard géographique. Etant donné la vaste étendue de ce territoire et sur les caractères physiques qui la composent, décrire le Nouveau Monde sans user de superlatifs est une opération bien ardue à laquelle il semble difficile d'échapper.

S'étendant sur environ 7 400 km depuis la mer des Caraïbes au nord, jusqu'au cap Horn, au sud, sur quelques 4'800 km entre le *cape São Roque* sur l'océan Atlantique, et la *Punta Parias* sur la côte du Pacifique, le continent du sud est rattaché à l'Amérique centrale par l'isthme de Panama. Elle couvre 17'840'000 km carrés, soit 11,9 % de la surface émergée de la Terre.

Sur son étendue latitudinale, le climat se modifie passant d'aride à tropical jusqu'à un climat sub-antarctique tempéré. Le long de sa côte ouest se situent deux régions aux conditions climatiques extrêmes. L'une d'elles est la plus humide dans le monde, *Tutunendo* en Colombie, avec des précipitations atteignant annuellement près d'un mètre vingt. L'autre région est la plus sèche, avec le désert d'Atacama au Chili où aucune pluie n'a jamais été enregistrée. À l'intérieur du continent, deux figures principales s'articulent : la forêt amazonienne et la cordillère des Andes. La première est la forêt la plus biologiquement diverse au monde et la seconde, la plus longue chaîne de montagne, une ligne presque droite s'étendant sur plus de 7000 km sur la longueur du continent. La région de l'est des Andes jusqu'à l'océan atlantique est caractérisée par ses vastes savanes, ses forêts tropicales et ses rivières,



alors que la côte ouest du continent est définie par la topographie extrême de la chaîne montagneuse, faisant front à l'océan Pacifique.

Parmi ses particularités, l'Amérique du sud se distingue des autres continents par d'autres singularités paysagères. Le *Salto Angel*, au Venezuela, est célèbre pour être la plus haute chute d'eau au monde. L'Amazone est le fleuve au débit le plus important. Les Andes est la plus longue chaîne de montagne. Au Chili, le désert d'Atacama est le plus aride, et *Puerto Toro* est la ville la plus australe au monde. *Ticlio*, au Pérou, est la voie ferrée la plus élevée. En Bolivie, La Paz est la plus haute capitale. Enfin, le *lago Titicaca*, situé entre le Pérou et la Bolivie, est le plus haut lac commercialement navigable¹. Le sous-continent sud-américain semble être le lieu de tous les superlatifs.

Les villes sont principalement situées près des côtes tandis qu'à l'intérieur du continent, la terre est dominée par la nature, baignée par des panoramas merveilleux et des ressources abondantes.

En l'an 2000, la NASA publie une image satellite de la terre prise pendant la nuit. Elle révèle l'implantation des villes pratiquement continues sur la côte en contraste avec un centre peu habité. Fondamentalement, ce constat a été dévoilé il y a quatre siècles et demi plus tôt par un européen: le cartographe français Pierre Desceliers (1500 - 1558).





Pierre Desceliers (FR)
Planisphere ou Dauphin Map, 1546
135 x 215 cm



NASA
Image satellite, 2000
Amérique du sud la nuit

Ainsi, nous découvrons que bien des siècles précédents, le continent avait déjà été exploré. Géographes, botanistes, peintres, et bien d'autres encore sont partis à la découverte du *Nouveau Monde*, et parmi eux de nombreux artistes et scientifiques européens.

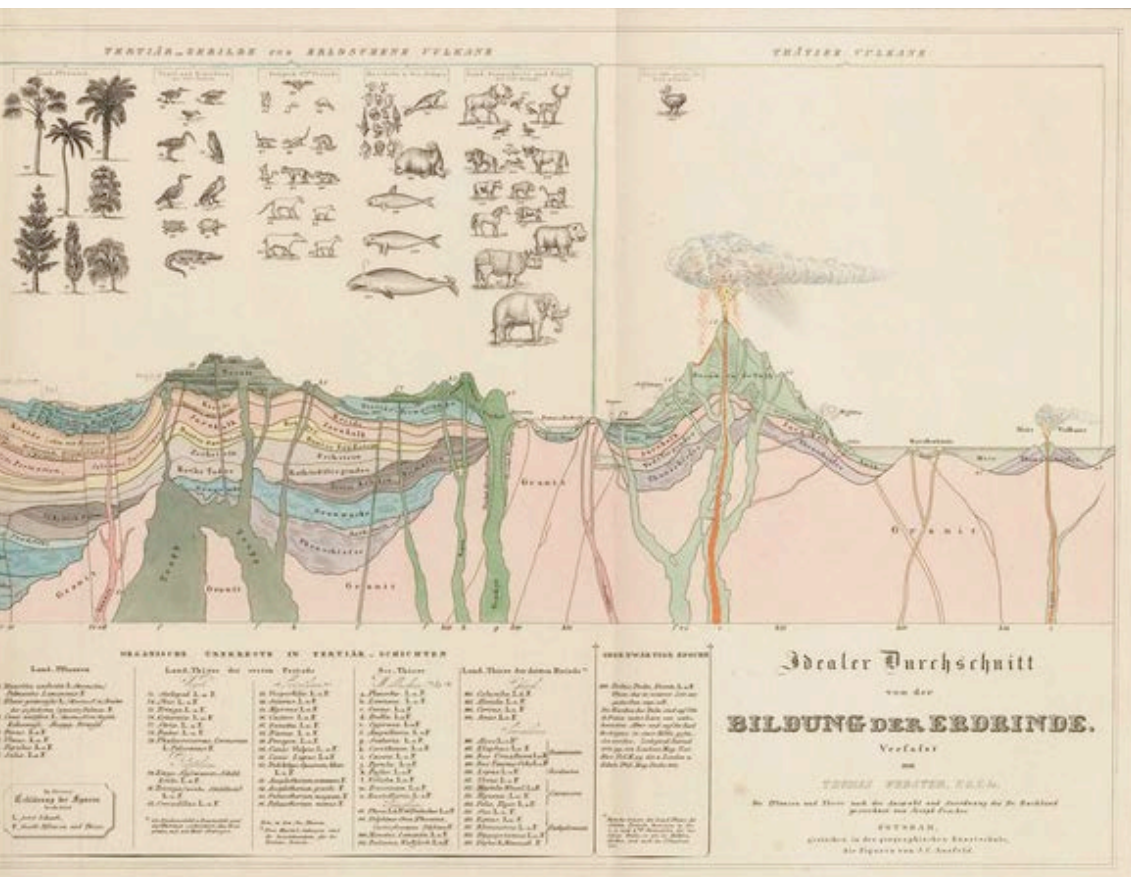
Nous pouvons nous attarder ici sur le naturaliste, géographe et explorateur allemand, Alexander von Humboldt (1769 - 1859). Accompagné de son ami médecin et naturaliste français, Aimé Bonpland (1773-1858), ils effectuent une des plus longues aventures scientifiques en Amérique du Sud de l'époque. Durant leur exploration, les deux voyageurs venus du Vieux Continent vont rapporter avec précision les coordonnées des lieux parcourus. Les données serviront par ailleurs à améliorer la cartographie des pays visités.

Botaniste de formation, Humboldt mettra systématiquement en relation les paramètres des lieux et la formation végétale relevée. En outre, il trace son récit par le biais d'illustrations en invitant tout explorateur à voyager et à représenter à travers les tableaux la nature et le paysage sud-américain.

C'est donc via les dessins de Humboldt et les tableaux des artistes-peintres que nous proposons de voyager afin de comprendre la nature et le paysage sud-américain, en faisant une halte au Brésil, où nous verrons ce qui a tant fasciné Le Corbusier lors de son voyage à Rio.

« Le récit a un rôle décisif. Certes il décrit. Mais toute description est plus qu'une fixation, c'est un acte culturellement créateur². »

Michel de Certeau



Alexander von Humboldt
 Diagramme de la coupe de la croûte terrestre, 1841
 31.5 x 14.9 cm

¹ https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Cordill%C3%A8re_des_Andes&oldid=132180658, consulté le 26.06.2016

² CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*. Arts de faire, Gallimard, Paris, 1990, pp.182 in COLIN, Philippe, *Humboldt et la mise en scène de l'espace* in *Hommes de science et intellectuels européens en Amérique latine (XIX^e-XX^e siècles)*, Le Manuscrit, 2005, pp. 202.

NATURE ET PAYSAGE
SUD-AMÉRICAIN

1 | 39

Humboldt et le regard européen

Dimension spectaculaire du paysage

Le vertige des espaces « vierges »

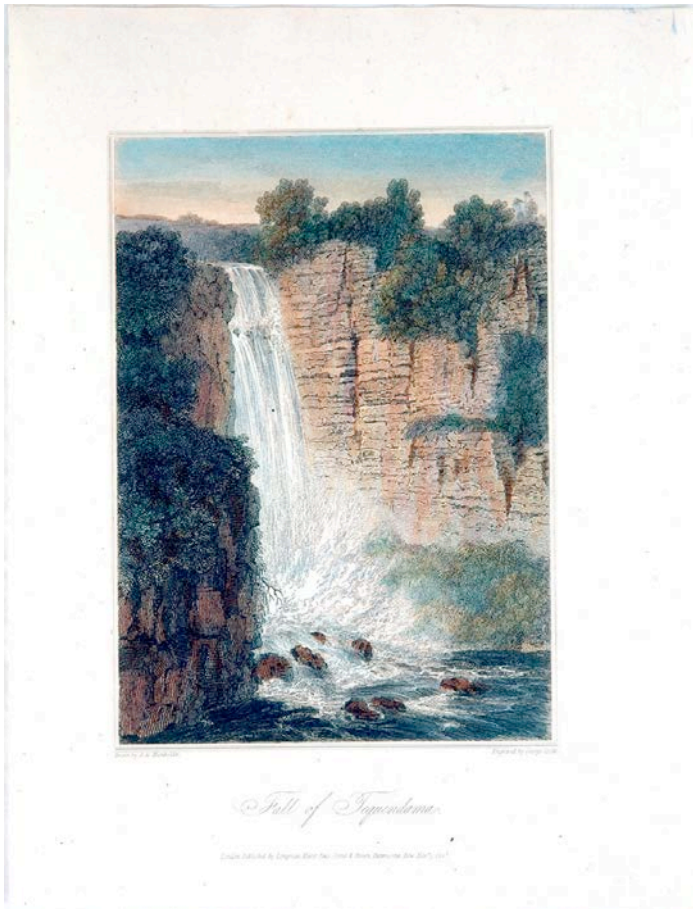
L'effacement de l'humain par la nature

2 | 71

Brésil : Vers la démesure

L'étendue inspiratrice

« Ce fut au retour de son célèbre voyage en Amérique, que [...] Alexandre de Humboldt, encore tout ému des scènes neuves et saisissantes qu'un monde vierge avait déroulées devant ses regards émerveillés et investigateurs, lança, sous la forme de discours, ces immortels tableaux, qui furent comme le premier jet de ses impressions de la nature¹. »



Fall of Tequendama.

Engraving published by Colnaghi, 200, New Bond Street, London, W.1, 1812.

Alexander von Humboldt
Fall of Tequendama
Londres, 1812

Dans ses diverses publications, le savant prussien allie la science et l'art afin de permettre au lecteur de découvrir le tableau de la nature dans toute son immensité. Même si son objectif premier est scientifique, il ne peut observer la nature qu'avec des yeux d'artiste. Ayant suivi des cours de dessin dès son plus jeune âge, Humboldt eût l'opportunité d'acquérir une formation artistique et d'assimiler les différentes techniques de la gravure. L'étude approfondie des qualités de la nature dans son ensemble caractérise son approche. Selon lui, l'étude empirique de la nature légitimise une peinture du paysage car « *quelles que soient la richesse et la flexibilité d'une langue, ce n'est pas néanmoins une entreprise sans difficultés que celle de décrire avec des mots ce que l'art du peintre est seul apte à présenter*². » Par les grandes possibilités qu'offre la peinture du paysage, la science peut représenter de manière très fidèle les détails les plus subtils, en les insérant dans un ensemble, pour construire un véritable tableau de la nature.

Demeurant un homme de son temps, Humboldt emploie les ressources de son époque. Il est bien difficile pour un auteur de s'affranchir d'un bagage culturel imposé. Ainsi, pour que le public européen comprenne la nature tropicale, il utilise le langage visuel standardisé en suivant le modèle qui lui a été inculqué dans son éducation. Un modèle qui n'est pas propre à l'explorateur, mais une manière que bien d'autres voyageurs romantiques utilisaient pour leurs grands récits de voyages du moment.

Cependant, l'Amérique est un monde nouveau avec des lieux n'ayant parfois jamais été visités. Se trouvant dans une situation nouvelle, les explorateurs ont débuté (délibérément ou non...) par évaluer leurs différences. Ainsi, selon le professeur d'histoire brésilien Pablo Diener, le voyageur sous les tropiques s'est imposé deux devoirs fondamentaux : « *Tout d'abord, trouver un archétype pour la représentation du paysage américain et construire un dénominateur commun, et d'autre part, construire un nouveau chemin dans ces territoires, qui avaient été à peine étudiés avec des instruments scientifiques et l'art du Vieux Continent*³. »

Même si Humboldt s'exprime en utilisant ce modèle rhétorique commun aux autres grands voyageurs, il n'empêche que sa particularité réside dans son intention primaire, à savoir, décrire des scènes étant plus fidèles à la nature que pittoresques, comme en témoigne son propos dans *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, paru en 1816 : « *Une partie de cet Atlas est destinée à faire connaître les grandes scènes que présente cette nature. On s'est moins attaché à peindre celle qui produisent un effet pittoresque qu'à représenter exactement les contours des montagnes, les vallées dont leur flancs sont sillonnés, et les cascades imposantes [...]*⁴. »

Une autre particularité réside dans cet ouvrage. Le scientifique a également inséré des textes, des commentaires et des images provenant d'autres auteurs. Ainsi donc, de par les multiples tableaux et textes, nous contemplerons ce *Nouveau Monde* à travers un regard européen.

¹ GUERIN, Léon. in HUMBOLDT, Alexandre de. *Tableaux de la nature*. Librairie des Sciences Naturelles, Paris, 1865, p. 7.

² HUMBOLDT, Alexandre de, *Tableaux de la nature*. Librairie des Sciences Naturelles, Paris, 1865, p. 354.

³ DIENER, Pablo. *Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros*. Apuntes para la obra de Rugendas, Historia, n°40, vol. II, 2007, pp. 285-309.

⁴ HUMBOLDT, Alexandre de. *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Librairie Grecque-Latine-Allemande, Paris, 1816, p. 49.

NATURE ET PAYSAGE
SUD - AMÉRICAIN

1 | 39

Humboldt et le regard européen

Dimension spectaculaire du paysage

Le vertige des espaces « vierges »

L'effacement de l'humain par la nature

2 | 71

Brésil : Vers la démesure

L'étendue inspiratrice

Comme Christophe Colomb (1451 - 1506) et Amerigo Vespucci (1454 - 1512) avant eux, Alexander von Humboldt et tant d'autres explorateurs européens atteignent le nouveau continent par le nord-est. En s'approchant des côtes, la première rencontre des navigateurs avec l'inconnu se fait dans les eaux : « *Avant que le rivage de l'Amérique sorte de la surface arrondie des flots, on est frappé par le bruissements des vagues qui se heurtent et se croisent en écumant. Les navigateurs qui ne connaissent pas ces parages redoutent le voisinage de bas-fond [...] L'impulsion que donne l'Orénoque aux eaux de la mer, entre les côtes de la Guyane et l'île de la Trinité, abondante en asphalte, est tellement puissante que les vaisseaux qui, à la faveur d'un vent d'ouest et les voiles déployées, tentent de lutter contre le courant ont de la peine à s'en rendre maîtres¹.* » Ainsi donc, pour atteindre la terre inconnue, il faut traverser une première barrière naturelle qui, comme un bouclier de protection, encercle le continent.

Le peintre-marin danois Fritz Georg Melbye (1826 - 1869) reflète les propos de Humboldt dans son tableau ci-contre *Off Caracas, Venezuela*, peint en 1853. Un ciel bleu-vert apaisant, rempli de nuages fins en fond de toile qui tressent partiellement les deux pics se trouvant entre le port et la ville, contraste avec l'eau qui, mouvementée et agitée, fournit un défi évident aux bateaux essayant de se frayer un chemin.

Dans la lecture du tableau, l'émotion se transforme graduellement. L'arrière plan formé par de ciel et les montagnes transmet un sentiment de tranquillité. Le ciel réfracte la luminosité du soleil dans la scène entière, exprimant « *la luminosité magnifique* » de Melbye.



Fritz Georg Melbye (DK)
Off Caracas, Venezuela, 1853
Oil on canvas
52.1 x 71.7 cm

Puis, les sommets diminuent dans la hauteur et colorent l'intensité au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de la côte et s'effacent dans le contexte, créant une sensation de perspective profondément atmosphérique. Enfin, il donne une forte agitation par les mouvements énergétiques à travers l'écume blanche s'enflammant par la roue à eau du bateau à vapeur qui essaie d'atteindre la côte.

« Ce fut l'aspect de cette contrée qui fit entrer, pour la première fois, dans l'esprit du grand navigateur Colomb, la ferme croyance à l'existence d'un continent américain. En homme habitué à pénétrer les secrets de la nature, il tira cette conséquence, qu'un fleuve traversant une vaste étendue de pays pouvait seul entraîner dans son cours une aussi énorme masse d'eau, et que la contrée qui fournissait cette eau devait être un continent et non pas une île². »

De l'autre côté du continent, l'approche du peintre anglais Charles Chatworthy Wood Taylor (1792-1856) n'est pas moins spectaculaire dans la sensation de puissance. Les falaises escarpées de la cordillère des Andes surplombant la baie et voilées dans un brouillard mince, reflètent une image de pouvoir et de domination. Le roc qui se révèle à l'Homme arrivant par bateau donne l'illusion d'une muraille infranchissable. L'absence de végétation et l'omniprésence de la roche démontre la robustesse de la montagne. Occupant plus de deux tiers de l'espace dans le tableau, la paroi rocheuse impressionne également par sa taille. La dimension de l'habitat au pied de la falaise confère à ce paysage une dimension hors échelle et surpuissante.



Charles Chatworthy Wood Taylor (GB)
Town of Juan Fernandez, Cumberland Bay, 1834
Watercolor on paper
30.4 x 49.9 cm

Les explorateurs découvrant le Nouveau Monde par le nord-est, aperçoivent, après avoir franchi les courants difficiles, l'embouchure de l'Orénoque. Un fleuve immense « *qui se répand comme un lac sans bords, et inonde d'eau douce l'Océan. Les vagues du fleuve, ordinairement verdâtres, mais blanches comme le lait sur les bas-fonds, contrastent avec l'indigo de la mer qui trace autour d'elles une limite nettement tranchée* »³.

Dans son tableau *Approaching La Guaira*, Venezuela, l'Amiral Sir Michael Seymour (1802 - 1887) dépeint cette sensation de couleur indigo à l'approche de la côte. Le ciel, la terre et la mer sont unis par la même teinte. Elle exprime l'ensemble des éléments naturels qui ne font qu'un, ce qui a pour effet d'adoucir la montagne aux dimensions imposantes.

L'image d'un paysage grandiose est régulièrement l'intention primaire qu'un peintre cherche à exprimer lorsque le continent se révèle pour la première fois à ses yeux. Pourtant, l'Amiral affirme : « *I of course tried to make a few sketches but it is impossible to give on paper the grandeur and intensité they poses* »⁴.

Tout au long de son séjour, Seymour, comme tant d'autres artistes, a peint dans une tentative de capturer les paysages intenses et grandioses qu'il a rencontré à travers le continent américain.



Admiral Sir Michael Seymour (GB)
Approaching La Guaira, Venezuela, 1848
Graphite and watercolor on paper
17.8 x 25.4 cm

¹ HUMBOLDT, Alexandre de. *Tableaux de la nature*. Librairie des Sciences Naturelles, Paris, 1865, pp. 260.

² *Ibidem*. p. 262.

³ *Ibidem*. p. 260.

⁴ « *J'ai bien sûr essayé de faire quelques croquis, mais il est impossible de donner sur papier la grandeur et l'intensité que [les paysages] possèdent.* »

RAMOS, Javier Rivero, in *Traveler artists : landscapes of latin america from the patricia phelps de cisneros collection*. Manthorne, Seattle, 2015, p. 66.

NATURE ET PAYSAGE
SUD-AMÉRICAIN

1 | 39

Humboldt et le regard européen

Dimension spectaculaire du paysage

Le vertige des espaces « vierges »

L'effacement de l'humain par la nature

2 | 71

Brésil : Vers la démesure

L'étendue inspiratrice

A l'intérieur du continent sud-américain, l'utilisation de l'hyperbole comme figure de style pour décrire les paysages marquants les esprits des voyageurs ne suffisent pas. Pour nous transmettre les émotions, le peintre utilise diverses techniques. Proportion, couleur, composition, tous les moyens sont réunis pour nous transmettre des sensations au point de nous donner l'illusion d'être dans le paysage peint devant nous. Qui ne s'est jamais retrouvé face à un paysage ou à un tableau sans se dire « *je ne trouve pas les mots* » ?

Ses lecteurs étant européens, Humboldt use de la comparaison avec le Vieux Continent pour nous transmettre l'atmosphère ou la dimension d'un lieu. Évoquant la cordillère des Andes qui débute au nord, à Caracas au Venezuela, il décrit la chaîne de montagne qui borde le rivage en la comparant « *comme les Alpes suisses, partagée en plusieurs chaînons qui enferment des vallées longitudinales*¹. » Ainsi, l'analogie à un environnement familier et proche nous aide à construire notre vision d'un paysage du Nouveau Monde. Parmi ces vallées se trouve celle d'Aragua, bordée au sud par le *lago de Valencia*.

«Le contraste de ses deux rives opposées lui donne une ressemblance frappante avec le lac de Genève [sic]. A la vérité, les montagnes désertes de Güigüe et de Güiripa ont un caractère moins sévère et moins grandiose que les Alpes de la Savoie; mais les bords opposés, peuplés d'épais buissons de bananiers, de miteuses et de triplais, surpassent en attrait pittoresque tous les vignobles du pays de Vaud. Le lac [de Valencia] offre une des scènes les plus belles et les plus riantes que j'aie jamais rencontrées sur toute la surface de la terre.[...] il est rempli de petites îles qui gagnent en étendue²... »



Robert Ker Porter (GB)
Rounding Up Cattle on the Apurean Plains, 1832
Watercolor and ink on paper
36.5 x 51.8 cm



Robert Ker Porter (GB)
The Lake of Valencia, 1832
Watercolor and ink on paper
37 x 52 cm

Au fond de ces plaines se dessine la plus longue chaîne de montagne au monde. Fasciné par la cordillère des Andes, le peintre et naturaliste allemand Anton Goering (1836 - 1905) fit plusieurs ascensions depuis la ville de Mérida, au Venezuela, située déjà à 1'630 mètres d'altitude pour atteindre le Paramo de Mucuchies à 4'120 mètres au-dessus du niveau de la mer : « *Then we began to climb up to the plain itself, over terrain that was at times rocky, and at other times full of clay or mud, ever upward [...] Above the heights of the Paramo of Mucuchies, the tallest snowy peaks of the sierra nevada rose up in the background, on the right, while on the left one could see the equally snow-covered chain of the Paramo of Santo Domingo*³. »

Sur la falaise du premier plan, trois petits cavaliers voyageant à dos de mulets, semblent admirer l'immensité du paysage sauvage, brumeux et lointain s'ouvrant devant eux. La distance et l'énormité de la chaîne montagneuse s'accroît par l'utilisation de la perspective aérienne et des différents tons de couleurs. Elles renforcent la profondeur et le vide de ces espaces encore inexplorés. Les tons doux utilisés pour représenter la distance contraste presque théâtralement avec les bruns, les gris de plomb, les noirs des roches et la falaise de terre qui sert de point d'observation pour les voyageurs : « *On the most distant visible plane of the pictorial space, one can make out the Sierra Nevada de Mérida in all its splendor, with the masses of majestic Bolivar Peak, the tallest in Venezuela, covered with its perennial snow, and the summit of Humboldt Peak, named in homage to the German scholar for his enormous contributions to the study of the nature*⁴... »



Anton Goering (DE)
The Cordillera, Venezuela, 1876
Watercolor on paper
45.1 x 59.1 cm

La vision plongeante sur l'étendue sans fin nous immerge dans le paysage peint. Dans *Carupano* de Goering, la végétation semble s'étendre sans fin vers l'horizon où elle rencontre un ciel bleu nuageux dans lequel se distinguent trois oiseaux en vol. De sa formation de naturaliste, le peintre va jusqu'à représenter les diverses variétés de plantes à travers leur formes particulières qui les caractérisent.

« *The diversity of plants in the tropics, even within a small area, was an aweinspiring sight for a naturalist accustomed to the vegetation of the northern latitudes*⁵. »

Comme avec Humboldt, Goering compare le nouveau paysage à ce qu'il connaît dans son continent natal : « *While the individual forms are more striking than in our own forests, here they all intermix forming an impressive grandiosity. While at home even the most varied woods consists in relatively few species frequently occupying a stretch of many square miles, in the tropical forest we find hundreds of different plants all located on a few square meters*⁶. »

Après les eaux, les plaines et les montagnes, la nature nous montre la puissance et la force aspirante de la forêt marquée par son abondance et sa diversité dans le territoire.



Anton Goering (DE)
Carupano, Venezuela, 1876
Watercolor on paper
21 x 39.7 cm

¹ HUMBOLDT, Alexandre de. *Tableaux de la nature*. Librairie des Sciences Naturelles, Paris, 1865, p.60.

² *Ibidem*.

³ «Puis nous commençâmes à grimper sur la plaine elle-même, sur un terrain parfois rocheux, et d'autres fois plein d'argile ou de boue, toujours vers le haut [...]. Au-dessus des hauteurs du Paramo de Mucuchies, les plus hauts sommets enneigés de la Sierra Nevada s'élevaient à l'arrière-plan, à droite, tandis que sur la gauche on pouvait voir la chaîne également couverte de neige du Paramo de Saint Domingue.»

ROMERO, Rafael, in *Traveler artists : landscapes of latin america from the patricia phelps de cisneros collection*. Manthorne, Seattle, 2015, p. 154.

⁴ «Sur le plan visible le plus lointain de l'espace pictural, on peut distinguer la Sierra Nevada de Mérida dans toute sa splendeur, avec les masses du majestueux sommet de Bolivar, le plus haut du Venezuela, recouvert de ses neiges vivaces et le sommet du pic de Humboldt, nommé en hommage au savant allemand pour ses contributions énormes à l'étude de la nature du Venezuela.»

ROMERO, Rafael, in *Traveler artists : landscapes of latin america from the patricia phelps de cisneros collection*. Manthorne, Seattle, 2015, p. 154.

⁵ «La diversité des plantes dans les tropiques, même à l'intérieur d'une petite région, était une vue époustouflante pour un naturaliste habitué à la végétation des latitudes septentrionales.»

MEADOWS Sara, in *Traveler artists : landscapes of latin america from the patricia phelps de cisneros collection*, Manthorne, Seattle, 2015, p. 172.

⁶ «Tandis que les formes individuelles sont plus frappantes que dans nos propres forêts, ici elles se mêlent toutes formant une impressionnante grandeur. Alors que chez nous, même les bois les plus variés se composent de relativement peu d'espèces occupant fréquemment une étendue de plusieurs miles carrés, dans la forêt tropicale, nous trouvons des centaines de plantes différentes situées sur quelques mètres carrés.»

GOERING, Anton, *Von Tropische Tieflande zum ewigen schenne*. Leipzig, 1893, traduit par FOMNBONA, Julieta *Venezuela, the most beautiful country in the tropics : from the tropical lowlands to the perpetual snows*. Playco, Maraca, 1999, in MEADOWS Sara, in *Traveler artists : landscapes of latin america from the patricia phelps de cisneros collection*, Manthorne, Seattle, 2015, p. 172.

NATURE ET PAYSAGE
SUD-AMÉRICAIN

1 | 39

Humboldt et le regard européen

Dimension spectaculaire du paysage

Le vertige des espaces « vierges »

L'effacement de l'humain par la nature

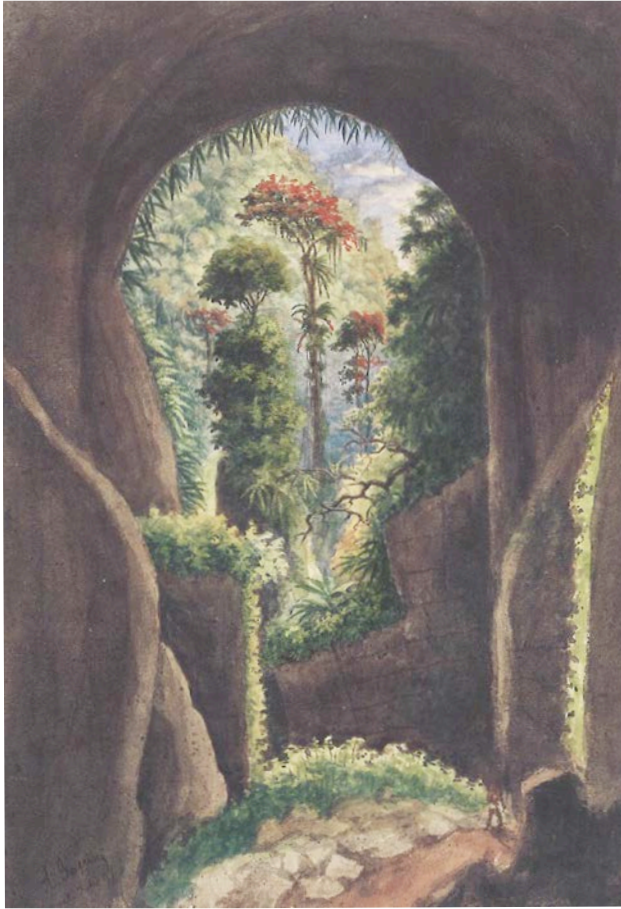
2 | 71

Brésil : Vers la démesure

L'étendue inspiratrice

L'analogie à la nature du Vieux Continent ne suffit pourtant pas à refléter le pouvoir de celle-ci sur le Nouveau Monde. Cependant, les tableaux suivants ainsi que le passage de Humboldt dans son livre *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau continent*, nourrissent aisément notre imaginaire.

« Dans cet intérieur du Nouveau-Continent, on s'accoutume presque à regarder l'homme comme n'étant point essentiel à l'ordre de la nature. La terre est surchargée de végétaux : rien n'arrête leur libre développement. Une couche immense de terreau manifeste l'action non interrompue des forces organiques. Le crocodile et les boas sont les maîtres de la rivière ; le jaguar, le pécarí, la dante et les singes traversent la forêt sans crainte et sans péril ; ils y sont établis comme dans un antique héritage. Cet aspect d'une nature animée, dans laquelle l'homme n'est rien, a quelque chose d'étrange et de triste. On s'y fait même avec peine sur l'océan et dans les sables d'Afrique, quoique, dans ces lieux où rien ne rappelle nos champs, nos bois, nos ruisseaux, on soit moins étonné de la vaste solitude que l'on traverse. Ici dans un pays fertile, paré d'une éternelle verdure, on cherche en vain les traces de la puissance de l'homme (...)»¹. »



Anton Goering (DE)
A Guacharo Cave, Southeast of Caripe (Cueva Clara), 1876
Watercolor on paper
37 x 26 cm



Anton Goering (DE)
Flamingos in a Lake, Venezuela, 1876
Watercolor on paper
14.6 x 25.4 cm

En Europe, l'aquarelle du Comte de Clarac (1777-1847), *Forêt vierge du Brésil* fut perçue comme la représentation par excellence de la nature tropicale sud-américaine. Humboldt considéra cette dernière comme l'image la plus achevée de la forêt vierge.² Les études monographiques consacrées à Clarac mettent en évidence son approche du paysage; le peintre utilise un langage formel novateur pour représenter la nature extra-européenne, « *en cherchant à fondre la spécificité botanique dans une composition où le jeu, entre ombre et lumière, contribue à modeler chacun des éléments de la flore, organisant l'ensemble dans une vision aussi cohérente que séduisante*³. »

En outre, la différence de proportion entre la nature abondante et les Hommes à peine visibles, se distinguant uniquement grâce aux rayons de lumière qui les mettent en exergue, démontre le pouvoir et la domination de cet environnement inconnu et inhospitalier. L'historien Pablo Diener ajoute : « *The combination of immensity, darkness and grandiosity - all the more impressive before the presence of tiny natives crossing the stream - are unequivocal references to the idea [...] of a nature that imposes itself relentlessly before man's insignificance*⁴. »

Ce tableau témoigne du grand intérêt pour la faune et la flore brésiliennes, considérées comme la quintessence des dons que la nature offre à l'humanité, accaparant l'attention aux dépens des autres pays latino-américains.



Count de Clarac (FR)
Virgin Forest of Brazil, 1819
Ink and watercolor on paper
61.7 x 86.5 cm

¹ HUMBOLDT, Alexandre de. *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau continent*. N. Maze, Paris, 1819, tome 2, p. 438.

² Alexandre von Humboldt envoya cette gravure à son frère Wilhelm, accompagné d'un commentaire élogieux, dans une lettre datant du 19 novembre 1823. Voir *Bilder aus Brasilien*, 2001, cité n.5, pp.25 in *DIENER, Pablo. Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIXe siècle*, Perspective, 2013, mise en ligne le 30 juin 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://perspective.revues.org/3897>

³ DIENER, Pablo, *Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIXe siècle*, Perspective, Vol. 2, 2013, traduit par CAPIEU, Vanessa. mise en ligne le 30 juin 2015, consulté le 30 septembre 2016.
URL : <http://perspective.revues.org/3897>

⁴ « *La combinaison d'immensité, d'obscurité et de grandiose - d'autant plus impressionnante devant la présence de minuscules indigènes traversant le ruisseau - sont des références sans équivoque à l'idée [...] d'une nature qui s'impose sans relâche devant l'insignifiance de l'homme.* »

DIENER, Pablo. *Traveling Artists in America : Visions and Views*. Culture & History Digital Journal, Vol. 1, N° 2, 2012, mise en ligne le 8 janvier 2013, consulté le 11 octobre 2016.

URL : <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/viewArticle/16/47>

NATURE ET PAYSAGE
SUD-AMÉRICAIN

1 | 39

Humboldt et le regard européen

Dimension spectaculaire du paysage

Le vertige des espaces « vierges »

L'effacement de l'humain par la nature

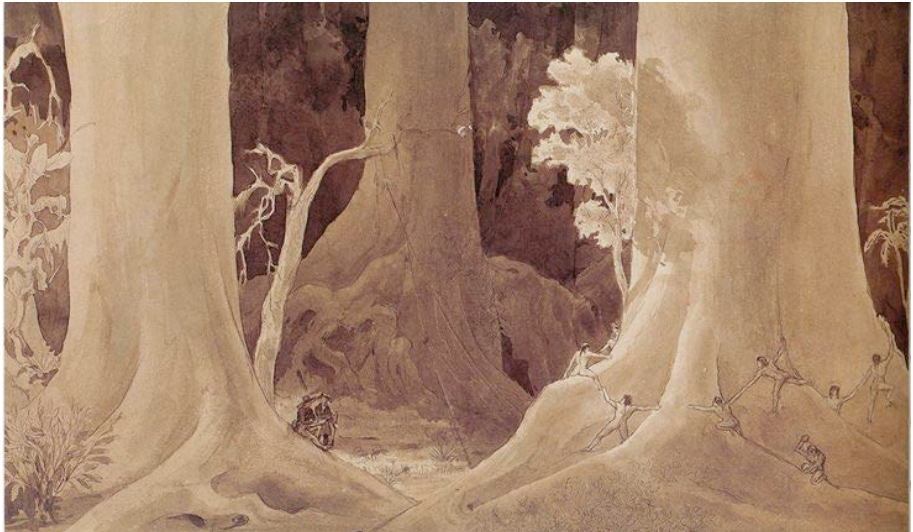
2 | 71

Brésil : Vers la démesure

L'étendue inspiratrice

Que ce soit dans la forêt atlantique ou dans la région de l'Amazonie, ce type d'image de l'intérieur des forêts était considéré comme la représentation du véritable paysage brésilien. Répondant aux critères du pittoresque, tant à cause de la diversité infinie des fleurs, que par la densité de la végétation, de tels milieux sont représentés comme des environnements intimidants et imposants à cause de leur dimension surhumaine et de la luminosité réduite, toujours tamisée par les couronnes des arbres : « *This territory was a motif that presented many of the challenges a travelling artist wished to have to face*¹. »

Les populations autochtones vivant dans ces environnements naturels sont régulièrement représentées dans les peintures. Leur interprétation peut faire l'objet de multiples lectures. Dans le tableau de Benjamin Mary (1792 - 1846), le sens donné aux indigènes est ouvert. Se tenant par la main en faisant le tour de l'immense tronc d'arbre, ils donnent l'impression d'être en communion avec leur milieu à travers la relation ludique qu'ils construisent. De l'autre côté, les explorateurs étrangers, immobiles, ne font qu'observer le spectacle qui se déroule devant leur yeux. Toutefois, le fait que ces indigènes soient représentés nus renvoie à une image primitive, et non à une population civilisée. Aujourd'hui, il ne serait pas étonnant d'imaginer que l'on puisse les voir plutôt comme « *l'Homme à l'état naturel dans son milieu naturel* » ...



Benjamin Mary (B)

The largest trees on banks of Topirambarana, Amazonas, 1838.

Pen and wash drawing on paper

20.2 x 30.6 cm

L'immensité de la nature est l'une des premières impressions mises en avant. Que se soit à travers la confrontation des proportions humaines et de son contexte, comme dans la peinture de l'artiste français Felix-Emile Taunay, qui représente la démesure du paysage en plaçant deux petites silhouettes en haut du cadre sur une branche immense, ou par l'étendue du paysage de bord de mer en second plan.

Le contraste de lumière et des couleurs évoque deux atmosphères différentes. La première est la forêt sombre qui cadre la vue vers la plage. Elle reflète, par sa noirceur, le danger, l'enfermement, l'imprévisible. Une nature indomptable. La seconde est la plage illuminée et colorée. Les deux milieux sont vastes mais leurs ambiances sont contraires. Les deux personnages, au premier plan, discrètement éclairés dans la pénombre causée par la nature ténébreuse, semblent d'ailleurs attirés par le paysage lointain, bien plus accueillant.



Félix-Emile Taunay (FR)
(without title), 1867
Watercolor on paper
37 x 49 cm

« *Le Brésil côtier a toute l'apparence du plat pays chanté par Jacques Brel, comme le montre [le tableau de Frans Post (1612 -1680)] à l'éclat un peu terne, un peu "passé", représentant les rives plates du Rio São Francisco. À l'avant-scène à gauche, le cactus arborescent est une variété d'Opuntia, à peu près ignorée en Europe au XVII^e siècle. Non loin se tient, découpé à contre-jour et broutant paisiblement, l'étrange capybara, gigantesque rongeur à la face dubitative que les spectateurs d'alors durent prendre pour un hippopotame d'Afrique[...]. Le souci de précision topographique, la notation des moindres accidents de terrain n'ont pas empêché l'artiste de réussir un tableau d'atmosphère. C'est moins la légendaire saudade qui suinte de ce paysage du Brésil équatorial que la mélancolie de l'homme d'Europe face à l'immensité et au vide du Nouveau Monde². »*



Frans Post (NL)
The River San Francisco and Fort Maurice in Brazil, 1639
Oil on canevas
62 x 95 cm

¹ DIENER, Pablo. *Traveling Artists in America : Visions and Views*. Culture & History Digital Journal, Vol.1, N° 2, 2012, mise en ligne le 8 janvier 2013, consulté le 11 octobre 2016.

URL : <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/viewArticle/16/47>

² LESTRINGANT, Frank, in JAKOB, Michael, et SCHWOK, Claire-Lise. *100 Paysages Exposition d'un genre*, Collection Archigraphy, Infolio, Gollion, 2011, p.57.

NATURE ET PAYSAGE
SUD-AMÉRICAIN

1 | 12

Humboldt et le regard européen

Dimension spectaculaire du paysage

Le vertige des espaces « vierges »

L'effacement de l'humain par la nature

2 | 71

Brésil : Vers la démesure

L'étendue inspiratrice

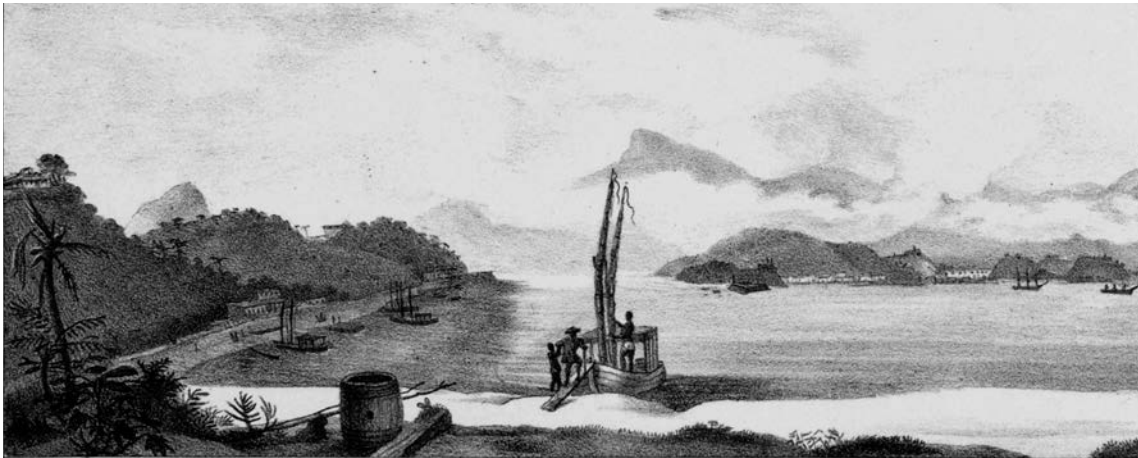
Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le territoire brésilien n'est pas tant montagneux. En effet, les parties les plus élevées du pays ne sont pas celles où il y a le plus de montagnes, mais celles où il y a le plus de collines. En observant les choses d'un point de vue topographique, nous dirions que les véritables montagnes du Brésil sont les Andes. Cela serait vrai autant en géographie qu'en géologie si le pays était dans l'horizon et dans les limites politiques. Pour donner une image de l'étendue de l'intervalle entre les Andes et le bord de mer brésilien, le peintre allemand Johann Moritz Rugendas la décrit ainsi : « *Cet intervalle énorme, qui comprend la plus grande partie du Brésil [...] est moins une plaine élevée qu'un amas sans fin, une suite confuse de collines. La plupart égale en hauteur les premières chaînes de montagnes; elles ont [environ mille mètres d'altitude]¹.* »

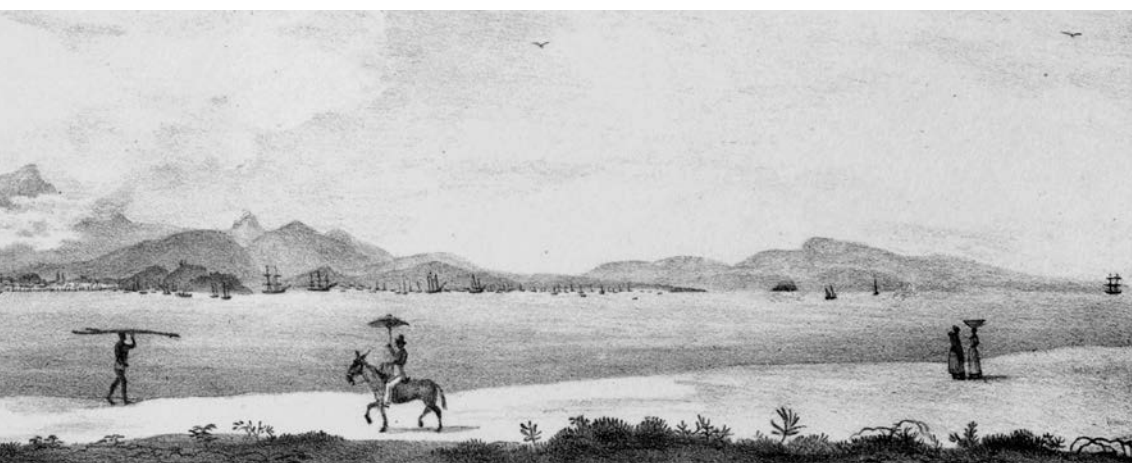
Rugendas dépeint également les différents tableaux que les voyageurs sont menés à voir selon leur arrivée dans le pays. En effet, « *le littoral, premier objet qui frappe l'attention de l'Européen, offre des divergences si grandes, qu'il est impossible de le comprendre dans une seule description générale².* » Arrivant de la côte du nord, « *ou plutôt de toute l'étendue des côtes comprises entre le Rio-de-San-Francisco et les Amazonas* », l'explorateur y découvre un paysage plat, marécageux et sablonneux. Venant de l'est, « *il aperçoit dans le lointain les formes hardies des montagnes granitiques, qui tantôt s'éloignent, tantôt s'approchent de la mer, et qui, à Rio [de] Janeiro, s'étendent jusque dans ses ondes³.* »

Au vu des divers écrits de peintres européens ayant exploré le Brésil, Rio de Janeiro est une des villes qui a particulièrement marqué les esprits.

Avant d'amarrer dans le port, l'artiste allemand expose ses dires d'un oeil topographique: « À gauche, l'oeil est frappé de la singulière pyramide de rocher du Pao-de-Azucar (le pain de sucre), dont la configuration reste gravée dans le souvenir de tout marin qui a navigué le long de cette côte une seule fois dans sa vie. Au pied [du Pão de Açúcar], on distingue, sur une langue de terre avancée, les batteries de Saint-Théodose, qui de ce côté, défendent l'entrée. Vis-à-vis on voit le fort de Santa-Cruz; enfin entre l'un et l'autre, la petite île da Lagem, également fortifiée, et qui divise l'embouchure de la rade en deux canaux, tous deux dominés entièrement par le feu de ses canons. Dans le fond, entre le fort Saint-Théodore et l'île da Lagem, on aperçoit celle de Villegagnon, couverte aussi d'ouvrages militaires, et plus loin encore l'Ilhas-das-Cobras. Quant à la ville, elle est cachée derrière ces deux îles et derrière le fort Saint-Théodore⁴. »

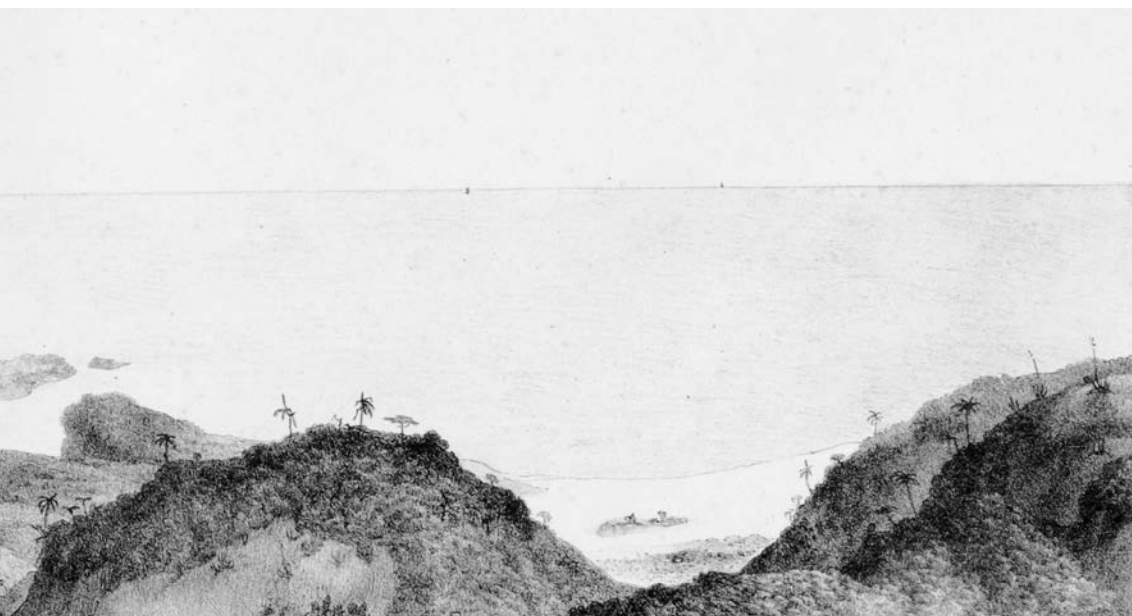
Ces propos sont appuyés par le peintre français Jean-Baptiste Debret qui, quatre ans plus tard, publie *Voyage pittoresque et historique au Brésil* en trois volumes. Il joint à ses descriptifs de la baie de Rio de Janeiro ses dessins de panorama de la côte Carioca: « En continuant de suivre la côte, toujours couverte de végétation [...] le dernier plan de montagnes visible au-dessus de la forteresse, est la chaîne de montagnes des Orgaè's (des Orgues), suite des Cordillères, qui borne l'extrémité intérieure de la baie. Les différents plans de montagnes boisées sur lesquelles se trouvent quelques habitations, et qui forment la droite de la vue, sont entrecoupés par plusieurs lacs correspondants aux arrière-plans des terres de Prahia-Grande, invisibles ici [...] La continuation de cette même chaîne de montagnes vaporeuses offre dans son milieu la pointe appelée le Bico do Papagaio (Bec de Perroquet), appartenant au dernier groupe de montagnes de T'ijouka⁵. »





Jean-Baptiste Dubret (FR)
Panorama sur l'entrée de la baie de Rio da Janeiro, 1841
102 x 67.9 cm





Jean-Baptiste Dubret (FR)
Suite du panorama de la baie de Rio da Janeiro, 1841
102 x 67.9 cm

« [Le Corbusier] fit l'expérience de quelque chose qui était tout à fait nouveau pour lui et qui a finalement changé sa perception du monde. Il prit l'avion pour la première fois et put ainsi voir de haut des paysages naturels et urbains des milieux et villes d'Amérique du Sud. L'appréhension panoramique écrasante de la terre a enrichi son dialogue architectural et urbanistique⁶. »

Dès le XV^e jusqu'à nos jours, le paysage du Nouveau Monde n'a cessé de fasciner les artistes, à l'image du célèbre architecte, Le Corbusier, qui fit un voyage en 1929 en Amérique du Sud. Il y donna des conférences dans quatre villes de trois pays différents: Buenos Aires (Argentine), Montevideo (Uruguay), São Paulo et Rio de Janeiro (Brésil). Retranscrits dans son ouvrage *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, l'architecte résume les notions théoriques développées dans les années 1910 et 1920, en introduisant un '*Prologue américain*' et un '*corollaire brésilien*' pour garder en mémoire ses frappantes impressions sur le continent sud-américain. Rodrigo Queiroz et Hugo Segawa, professeurs à la faculté d'architecture et d'urbanisme de São Paulo, ajoutent par ailleurs : « *Le contenu de ses cours et de ses propositions pour les quatre villes ont montré un changement dans sa pensée qui devenait de plus en plus nette, au fur et à mesure de son travail sur les croquis, se libérant peu à peu de sa théorie précédente*⁷. »

Comme en témoignent ses écrits et ses croquis, le paysage étendu de Rio l'a particulièrement impressionné : « *Lorsque j'étais arrivé à Rio* » dit-il, « *j'avais pensé: 'Urbaniser ici, autant remplir le tonneau des Danaïdes ! Tout serait absorbé par ce paysage violent et sublime*⁸. »

La proposition pour Rio est à l'échelle de son paysage. Il imagine « *l'autostrade majestueuse* », arborant une forme courbe, à cent mètres au-dessus du sol et dans laquelle sont introduits, à partir de trente mètres et jusqu'à la toiture autoroutière, dix étages doubles d'« *immeubles-villas* ». C'est également là qu'il conçoit « *la rue en l'air* » à chaque étage. Inspiré par l'étendu devant ses yeux, Le Corbusier nous explique : « *Du large, j'ai vu dans mon esprit la ceinture ample et magnifique des bâtisses, avec le couronnement horizontal de l'autostrade frappant de mont en mont et tendant la main d'une baie à l'autre*⁹. »

L'architecte commente son geste ainsi: « *Quand les solutions sont grandes et que la nature vient s'y marier allègrement, plus que cela : quand la nature vient s'y intégrer, c'est qu'alors on s'est approché de l' 'unité'. Et je pense que l'unité est cette étape où conduit le travail incessant et pénétrant de l'esprit*¹⁰. »



Le Corbusier
Baie de Rio de Janeiro, 1929
Dessins, vues aérienne et maritime

RIO DE JANEIRO I

Une lumière éclatant inonde l'atmosphère
Une lumière si colorée et si fluide que les objets qu'elle touche
Les rochers roses
Le phare blanc qui les surmonte
Les signaux du sémaphore me semblent liquéfiés
Et voici maintenant que je sais le nom des montagnes qui entourent cette baie
merveilleuse
Le Géant couché
La Gavéa
Le bico de Papagaio
Le Corcovado
Le pain de Sucre que les compagnons de Jean de Lévy appelaient le Pot de
Beurre
Et les aiguilles étranges de la chaîne des Orgues
Bonjour Vous

Blaise Cendrars (1887 - 1961)

Rio de Janeiro I, 1924

« Au coeur du monde », Poésie complète : 1924 - 1929

RIO DE JANEIRO II

Tout le monde est sur le pont
Nous sommes au milieu des montagnes
Un phare s'éteint
On cherche le Pain de Sucre partout et dix personnes le découvrent à la fois
dans cent directions différentes tant ces montagnes se ressemblent dans leur
piriformité
M. Lopart me montre une montagne qui se profile sur le ciel comme un
cadavre étendu et dont la silhouette ressemble beaucoup à celle de Napoléon sur
son lit de mort
Je trouve qu'elle ressemble plutôt à Wagner un Richard Wagner bouffi
d'orgueil ou envahi par la graisse
Rio est maintenant tout près et l'on distingue les maisons sur la plage
Les officiers comparent ce panorama à celui de la Corne d'Or
D'autres racontent la révolte des forts
D'autres regrettent unanimement la construction d'un grand hôtel moderne
haut et carré qui défigure la baie (il est très beau)
D'autres encore protestent véhémentement contre l'abrasage d'une montagne
Penché sur le bastingage tribord je contemple
La végétation tropicale d'un îlot abandonné
Le grand soleil qui creuse la grande végétation
Une petite barque montée par trois pêcheurs
Ces hommes aux mouvements lents et méthodiques
Qui travaillent
Qui pêchent
Qui attrapent du poisson
Qui ne nous regardent même pas
Tout à leur métier

Blaise Cendrars (1887 - 1961)

Rio de Janeiro II, 1924

« Au coeur du monde », Poésie complète : 1924 - 1929

¹ RUGENDAS, Johann Moritz, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Engelmann and Cie, Paris, 1835, p.4.

² *Ibidem*, p.6.

³ *Ibidem*, p.5.

⁴ *Ibidem*, p.14.

⁵ DEBRET, Jean-baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Firmin Didot Frères, Paris, 1839, tome 2, pp.28-30

⁶ QUEIROZ, Rodrigo, et SEGAWA, Hugo, *Le Corbusier. Amérique du Sud, 1929 à São Paulo*, Le Courrier de l'Architecte, mise en ligne septembre 2012, consulté le 18 novembre 2016.

URL : http://www.lecourrierdelarchitecte.com/expoconcours_1221

⁷ CORBUSIER, Le. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Éditions Vincent, Fréal, 1930, p.244.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p.245.

PARTIE II

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

Dans notre exploration architecturale du continent sud-américain, motivés par cette image d'une liberté formelle apparente, nous espérons découvrir différents protagonistes ayant poursuivi cette recherche, à l'image et en lien avec la nature et le territoire.

Quantité d'architectes modernes, si ce n'est la totalité, ont projeté des maisons privées pour les ingénieurs, artistes, hommes politiques ou bourgeois de l'époque dans des sites naturels magnifiques ou en ville, mais ont succombé à la démonstration structurelle ou matérielle, l'appropriation d'une infrastructure, l'usurpation d'un style, l'affirmation d'un statut ou l'exubérance du commanditaire.

Malgré notre ambition de découvrir des oeuvres dans l'ensemble du continent sud-américain, grande a été notre surprise de ne rencontrer que des oeuvres brésiliennes, enrichies de ces volontés avec un résultat sobre et élégant, capables de respecter le lieu au point d'exalter le site et l'architecture. Ce rapport subtil et cette relation de cause à effet bidirectionnelle entre les éléments naturels et artificiels ont été habilement utilisés dans la force créatrice des architectes *paulistas* et *cariocas*.

Cette virtuosité fut exacerbée par la liberté qu'Oscar Niemeyer s'est octroyée pour la conception de ses bâtiments, marquant ainsi un début mais aussi une « fin » de l'architecture moderne dans le continent sud-américain.

« Le lecteur / spectateur est convié a faire l'expérience d'un parcours ou se mêle le plaisir de voir et celui de comprendre, la démarche subjective du peintre et l'approche analytique du savant. »

Michael Jakob

PARTIE II

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

3 | 99

Nature déniée

Affonso Reidy

Casa Carmen Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950

4 | 119

Nature transformée

João Vilanova Artigas

Casa Artigas, Campo Belo, São Paulo, 1949

5 | 139

Nature maîtrisée

Paulo Mendes da Rocha

Casa Gerber, Angra dos Reis, Rio de Janeiro, 1968

6 | 165

Architecture topographique

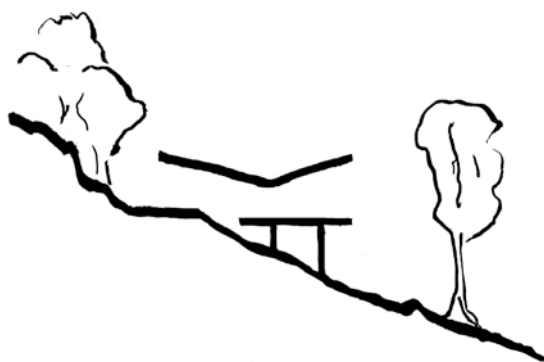
Éloge de la nature par les courbes - Oscar Niemeyer

Le jardin : transition entre deux mondes - Roberto Burle Marx

Né à Paris en 1909, sa famille déménage en 1926 à Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil. Cette même année, âgé de 16 ans, Affonso Eduardo Reidy commence ses études dans la faculté d'architecture de l'*Escola Nacional de Belas Artes* et obtient son diplôme en 1930. Son enseignement architectural fût académique et traditionnel, à l'opposé des nouvelles perspectives de l'architecture moderne germant à cette époque. En 1928, grâce à la lecture du fameux livre *Vers une architecture* de Le Corbusier, il découvre pour la première fois l'architecture rationaliste et le langage moderne. Dès lors, fasciné par ces nouveaux concepts, il remet en question son apprentissage théorique et décide d'approfondir ses connaissances en faisant appel à des sources extérieures de l'école, en parallèle à ses études.

Dans son architecture, les bâtiments qu'il conçoit, de petite ou grande échelle, public ou privés, ne sont jamais simplement posés par terre. Ils prennent forme et deviennent des créations indépendantes de l'imagination humaine. La topographie devient un élément stimulant qu'il vise à exploiter. Pour lui, la fonctionnalité de l'objet ne peut s'obtenir qu'en accord avec l'infrastructure et la structure envisagée afin de parvenir à une homogénéité et rationalité de l'ensemble. Ses oeuvres témoignent de la recherche pour la sincérité de la forme, la conformité de la structure de chaque bâtiment, le contrôle de la lumière, la ventilation continue, une circulation simple et la sobriété de l'ensemble.

Le duo architecte-ingénieur formé avec sa femme, Carmen Portinho, a contribué au développement de l'architecture moderne brésilienne.



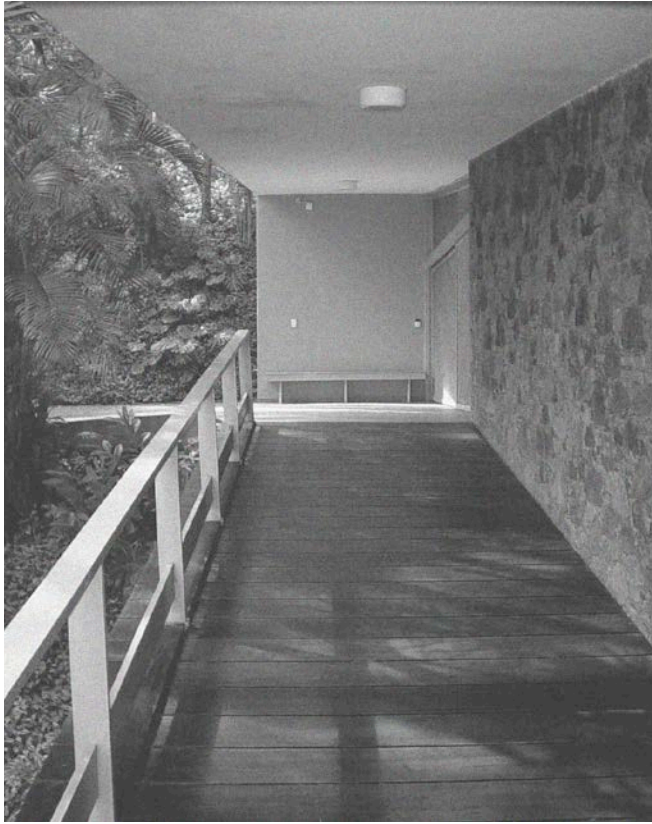
Affonso Eduardo Reidy
Casa Portinho, 1950
1255 Rua Timboacu
Freguesia, Jacarepaguá
Rio de Janeiro

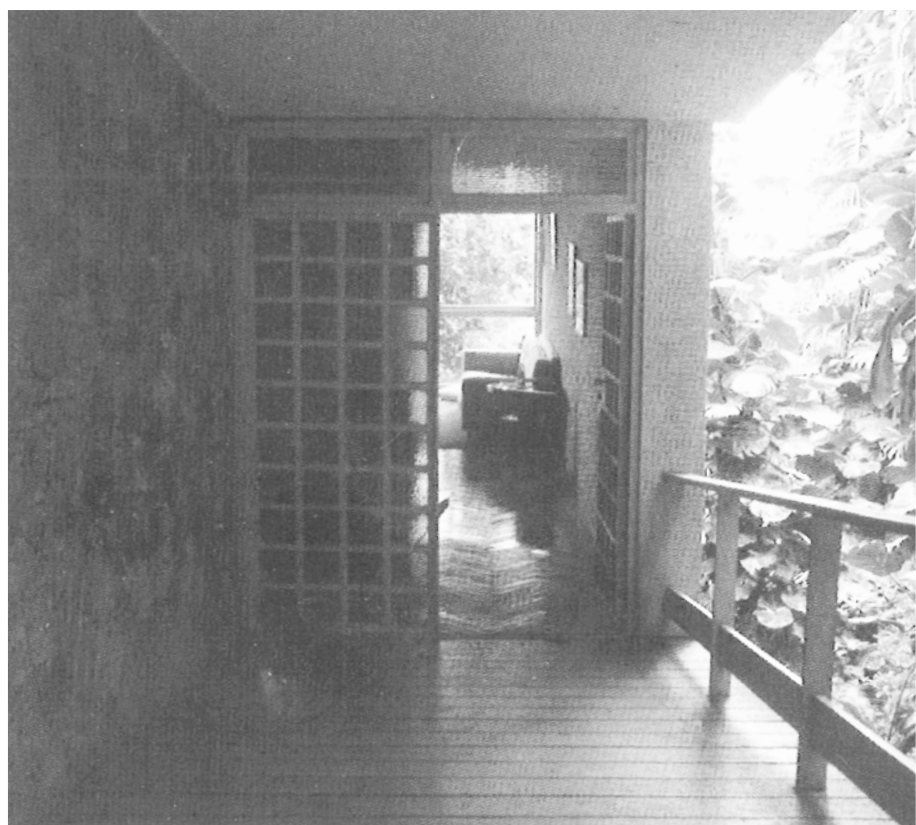
22° 56' 09.1 S 43° 19' 28.6 W

Projetée pour sa femme, cette maison pénètre dans la forêt avec circonspection. Construite sur une grande parcelle, inclinée et boisée, en bordure du *Parque Nacional da Tijuca*, l'architecte cherche à minimiser l'impact sur le terrain. Afin de respecter cette volonté de préserver la topographie et la végétation, la maison est placée orthogonalement à la pente et s'élève en partie sur des pilotis en béton armé. Elle est compacte et se compose de deux volumes trapézoïdaux reliés par une toiture à deux pans inversés. Un patio extérieur est placé à la jonction de ces deux pans.

Depuis la route, en amont de la parcelle, le profil élégant est souligné par la corniche blanche inclinée du premier volume qui se perçoit discrètement au bout de l'allée. Il contient le garage et la chambre de service. Le deuxième, avec l'entrée principale et les espaces domestiques, tapi derrière l'exubérance de la forêt, ne se remarque qu'une fois devant la porte du garage. La couleur jaune de cette dernière contraste avec le mur en pierre naturelle qui nous accompagne en direction de l'entrée. Les pilotis portant ce deuxième volume n'étant pas visibles depuis cet endroit, il semble tenir en port-a-faux surplombant le talus en aval de la parcelle. Cette coursive extérieure, à l'apparence robuste et légère, adossée à un mur épais en pierre et protégée par une simple balustrade, permet une ouverture unilatérale sur la végétation. L'inclinaison de la toiture est aussi appliquée à cette coursive qui, légèrement en pente, nous conduit vers l'entrée et nous immerge progressivement dans la nature. Le revêtement en planches de bois rend cet espace extérieur habitable comme si l'on était déjà à l'intérieur de la maison.







Dans le hall d'entrée le mur extérieur en pierre se poursuit, introduisant le seul élément matériel naturel dans l'espace domestique. C'est une pièce plutôt confinée et sombre qui nous accueille avant de découvrir le tableau naturel de l'autre côté de la maison. Passé le hall, ce sentiment de robustesse et de lourdeur s'estompe au profit d'une sensation de légèreté frivole. Le parquet à bâton rompu et la magnifique vue sur la forêt et le littoral en arrière plan nous invitent à entrer dans l'espace de vie.

Une trame similaire à la balustrade extérieure et de même couleur divise la baie vitrée, de treize mètres de long. Cette intention a pour but de faire oublier l'interface en verre qui délimite l'intérieur de l'extérieur. Le mur latéral droite de l'entrée, continu sur cette face, nous bloque le regard dans cette direction afin de nous diriger du côté opposé pour pénétrer dans la pièce à vivre. La partie supérieure de cette grande fenêtre n'est pas transparente mais diaphane. En effet, une persienne fixe y prend place pour permettre la ventilation de la pièce. Ce dispositif laisse également passer la lumière de façon diffuse et agit tel un avant-toit pour empêcher de voir le ciel. La vue est alors cadrée sur l'horizon et une mise en retrait est suggérée pour nous maintenir au centre de la pièce plutôt qu'au bord de la fenêtre. Ainsi une distance est maintenue avec la nature.



Dans sa deuxième résidence, dans le même État, son insertion dans le site d'un point de vue structurel, matériel et programmatique est similaire. Dans cette grande parcelle, pentue et boisée, sise dans une région montagneuse de l'arrière pays, la maison s'élève sur des piliers et occupe une surface restreinte au sol. La structure employée en béton armé permet de réduire l'impact au sol. En effet, seuls huit piliers viennent s'appuyer sur le terrain.

L'ensemble des éléments de construction, ouvertures, cloisonnements et structure respecte le module d'un mètre de la trame quadrillée de la dalle. La toiture, composée de deux voûtes surbaissées, rappelle la topographie vallonnée de cette région. Les parois en brique de l'étage reprennent la teinte de la terre et le béton celle des monts rocheux.

Au rez-de-chaussée, les murs en galets contenant le local de service délimitent les espaces du garage et de l'entrée principale sans les compartimer. Ce rez-de-chaussée devient le hall d'entrée au même titre qu'une terrasse couverte et fait office d'espace de transition entre l'extérieur et l'intérieur. Acollé à ce mur épais, l'escalier principal permet d'accéder au niveau supérieur.

Les marches de cet escalier sont en bois et reposent sur une structure métallique ajourée. Les contremarches évidées permettent une continuité visuelle au niveau inférieur depuis l'allée d'entrée en direction de la vallée et du *Morro Cantagalo* dans le *Parque Natural Montanhas de Teresópolis* en arrière plan.



Affonso Eduardo Reidy
Casa Portinho, 1959
720 Rua C
Vale do Cuiabá, Itaipava,
Petrópolis, Rio de Janeiro

22°23'36.7S 43°05'16.0W

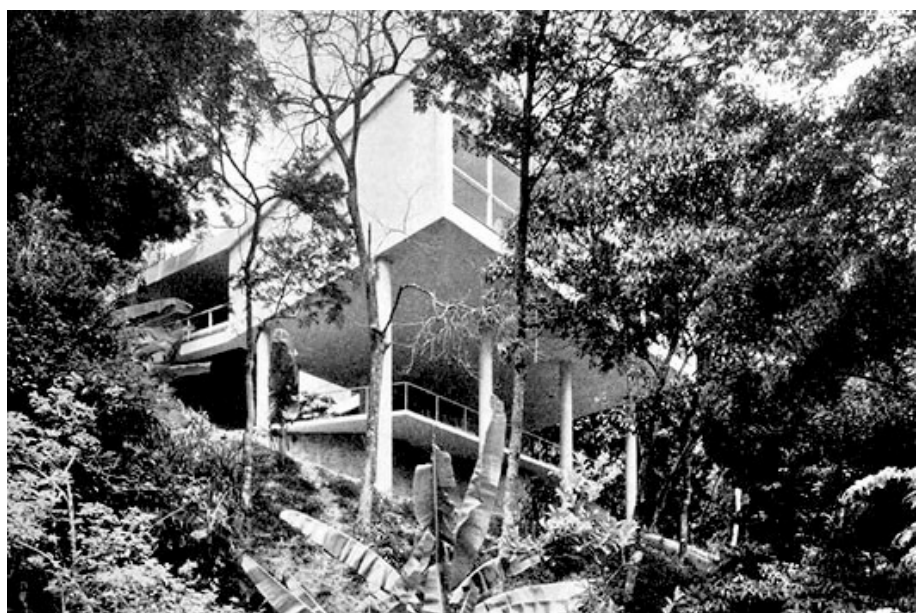
La porte principale n'étant qu'une grille pivotante, cette cage d'escalier est totalement ouverte sur l'espace d'entrée. Une cloison enduite en jaune, suivant l'inclinaison de l'escalier, matérialise et marque le seuil de l'espace de réception en apportant un déséquilibre structurel. La lumière diffuse qui pénètre dans la cage d'escalier allège l'ensemble relativement massif. Elle procure le sentiment de monter sur des marches flottantes et contraste avec la robustesse du mur en pierres et la puissance de la dalle nervurée. Ce mur en galets se poursuit à l'étage et s'arrête au niveau de la naissance des voûtes, reproduisant le sentiment d'une couverture légère. Ceci est accentué par le vitrage placé dans les cintres des voûtes, contrairement aux maisons Jaoul construites quelques années auparavant par son ami franco-suisse, Le Corbusier.

L'étage supérieur, réservé et contenu entre les murs en brique, s'oppose à l'ouverture du niveau inférieur avec un rapport différent aux forces structurelles. ┘

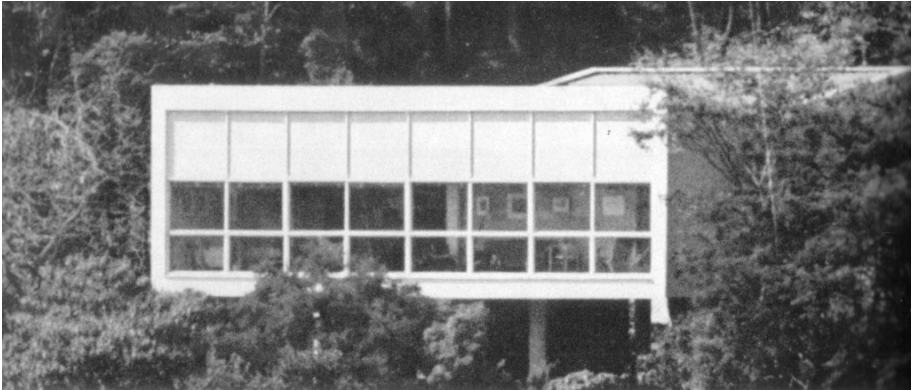


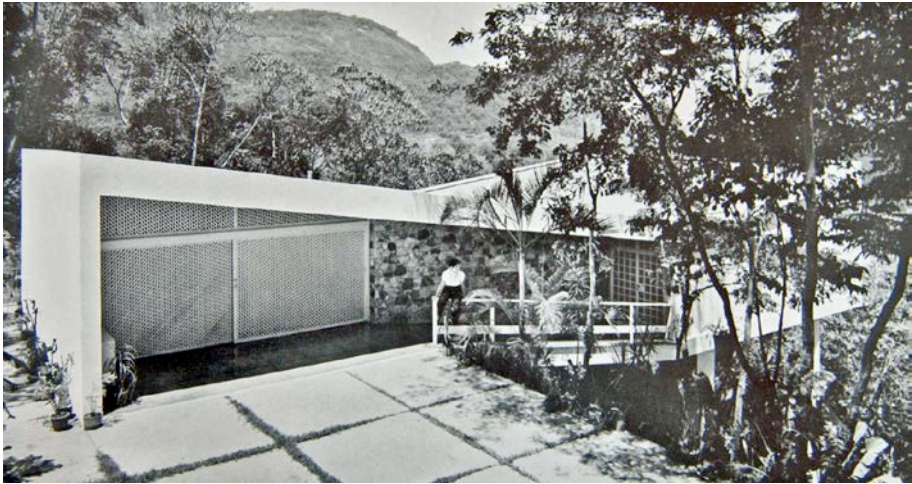
Une pièce plus intimiste conclut ce parcours de découvertes. Dans le prolongement du salon, un espace étroit nous invite à s'approcher du vide. Ce belvédère intérieur permet la contemplation du paysage proche et lointain. Le vide sous les pieds et la hauteur de la maison sont pour la première fois perceptibles. La distance existante avec le feuillage des arbres est effacée et donne l'impression qu'au-delà de la « balustrade » on pourrait marcher sur les branches. Depuis cet endroit, le regard se trouve au même niveau que le feuillage ou au dessus de celui-ci. La partie supérieure translucide de l'ouverture n'étant pas perceptible, l'évasion est entière. Cette impression de vivre dans la nature est renforcée avec l'installation d'un hamac dans cette pièce qui donne l'illusion de se balancer entre les arbres et d'être bercé par le bruit de la forêt. La toiture inclinée accentue la direction donnée à la pièce et impacte sur le volume à disposition. A l'entrée, le corps humain occupe l'espace, en hauteur et en largeur, tandis que vers la fenêtre la proportion est amoindrie par les dimensions du volume mais aussi face à l'immensité du panorama qui s'ouvre devant nous.

Les autres pièces de la maison, chambre à coucher, bureau, salle de bains et cuisine se trouvent à l'arrière de cet espace principal. La cuisine occupe une pièce qui s'ouvre sur le patio extérieur situé à la jonction des deux volumes, séparant la chambre de service. Ce patio est un vide traversant les dalles de sol et de toiture qui apporte lumière et ventilation aux chambres environnantes et permet à la végétation d'habiter cet espace.



Dans ce parcours, chaque espace entretient une relation propre avec le site. De l'allée au belvédère, en passant par la rampe d'entrée et terminant sur la coursive extérieure, les rapports s'inversent et s'équilibrent. De la sensation d'avoir les pieds par terre et sous les arbres, on passe à une relation équitale sur la rampe , puis à une inversion pour se retrouver enfin les pieds en l'air au dessus du terrain. Chaque espace de la maison est ainsi caractérisé par une direction et une ambiance propre. Entièrement peinte en blanc, la maison exalte la domination rationnelle de l'architecture sur la nature et son intégration dans le territoire.







PARTIE II

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

3 | 99

Nature déniée

Affonso Reidy

Casa Carmen Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950

4 | 119

Nature transformée

João Vilanova Artigas

Casa Artigas, Campo Belo, São Paulo, 1949

5 | 139

Nature maîtrisée

Paulo Mendes da Rocha

Casa Gerber, Angra dos Reis, Rio de Janeiro, 1968

6 | 165

Architecture topographique

Éloge de la nature par les courbes - Oscar Niemeyer

Le jardin : transition entre deux mondes - Roberto Burle Marx

Né à Curitiba en 1915 dans l'état du Paraná, au sud du Brésil, João Batista Vilanova Artigas obtient son diplôme d'ingénieur architecte en 1937 dans l'*Escola Politécnica da Universidade de São Paulo*. En 1948, il participe à la fondation de la *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*. L'enseignement sera alors basé sur l'ingénierie en délaissant les aspects beaux-arts au profit de la structure comme fondement de l'architecture. Il est considéré comme le principal architecte et pionnier de l'école *Paulista*.

Son parcours professionnel est caractérisé par l'expression de la structure pour la création de grands vides et des espaces couverts en soulignant le profil des structures et les efforts en jeu. La vérité plastique et structurelle se fait de pair avec l'exploration des limites du béton armé. L'emploi des couleurs et la valorisation des espaces collectifs au détriment de ceux individuels sont des caractéristiques résultantes de ses idéaux sociaux. Ses oeuvres explorent la continuité spatiale, la différence de niveaux, l'emploi de matériaux locaux, l'absence d'ornement, l'emploi de formes simples, l'usage de pilotis et la singularité des apports de lumière.

En se rapprochant du brutalisme corbuséen, son architecture change au profit de boîtes aveugles et introverties avec une matérialité affirmée et un volume défini avec des enveloppes simples.



Vilanova Artigas
Casa Artigas, 1949
1149 Rua Barão Jaceguai
Campo Belo
São Paulo

23°37'13.4S 46°40'30.7W

La maison qui suit a été bâtie sur la même parcelle que la résidence principale de sa famille, aussi construite par l'architecte en 1942. Si dans la première maison l'influence de Frank Lloyd Wright est perceptible, dans la deuxième elle disparaît au profit d'un langage plus personnel avec l'usage de volumes géométriques clairs, de couvertures distinctives, de structures indépendantes, de niveaux dépareillés et la transparence et l'interpénétration spatiale. Cette maison compacte et économique respecte ces points ; plan rectangulaire, toit papillon, pilotis en béton armé, un niveau intermédiaire et un patio-terrasse adjacent au salon.

Depuis la route, derrière la haie de bananiers et les larges troncs des cèdres plantés dans le jardin, l'épaisse corniche blanche de la toiture semble léviter au-dessus du terrain. Pour parvenir à l'entrée il faut emprunter un étroit chemin pavé longeant le mur en briques blanches du garage placé diagonalement à la route et à la maison. On pénètre alors dans la parcelle, dépourvue de pelouse avec la terre couleur rouge-brune apparente. La porte principale blanche se détache du mur en briques de terre-cuite de la façade visible depuis la route. Arrivés à la porte principale, un couvert à basse hauteur nous accueille avant d'entrer et de découvrir un espace généreux et lumineux malgré la seule présence d'ouvertures en hauteur. Le vestibule d'entrée est délimité par un bloc massif construit en briques blanches où se loge la cheminée. Il détermine le hall d'entrée, la salle à manger et l'espace de vie. Il empêche une arrivée abrupte dans ce dernier et garantit la privacité de la pièce.



La porte principale est placée exactement au milieu du plan rectangulaire de la maison et délimite les parties plus privées, ou semi privées, à gauche avec le bloc sanitaire, la cuisine, un bureau et deux chambres, et les espaces communs à droite avec le salon, le patio puis le bureau.

La pièce à vivre est contenue entre deux murs latéraux en briques rouges, semblant sortir de terre, couverte par la dalle inclinée du toit papillon. Un bandeau de fenêtres en hauteur surmonte ces murs en briques jusqu'à la toiture en pente. Ces ouvertures permettent d'éclairer la pièce de part et d'autre, créant une luminosité homogène en atténuant les ombres. Les rayons du soleil déjà filtrés par le feuillage et les branches des arbres pénètrent de manière diffuse dans la pièce. Un « aura » de lumière semble ainsi planer au dessus du salon faisant presque disparaître la couverture, enduite et peinte en blanc. De plus, ces fenêtres placées en hauteur permettent d'apercevoir les arbres environnants de manière indirecte et marquent une distance malgré la proximité existante. Cette pièce, à l'abri des regards, est introvertie et invite à la contemplation en retrait de son environnement.



Trois couleurs sont employées pour mettre en évidence les éléments constructifs: les piliers intérieurs et extérieurs, le bloc sanitaire et le mur de façade des chambres sont enduits d'un bleu roi - le bloc de cheminée, la corniche et le plafond en blanc pur - le sol et les murs de la pièce principale en rouge brun comme déjà précisé. Ces couleurs, en plus d'animer le bâtiment, sont employées de manière réfléchie pour accentuer une caractéristique ou une sensation: le bleu pour les éléments structurels en mettant en valeur la technicité - le blanc permet de mettre en évidence les volumes et formes employées pour exalter la sensation de légèreté - le rouge pour les cloisonnements ou éléments non structurels afin d'unifier les plans horizontaux et verticaux et ainsi affirmer la continuité spatiale.



┌ Suivant le mouvement brutaliste de l'époque, cette autre maison accentue également l'introversion des espaces privés avec une présence formelle bien marquée. L'intérieur se retrouve enfermé par un soubassement saillant en pierres naturelles et recouvert d'une coque rectangulaire en béton armé reposant sur six piliers. Cette ruine protégée constitue le seul véritable ornement de la maison.

Les mêmes couleurs sont employées dans cette résidence construite deux décennies plus tard et située déjà dans l'agglomération de la capitale. Cette fois, cependant, le rouge est employé pour rehausser les éléments structurels, le bleu pour les cloisonnements et le blanc, comme précédemment, pour alléger le tout et éclairer la pièce. Nous constatons que ce code de couleur n'est pas associé strictement à la fonction constructive des éléments.



Vilanova Artigas
Casa Ester et Ariosto Martirani, 1969
405 Rua Berlioz
Alto de Pinheiros
São Paulo

23°32'35.2 S 46°42'54.0 W

Le béton armé, complètement nu et assumé, affirme le caractère protecteur de l'ensemble. Les façades latérales sont largement vitrées, avec des fenêtres allant du sol au plafond. La coque s'élevant à mi-hauteur du sol, l'espace s'évase vers l'extérieur. Le volume de la pièce à vivre est ainsi élargi jusqu'au périmètre de la coque et agrandi par la double hauteur. Cette dernière et sépare les zones privées et publiques de la maison avec une pièce sur un niveau intermédiaire.

Le bureau est accessible par une rampe double dans le prolongement du salon. Cette pièce, plus intime, est contrastée par l'uniformité de l'empreinte du coffrage de la coque en béton et par l'irrégularité du mur appareillé. Aussi, la finesse des sommiers portant cette coque s'oppose à la brutalité du même mur. Le mobilier et la tablette en bois détendent l'atmosphère. Ces éléments en bois, les marques de coffrage et la division du vitrage attribuent une horizontalité à la pièce qui se voit alors étendue. Elle est aussi visuellement allongée par la continuité des sommiers, mis en évidence par l'emploi de la couleur, traversant la pièce jusqu'à rejoindre la coque à l'extérieur.

La lumière naturelle pénètre indirectement par dessous afin d'éclairer les espaces de façon homogène et tamisée, apportant calme et sérénité dans cette ville tumultueuse et frénétique. Ceci a aussi pour effet d'exalter la matérialité avec les rayons de lumière rasant les parois extérieures en béton brut de décoffrage. ┘



L'intimité de la pièce principale se prolonge à l'extérieur avec le patio et la terrasse sous le même toit incliné. Le même traitement au sol en ciment rouge et le plafond blanc incliné assurent la continuité spatiale et nous invitent à « sortir ». Le patio est l'espace de transition obligatoire pour se rendre au jardin. Aucun autre accès, en excluant la porte principale, n'existe. La baie vitrée assure la continuité visuelle. Le rail de la porte coulissante se confond avec un joint de dalle, éliminant un seuil possible, et permettant d'agrandir la pièce ou de fusionner ces deux espaces. Cette grande ouverture, qui s'étend du sol au plafond, et placée en retrait des deux pilotis portant la dalle, contribue à l'effacement de la limite intérieur-extérieur.

Une deuxième pièce se trouve en continuité visuelle : le bureau. Un escalier en façade, vitré de chaque côté nous y conduit. Le traitement de sol reste inchangé pour les marches de l'escalier comme si le sol s'élevait en soulevant également la toiture pour créer l'espace de travail. Seul l'emploi d'un parquet au sol marque les limites spatiales de cette pièce en hauteur. De cet endroit, une vue traversante jusqu'au hall d'entrée est possible, que ce soit dans l'axe de l'escalier ou depuis le centre de cette pièce grâce à l'absence d'éléments opaques.







La hauteur allant *crescendo* en suivant l'inclinaison de la toiture, le patio couvert atteint alors une double hauteur. La terrasse prolonge le patio sur un seul niveau, au rez, le bureau occupant le premier étage. Chacun de ces espaces, le séjour, le patio, la terrasse et le bureau, entretiennent une relation propre avec l'extérieur: le salon, fermé latéralement, se prolonge vers le patio; la privacité de ce dernier est garantie par la présence de l'escalier s'ouvre vers le jardin à l'arrière de la maison. La terrasse s'oriente sur les jardins avant et arrière et le bureau gravite quant à lui en hauteur, visible depuis le patio et l'avant du jardin.

Depuis l'extérieur, après avoir traversé la maison, les volontés spatiale, structurelle et architecturale deviennent intelligibles. La forme dissymétrique de la toiture n'est pas gratuite. Elle marque, en effet, la limite entre les espaces intimes et communs. La cuisine, bien qu'à gauche de l'entrée, est placée sous la grande aile de la toiture papillon, tout comme le salon. Cette toiture est soutenue par le bloc sanitaire et par les piliers. Cette même dalle se plie pour générer le bureau, ainsi que la paillasse de l'escalier, avant de « disparaître » dans le sol:

« Quant à moi, je vous avoue que je recherche la valeur de la force de la gravité, non par le processus de faire des choses très fines, l'une après l'autre, afin que le léger soit léger car il est léger. Ce qui m'enchant est d'utiliser des formes lourdes et d'arriver près de la terre puis, dialectiquement, de les nier. »

Roberto Burle Marx



PARTIE II

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

3 | 99

Nature déniée

Affonso Reidy

Casa Carmen Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950

4 | 119

Nature transformée

João Vilanova Artigas

Casa Artigas, Campo Belo, São Paulo, 1949

5 | 139

Nature maîtrisée

Paulo Mendes da Rocha

Casa Gerber, Angra dos Reis, Rio de Janeiro, 1968

6 | 165

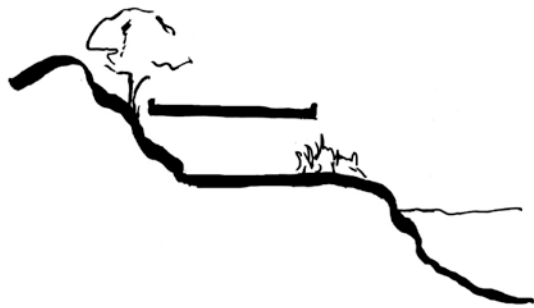
Architecture topographique

Éloge de la nature par les courbes - Oscar Niemeyer

Le jardin : transition entre deux mondes - Roberto Burle Marx

Né à Vitória en 1928, au nord de Rio de Janeiro, sur la côte atlantique, Paulo Archias Mendes da Rocha obtient son diplôme en 1954 à la *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie* de São Paulo. Il ouvre son propre bureau d'architecture en 1955. Son père, directeur de l'École Polytechnique de l'Université de São Paulo de 1943 à 1947, était ingénieur de ponts et voies fluviales. Les travaux d'Oscar Niemeyer et de Vilanova Artigas complètent son inspiration sans oublier ceux de Le Corbusier et Mies van der Rohe.

Son oeuvre architecturale est caractérisée par un développement de la forme structurelle et par l'intégration de la technique. Tout au long de sa carrière prévaut la confiance du geste unique qui génère une structure propre. La maîtrise du béton armé et de l'acier est à la base du processus et permet la création d'une nouvelle monumentalité avec les aspects de l'architecture minimaliste, de la matérialité et de la texture finement entremêlés. Bien que fidèle à l'architecture *paulista*, il ne manque pas d'exacerber les caractéristiques qui la définissent telle la répartition simple et claire des espaces et ses fonctions. Dans cette voie il s'approprie et réinterprète les formes introverties avec des espaces « sandwich » dans des boîtes élevées du sol grâce aux pilotis, l'emploi de patios et de jardins intérieurs ainsi que l'usage de mobilier fixe en béton armé. Suivant la voie de l'architecture moderne et son rationalisme, il ne manque pas d'y intégrer sa vision réaliste et figurative jusqu'au point de suivre un itinéraire inverse en insistant sur la masse et la solidité.



Mendes da Rocha
Casa Gerber, 1968
Av. do Canto
Ponta da Cruz, Angra dos Reis
Rio de Janeiro

22°57'38.3S 44°20'12.0 W

Commanditée par l'ingénieur Ignácio Gerber, cette résidence est l'unique maison construite par l'architecte dans l'État de Rio de Janeiro, plus précisément à *Ponta da Cruz*, sur le littoral. Elle surmonte une pointe rocheuse plongeant sur la mer en contre bas du soubassement en pierre naturelle directement construit sur les rochers. Coté mer, la maison ne se dévoile que par la corniche en béton et semble être une ruine d'une construction passée. L'autre face se perçoit timidement derrière les ficus, mimosas, acajous et autres palmiers endémiques de la forêt tropicale de cette région. Les marches extérieures paraissent avoir été sculptées par l'érosion des vagues au point de se confondre avec la roche maltraitée par la marée.

L'accès depuis la route se fait par une allée étroite et sinueuse, agrémentée de quelques marches et immergée dans une végétation luxuriante camouflant toute construction. En descendant quelques marches, on se retrouve devant l'entrée principale, où seul le reflet de la double porte en verre trahit sa présence. Avant même d'entrer dans la maison, on pénètre dans le paysage. L'entrée étant désaxée du plan carré de la toiture, on rencontre au premier plan deux des quatre colonnes structurelles divisant visuellement et programmatiquement les zones jour-nuit. Ce choix dispense la création d'un corridor de distribution. À droite sont placées les chambres à coucher et les salles d'eau dont les ouvertures, à nouveau du sol au plafond, assurent une vue imprenable dominant la baie. Dans la partie de gauche sont situés la cuisine, la salle à manger et le séjour.



Plusieurs éléments ordonnent cet espace unique et produisent des sous-espaces propres à leur fonction. Le noyau, à base carrée et décentré, contenant la cuisine dans son centre, la cheminée et du mobilier accolé aux parois, permet de définir les halls d'entrée et de distribution. Cet ensemble est détaché du plafond et provoque un effet de flottaison tout en respectant l'unicité de l'espace. Cet effet est accentué par l'insertion d'un *shadow joint* à la jonction entre les cloisons des chambres et le plafond.

L'horizontalité est ici recherchée et assumée. Elle devient la ligne référentielle. Les sommiers, invisibles à l'intérieur, soutiennent la toiture plate. Ils permettent la construction d'un plan libre dont les seuls éléments porteurs sont placés au centre et libèrent complètement la façade. Cet effort structurel accentue l'omniprésence d'une masse flottante avec le sentiment de vivre sous cette dalle protectrice. Les colonnes sont les seuls éléments qui affirment la verticalité. Le vide compris entre les quatre piliers, empêche l'appréciation visuelle depuis le centre de gravité et, avec l'impossibilité de l'habiter, garantit un vide de transition qui invite au déplacement.



Introduire un élément naturel est un acte architectural que l'on retrouve, sous une forme différente, dans une autre maison de l'architecte : *Casa Gerassi*.

Ici, construite vingt ans plus tard pour l'ingénieur Antônio Gerassi, Mendes da Rocha intériorise un autre élément naturel. Un puits de lumière, dont le vitrage transparent, détaché de l'acrotère, permet à la pluie de s'infiltrer en plus des rayons du soleil. Une grille percée, de même dimension et placée exactement en dessous de l'ouverture zénithale, évacue l'eau vers le garage. Ce puits de lumière, décentré du plan carré de la maison, devient un « patio » lumineux de double hauteur qui relie les deux niveaux.

Le sous-sol est alors converti en rez inférieur et est intégré à l'espace domestique. Dans l'espace de vie, la lumière zénithale est abondante et dirigée par l'acrotère épais alors que le rez inférieur est partiellement éclairé avec un effet de moucharabieh.



Mendes da Rocha
Casa Antônio Gerassi, 1988
409 Rua Dr. Carlos Norberto de Souza Aranha
Vila Madalena, Alto de Pinheiros
São Paulo

23°32'58.6 S 46°42'25.1 W

Le rayonnement naturel est utilisé pour délimiter les espaces physiquement indéterminés.

Au rez, il définit les zones de l'entrée principale, du garage et de la terrasse. Au niveau supérieur, il matérialise un patio imagé qui divise spatialement, et non visuellement, le hall d'entrée, le hall de distribution, la salle à manger et l'espace à vivre. La structure massive, composée de six piliers et trois poutres en béton précontraint, est perforée par une force immatérielle. De même que dans la maison Gerber, l'architecte confronte les forces naturelle et artificielle et manifeste l'insurrection de la première sur la deuxième.





La table à manger qui fait également office de plan de travail, en béton et revêtue de planches d'acajou laquées disposées longitudinalement, produit le lien spatial entre la cuisine, la salle à manger et le salon par sa dimension de huit mètres de long. Elle évoque l'interpénétration entre intérieur et extérieur avec l'image, certes bien plus raffinée, d'une table de camping avec des simples bancs en bois.

Dans cette volonté de créer une synergie entre éléments naturels et artificiels, l'architecte a préservé dans la pièce à vivre la roche existante émanant du sol mais en ne l'intégrant que partiellement à l'intérieur. Afin d'accentuer ce flou, cette pierre est traversée par les fenêtres coulissantes dont la partie extérieure reste sous le couvert. L'effacement visuel des limites se fait aussi avec des ouvertures sur tout le périmètre; les fenêtres en longueur de la salle à manger, les baies vitrées du salon et aussi celles des parties privées. Toutes ces ouvertures coulissantes sont dépourvues de cadre. Ainsi, aucun obstacle ne vient perturber la vision vers le paysage et la nature environnante.

Derrière la cuisine, un muret en pierre naturelle fait office de mur de soutènement et empêche la végétation d'envahir l'intérieur, contrairement à celui de la salle à manger enduit et peint en blanc, distancé des plantes. Si depuis la salle à manger une vue peut être contemplée, du côté de l'entrée le regard bute contre l'éminence rocheuse du site.







L'idée d'une horizontalité renforcée et d'un entremêlement de l'espace intérieur et extérieur est appuyée par les brises soleils. Du côté des chambres et de la salle à manger le brise soleil horizontal, placé sensiblement en dessous du plafond et déterminant un avant toit, a pour effet de plonger la vision dans l'étendue marine. L'éclairage étant plus homogène, le contraste en tête de dalle se voit adouci et prolonge visuellement l'espace habitable au delà des limites physiques.

Dans les deux autres façades, c'est une retombée de dalle qui accentue le jeu d'ombre et de lumière et cadre la vue en suggérant un retrait pour la contemplation du paysage. Ces apports de lumière différenciés donnent une direction à chaque espace. Ces dispositifs définissent les « pièces » de la salle à manger et du salon.

Près de la table à manger, la nature à proximité nous attire tandis que, dans le séjour, c'est une méditation du paysage lointain qui est insinuée. À l'entrée principale, bien que transparente comme déjà énoncé, cette retombée de dalle souligne une ombre qui matérialise la limite, jusqu'alors flouée, entre l'intérieur et l'extérieur.

Au plafond, le calepinage en damier contribue à l'indétermination spatiale de la pièce. En effet, notre regard suffit à nous transporter au delà de l'espace couvert. La proximité de la nature est accentuée par la déconstruction des limites. L'observation de la nature et du paysage est dirigée vers un horizon « tiré vers le haut ».



L'éclairage naturel nous guide dans l'exploration de cette résidence. Le bloc des chambres est interrompu par une fissure d'où pénètre un faisceau de lumière. Il révèle l'accès pour se rendre au niveau inférieur de la maison. De là, un escalier digne d'une cabane dans les bois ou d'une échelle dans la cale d'un bateau nous y conduit. Il paraît être apposé contre la dalle et donne l'impression de descendre dans une pièce sombre et inhospitalière. Ce ressenti est manifesté par la matérialité du mur de soubassement. Contre ce dernier vient buter l'escalier, traité de la même façon qu'à l'extérieur, en pierre naturelle. La fenêtre toute hauteur, comprise entre les deux murs blancs latéraux cloisonnant les chambres, apporte un contraste éblouissant entre les deux niveaux. Il évince totalement les apports de lumière existants au niveau inférieur.

En bas, on découvre un espace longitudinal comprimé et immergé dans la croûte terrestre, semblant être le produit d'une excavation, dévoilant la base rocheuse sur laquelle s'appuient les quatre piliers structurels. L'escalier divise cet espace mais ne rompt pas le mysticisme ambiant. La différence entre l'étage noble et cet entresol est évidente. Le premier cherche une ouverture vers l'extérieur avec un rapport élégant à la lumière et aux éléments du site, alors que le deuxième est introverti et défie les éléments. Une porte dérobée en acajou permet de rejoindre le bord de mer.







En remontant l'échelle pour retourner à l'étage principal, on retrouve l'espace clair et lumineux reposant sur une pellicule brillante au sol produit par les reflets sur le béton ciré. La terrasse, en prolongation du séjour et de même matérialité que ce dernier, s'ouvre à la fois sur la mer et sur la végétation. Un monticule de roche, similaire à celui de l'intérieur, traverse la surface.

Sur la dalle de toiture, divisée en croix par les sommiers et encadrée par l'acrotère, l'eau de pluie est retenue dans les bassins afin d'optimiser la résistance du béton et permettre une meilleure isolation thermique naturelle. Ces neuf bassins dialoguent avec l'extension marine parsemée d'îles et îlots et permettent de camoufler la maison depuis les cieux.

Dans cette construction, les forces naturelles et artificielles se combinent sans pour autant se confondre. La maison s'ouvre sur le paysage, ne cherchant pas à cohabiter avec celui-ci mais à coexister. Elle s'affirme tout en établissant une relation sophistiquée avec son environnement qu'elle essaie de perturber le moins possible et dont la domination n'est pas la principale intention.







PARTIE II

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

3 | 99

Nature déniée

Affonso Reidy

Casa Carmen Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950

4 | 110

Nature transformée

João Vilanova Artigas

Casa Artigas, Campo Belo, São Paulo, 1949

5 | 139

Nature maîtrisée

Paulo Mendes da Rocha

Casa Gerber, Angra dos Reis, Rio de Janeiro, 1968

6 | 165

Architecture topographique

Éloge de la nature par les courbes - Oscar Niemeyer

Le jardin : transition entre deux mondes - Roberto Burle Marx

Cette idée largement répandue d'une architecture ouvertement formelle employant des courbes fluides et formes organiques s'est avérée à posteriori erronée. Notre recherche nous a plutôt surpris avec une quantité restreinte de formes et volumes simples. L'homogénéité était dans l'orthogonalité stricte et non pas dans l'inventivité de formes obliques ou gauches.

Ce préjugé fut entre autre répandu par la critique acerbe de l'architecte suisse Max Bill lors de son voyage au Brésil pour la Biennale d'Architecture de São Paulo en 1953. Publiée dans *The Architectural Review*, en 1954, « *Report on Brazil* » il fustige le désordre, l'anarchie, le barbarisme, formalisme et l'excès d'originalité de l'architecture moderne brésilienne. La critique s'attaque aussi à l'indécence et l'excès de moyens entrepris pour arriver à des structures sans rythme ni raison, pour les privilèges de la bourgeoisie et au détriment de la valeur sociale prônée par l'architecture moderne et ses fondateurs.

Ces propos virulents étaient surtout dirigés envers Niemeyer, alors qu'il occupait une grande partie de la scène architecturale brésilienne avec ses récentes constructions: le *Conjunto Arquitetônico da Pampulha* à Belo Horizonte, le *Parque Ibirapuera* à São Paulo et sa *Casa Canoas* à Rio de Janeiro.

Max Bill soulève tout de même la qualité et la pertinence du *Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes*, communément appelé *Pedregulho*, d'Affonso Eduardo Reidy à Rio de Janeiro et fraîchement inauguré en 1951. Il félicite l'implantation dans le site avec sa forme curviligne justifiée et la qualité des logements proposés.

Parmi les autres invités dont Peter Craymer, Hiroshi Ohye et Ernesto Rogers, Walter Gropius partage cet éloge au complexe de Pedregulho qu'il qualifie de modèle tant pour ses valeurs esthétiques que sociales. Il donne cependant une opinion plus nuancée sur la production architecturale du pays en faisant part de son incompréhension face au formalisme excessif et de la négligence des architectes quant aux aspects sociaux. En outre, il reconnaît que les brésiliens ont développé une attitude moderne propre n'étant pas une mode passagère mais une voie déterminée et assumée. Ces critiques, basées sur un voyage de cinq jours, ont eu un écho international et donnèrent une vision uniforme de l'architecture brésilienne et du continent en évinçant d'autres positions plus rationnelles et eurocentrées loin du barroquisme-rococo de Niemeyer et suivant les préceptes des CIAM. En 1955, ce dernier répond aux attaques dans la revue *Módulo* sans commenter les critiques ni essayer de se défendre mais en informant et expliquant sa vision de l'architecture et des valeurs qu'il reconnaît à l'architecture moderne :

« I have nothing to say about these criticism [...]; I do not even wish to comment them. We are a young people and we are still forming our cultural traditions, which naturally exposes us to criticism of those who see themselves as representatives of a superior civilization. We also are, however, simple and confident in our work. That is enough to at least appreciate this criticism, which comes from men who do not possess the necessary professional qualifications. Gropius' authority is clearly different; although we should mention the little affinity that we have with his technique and cold sensibility.

We see Architecture as a masterpiece and, as such, it only subsist when it is spontaneous and creative. We work with reinforced concrete, material that is manageable and generous to all our fantasies. Professionally speaking, what seduces us makes us fall in love, and exercising our creativity is the challenge to create beauty and poetry with this kind of concrete. For these reasons, we identify ourselves with the work of Le Corbusier, work of love and harmony, in which the characteristics of creation and beauty are fundamental constants. »

Oscar Niemeyer

Avec cette réplique, Niemeyer parle au nom de l'Architecture brésilienne et de ses camarades, pour affirmer leur position et leur vision dans cette période de crise des CIAM. Le X^e congrès fut largement débattu avec la construction de bâtiments controversés telle que la chapelle de Notre-Dame du Haut à Ronchamp, de Le Corbusier. À l'aube de l'inauguration de Brasília, Gropius avait vu juste en statuant :

« I do not believe that this is just a passing fashion but a vigorous movement. »

Dans ce même rapport, les travaux paysagers de l'artiste Roberto Burle Marx, ont été largement salués par Craymer, Ohye et la critique internationale. À leurs yeux, l'architecte paysagiste a su trouver un vocabulaire propre et moderne sans tomber dans l'imitation d'un jardin anglais ni dans la caricature d'un jardin français. Sigfried Giedion qualifie l'artiste de peintre abstrait ayant su donner forme et expression au jardin contemporain. Sa sensibilité lui a permis de comprendre le langage des plantes et de les arranger en masses uniformes et colorées, arborant des formes libres. Cet éloge lui a valu le titre de l'architecte paysagiste du XX^e siècle avec des interventions au delà des frontières brésiliennes.

PARTIE II

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

3 | 39

Nature déniée

Affonso Reidy

Casa Carmen Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950

4 | 71

Nature transformée

João Vilanova Artigas

Casa Artigas, Campo Belo, São Paulo, 1949

5 | 139

Nature maîtrisée

Paulo Mendes da Rocha

Casa Gerber, Angra dos Reis, Rio de Janeiro, 1968

6 | 165

Architecture topographique

Éloge de la nature par les courbes - Oscar Niemeyer

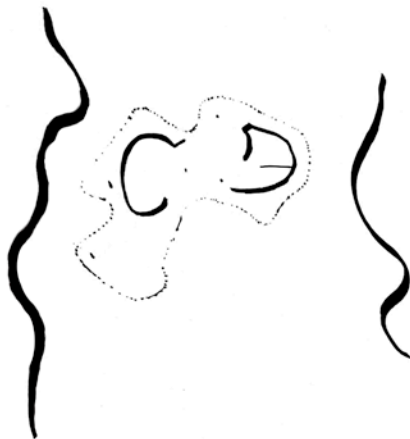
Le jardin : transition entre deux mondes - Roberto Burle Marx

Né à Rio de Janeiro en 1907, Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares devient architecte en 1934. Sa collaboration avec Lucio Costa et Le Corbusier aura un grand impact dans sa formation professionnelle. Dans le but de compléter ses connaissances humanistes, qu'il n'estime pas suffisamment développées, il surmonte cette lacune en se plongeant dans la littérature. Il découvre alors l'oeuvre de Le Corbusier avec dévotion mais son architecture rationaliste, ses limitations fonctionnelles et sa rigidité structurelle le repoussent. Sentant que le béton armé exigeait quelque chose de différent, il conçoit une architecture de rêve et de fantaisie, de courbes, de grands espaces libres et de porte-à-faux extraordinaires.

Sa trajectoire architecturale, de São Paulo à Paris, de New York à Alger, est marquée par l'utilisation de prismes, de dômes et de coupoles, d'hyperboloïdes et de paraboloides, de voûtes et d'arcades, de galeries et de péristyles, d'auvents et de brises soleils dans la singularité de la forme libre caractérisée par la force du trait fluide, unique, inimitable et sans précédent. Convaincu que l'architecture est avant tout invention, il s'accorde une grande liberté et suit son intuition pour arriver à une création architecturale personnelle et intransmissible, poursuivant la solution dans la forme libre et créatrice:

« I am not attracted to straight angles or to the straight line, hard and inflexible, created by man. I am attracted to free flowing, sensual curves. The curves that I find in the mountains of my country, in the sinuousness of its rivers, in the waves of the ocean and on the body of the beloved woman. Curves make up the entire Universe, the curved Universe of Einstein. »

Oscar Niemeyer



Oscar Niemeyer
Casa Canoas, 1953
2314 Estrada das Canoas
São Conrado
Rio de Janeiro

22°59'09.6S 43°16'21.3W

Suivant à la lettre le principe édicté par les pionniers du mouvement moderne, le bâtiment appartient au lieu où il s'érige pour profiter du paysage:

« Pour sa maison de Canoas, sur un site escarpé entre les montagnes de la Serra do Mar, avec une magnifique vue en descente vers l'océan, Niemeyer suit la même procédure d'implantation. Pourtant le terrain, un ravin abrupt, est difficile. Sur une plate-forme rocheuse aménagée en terrasse, une dalle en béton aux contours sinueux abrite le séjour avec la salle à manger et la cuisine. Au niveau inférieur, les chambres à coucher, de plans rectangulaires, s'incrustent dans le sol avec leurs dépendances; elles conservent leur fraîcheur naturelle grâce à de faibles percements. Hormis une petite piscine creusée dans la terrasse, le chemin d'accès et quelques buissons de transition, la maison environnée par la forêt tropicale, affecte de ménager autant que possible les dispositions naturelles; témoin cette croupe rocheuse qui, venant de la terrasse, émerge dans le séjour et surplombe l'escalier descendant aux chambres [...]. Quant à la dalle de béton curviligne, de même que la piscine, elle accompagne métaphoriquement les courbes de niveau du versant. Une plastique sensuelle ménage des liens subtils avec les formes organiques, préserve l'oeuvre de toute morphologie mimétique et assure, malgré tout, la continuité de la doctrine moderniste. »

Gilbert Luigi

« La fonction de l'art est de créer beauté et étonnement. L'architecture est invention. C'est là ma seule préoccupation lorsque je commence un projet. Pour moi, le plus important est la surprise architecturale; sans elle, l'architecture devient répétition. »

Oscar Niemeyer



En remontant depuis la plage et en traversant le *Parque Nacional da Tijuca*, sur la *estrada das Canoas*, sinueuse et ombragée, un chemin se détache à l'intérieur d'un virage serré pour nous amener à la maison. Située en contre bas et camouflée derrière les arbres, elle se remarque à peine. Après une petite aire de stationnement, une charmille incurvée et descendante nous entraîne dans la parcelle. Avant d'emprunter la rampe finale, une marquise blanche se révèle en contrastant avec le vert flamboyant de la forêt tropicale. À première vue, cette canopée ondoyante en béton ne semble rien d'autre qu'une toiture plate soutenue par des pilotis métalliques foncés sur le talweg de la vallée. Un imposant rocher de granite pénètre à la fois dans le bassin et sous la toiture comme s'il avait dévalé la pente et traversé la maison. La douceur des formes de la toiture, de la piscine et de la sculpture s'opposent à la rudesse du rocher évoquant la domination des forces de la nature face aux créations de l'Homme. En s'approchant et descendant la rampe, les murs de cloisonnement se révèlent.

Une vue à travers la maison nous offre un paysage grandiose sur la vallée, la *Pedra de Gávea* et la mer en fond de toile. Dans cette ouverture totale et cette transparence des espaces, un carrelage en céramique noire nous guide dans cette promenade architecturale où prédominent fluidité spatiale et mouvement continu agrémentés d'un jeu d'ombre et de lumière contrastant.



Avant d'arriver au vestibule, une terrasse sombre et couverte, située aux pieds des arbres apparaît. Les limites de ce premier espace sont floues car le pourtour de la toiture ne correspond pas au périmètre de la céramique au sol. De plus, les pilotis placés en retrait de ces deux limites visuelles, semblent avoir été placés aléatoirement dans cet espace

Le sol noir s'avance vers la piscine, à découvert et anguleux, pour se poursuivre à l'intérieur de la maison. Ce hall lumineux, ouvert et vitré, permet d'admirer les boucles de la toiture et les ombres ondoyantes projetées au sol et générant des espaces intérieurs et extérieurs changeants. Ces formes se retrouvent matérialisées à l'intérieur. À gauche, ceinturé par un mur courbe et irrégulier, l'espace de vie est sombre et intimiste, éloigné de la nature. Seul un percement carré, à hauteur de hanche, permet une vue en direction de la plage de *São Conrado*. À droite, un mur semi-circulaire enveloppe la salle à manger. À l'origine, ces deux murs étaient habillés de minces lamelles en bois.

L'espace domestique se projette à l'extérieur, sur la terrasse, tel un toit-terrasse surplombant l'horizon. La position des pilotis et leur aspect similaire aux montants des larges fenêtres renforcent ce sentiment. Latéralement, la cuisine est la pièce la plus illuminée et claire. Paradoxalement, avec de grandes ouvertures, cette pièce s'exclue du paysage. Un mur blanc, courbe, extérieur et similaire à celui du séjour, délimite une terrasse à ciel ouvert et en plein air, bloquant la vue depuis la cuisine. À côté, un escalier se faufile entre la cuisine et le rocher contre lequel il s'agrippe.



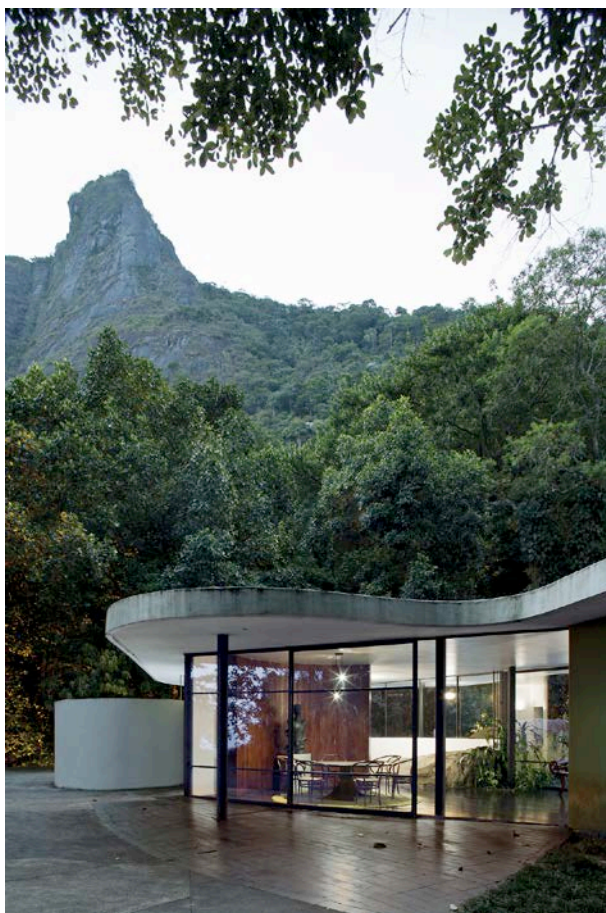




Cet étage inférieur est en partie couvert par la dalle de la terrasse extérieure. On rencontre d'abord un petit séjour, avec cheminée, et éclairé par de petites ouvertures circulaires à la jonction du mur et de la dalle de la terrasse supérieure. Les chambres à coucher sont agrémentées de modestes fenêtres carrées et saillantes. Cet étage est diamétralement opposé à l'étage supérieur avec des pièces fermées suivant une distribution ordinaire. Cette maison n'a ni avant ni arrière. Elle s'adapte à la végétation et aux éléments présents en contournant les obstacles naturels. Le paysage est tout aussi captivant en aval qu'en amont. Le vide extérieur traverse la maison dans les deux directions et l'harmonie des courbes se manifeste jusque dans la statue bordant la piscine, oeuvre de son ami Alfredo Creschiatti, une Vénus de Milo avec des formes généreuses et exotiques.

« Je me souviens de l'un des personnages les plus renommés du Bauhaus, Walter Gropius, qui après avoir visité ma maison à Canoas, il y a bien des années, a exclamé : Votre maison est très belle mais elle n'est pas multipliable. Comment rendre multipliable une maison qui s'adapte si bien aux inclinations irrégulières du terrain, une situation impossible d'être répétée en d'autres lieux. »

Oscar Niemeyer



Ce pavillon nie avec véhémence la géométrie cartésienne et affirme une composition horizontale. Le niveau commun se caractérise par un jeu de clairs-obscurs, de contrastes instables, de la lumière hétérogène qui articulent les espaces en préservant l'unité de l'ensemble. Un langage antinomique de rupture et de continuité, de lumière directe et reflétée, d'hermétisme et d'ouverture, d'ombre et de clarté, de transparence et d'opacité, se combinent dans une savante composition organique, équilibrée et poétique.

Cette résidence est une synthèse de son architecture hybride. Elle est le résultat d'une habilité à s'approprier et manipuler des influences diverses de l'architecture moderne et traditionnelle *carioca*, et d'une harmonie entre le bâtiment et le paysage.

Son intervention ne s'est pas limitée à la construction de la plateforme pour le bâtiment et à son intégration. La collaboration avec son ami Roberto Burle Marx a influencé sur l'implantation et la composition des espaces extérieurs avec la plantation de plusieurs espèces végétales qui, avec le temps, n'ont cessé d'accentuer le génie de l'architecte et du paysagiste.

«Minha preocupação foi projetar essa residência com inteira liberdade, adaptando-a aos desníveis do terreno sem modificá-lo; fazendo-o em curvas de modo que a vegetação penetrasse nela, sem a ostentosa separação da linha reta. E para as salas de estar criei uma zona em sombra para que a parte de vidro evitasse as cortinas e a casa ficasse transparente, como eu preferia. »

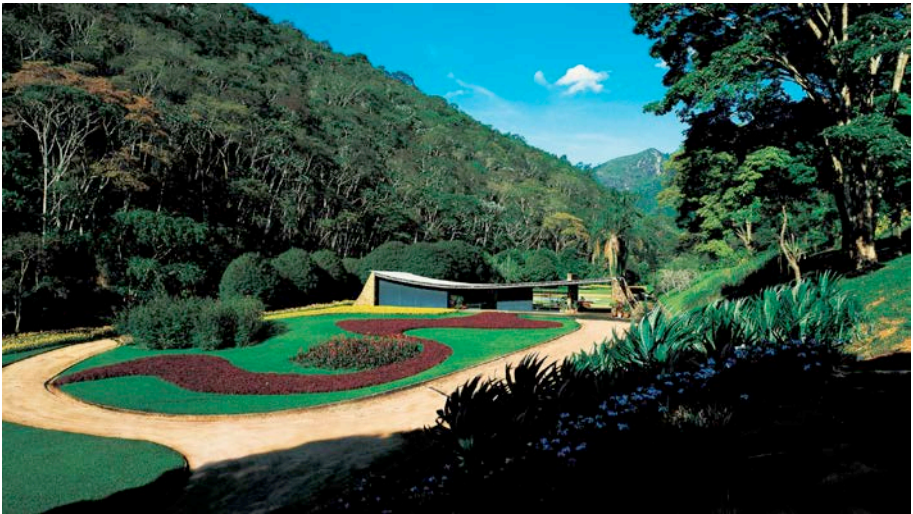
[« Ma préoccupation a été de projeter cette résidence avec une entière liberté, en l'adaptant au dénivelé du terrain, sans le modifier; faisant cela avec des courbes de sorte à ce que la végétation y pénètre, sans la séparation ostentatoire de la ligne droite. Et pour les espaces de vie, j'ai créé une zone à l'ombre afin d'éviter les rideaux et conserver la transparence de la maison, comme je préférerais. »]

Oscar Niemeyer

La collaboration architecte-paysagiste se poursuit dans la conception de la résidence ci-contre. Remarquablement différente, la *Casa Cavanelas* utilise une structure métallique reposant sur des piliers en béton armé. La couverture, de forme rectangulaire, est suspendue telle une toile sur ces piliers triangulaires placés aux angles. Cette légèreté apparente s'oppose à la puissance des piliers et des murs en pierre naturelle, appareillés en *canjiquinha*. Ils pénètrent et traversent la maison, organisant ainsi les espaces intérieurs et séparant les parties intimes et communes.

Dressée au milieu d'un panorama grandiose, orthogonalement à la vallée, sur une parcelle étendue, la toiture affaissée reprend la topographie encaissée du lieu et scinde la parcelle en deux. À l'ouest, en bordure d'une piste en terre, un étang nous accueille après avoir traversé un bosquet à l'entrée de la parcelle. Passée cette mare, le visiteur est reçu par un ensemble végétal d'une diversité de plantes et de couleurs dans un dessin curviligne.

Cette composition de formes voluptueuses, de densités variées et de couleurs nuancées est l'oeuvre de Roberto Burle Marx. Il n'essaie pas d'imiter la nature sauvage mais d'exalter sa beauté et sa richesse avec ces arrangements paysagers.



Oscar Niemeyer
Casa Edmundo Cavanelas, 1954
2510 Rua José Joaquim Rodrigues
Posse, Pedro do Rio
Petrópolis, Rio de Janeiro

22°19'47.2 S 43°07'01.6 W

Du côté opposé, un jardin radicalement différent agrmente les espaces intérieurs. Avec une géométrie rectiligne, un quadrillage vert alterne dans ses cases deux espèces de pelouses.

Dans ce quadrillage rigide se placent une piscine et une colonnade de palmiers en direction de la vallée profonde. De ce côté, les seules courbes sont celles de la sculpture de son ami Alfredo, une femme couchée sur un banc, et des montagnes en arrière plan. La sculpture personnifie les formes de la baie de Rio, la *baía de Guanabara* ; son coude symbolise le *Morro do Pão d’Azucar* et ses hanches le *Morro da Urca*.

Dans cette promenade paysagère et architecturale, la maison agit à la fois comme élément diviseur et unificateur dans le paysage. Sa position marque une séparation nette entre les parties féminines, sensuelles, et masculines, cartésiennes. Sa transparence les réunit dans une continuité qui se dilue dans la topographie du lieu. Cette relation flout la frontière entre nature et artifice, alliant introversion et extraversion tout en y mêlant abstraction et figuration.



PARTIE II

DIALOGUE ENTRE
ARCHITECTURE DOMESTIQUE
ET NATURE

3 | 39

Nature déniée

Affonso Reidy

Casa Carmen Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950

4 | 71

Nature transformée

João Vilanova Artigas

Casa Artigas, Campo Belo, São Paulo, 1949

5 | 139

Nature maîtrisée

Paulo Mendes da Rocha

Casa Gerber, Angra dos Reis, Rio de Janeiro, 1968

6 | 165

Architecture topographique

Éloge de la nature par les courbes - Oscar Niemeyer

Le jardin : transition entre deux mondes - Roberto Burle Marx

Qualifier Roberto Burle Marx (1909-1994) d'architecte-paysagiste serait réducteur. On ne peut évoquer le brésilien sans rappeler l'artiste complet : dessinateur, peintre, sculpteur, joaillier, grand amateur de musique et de gastronomie. Mais sa renommée mondiale a été construite par ses parcs et jardins qui paraissaient alors révolutionnaires au public qui les découvrit pour la première fois dans les années trente. Fils d'émigrants européens, Burle Marx commence par étudier la peinture en Allemagne. En quête de sujets, il se rend régulièrement au Jardin botanique de Dahlem : « *Dans les serres, il s'émerveillât devant les extraordinaires spécimens de la flore tropicale brésilienne, inconnus dans les jardins du Brésil. Fasciné par leur beauté et leur exubérance, il s'attarda sur leurs formes sculpturales, la taille démesurée de leurs feuilles, la splendeur de leurs couleurs. Au Brésil, ces plantes étaient dédaignées en faveur d'espèces étrangères à la mode à cette époque, imposées par les jardiniers européens qui travaillaient au Brésil. Ce fut une révélation pour Burle Marx, qui décida de travailler à la reconnaissance de la flore américaine indigène¹.* »

La faune et la flore exubérantes, redoutables et mystérieuses du Brésil ont terrifié les colonisateurs qui percevaient en elles des ennemies, des adversaires indomptables. L'Amazonie, où « *l'enfer vert* » prenait tout son sens. Marta Montero, architecte-paysagiste argentine, amie et admiratrice passionnée du brésilien avec lequel elle a collaboré sur le projet de la *Plaza República del Perú* à Buenos Aires, nous confirme le pressentiment livré par les explorateurs européens, comme étant encore ressenti au début du XX^e siècle : « *Vaste, démesurée, la jungle provoque encore une inquiétude².* »



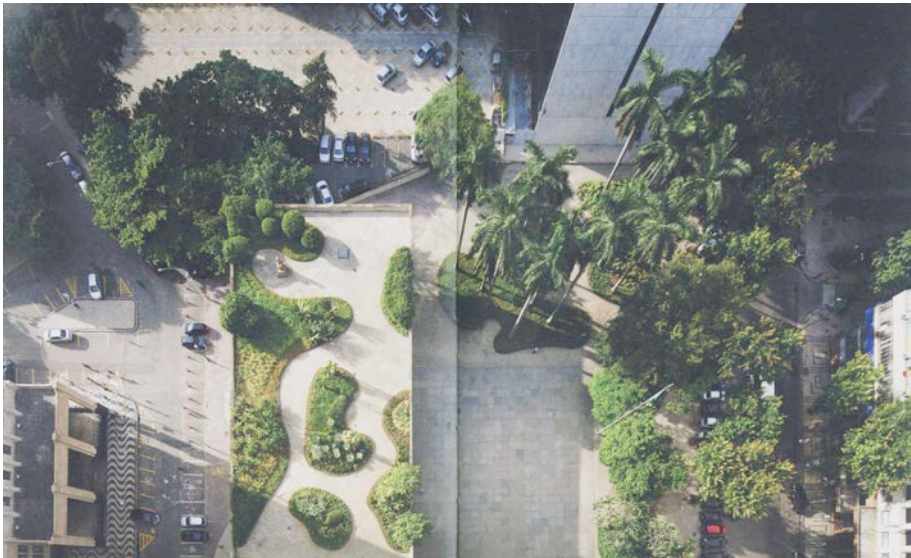
Dans la société postcoloniale latino-américaine, il n’y avait aucune tradition collective dans l’art des jardins. Convaincus que tout repousserait grâce à l’extraordinaire capacité de la végétation tropicale à se régénérer, les latino-américains étaient indifférents face à la destruction de la forêt tropicale. L’architecte-paysagiste Marta Montero nous informe : « *Aujourd’hui encore, alors que les incendies se multiplient sur tout le territoire, l’idée erronée que la jungle immortelle persiste. Pour les peuples aborigènes, au contraire, la nature a toujours été une force primordiale, sage et prévoyante* ». ³ L’approche de Burle Marx à la nature était semblable à celles des autochtones. L’inquiétude ne l’éloigna pas de ce milieu. Elle ajoute : « *[il] transforme ces sentiments de peur et les pulsions destructrices en amour et en respect pour la végétation, qu’il considérait comme une source de vie. Il observait, essayait de comprendre les lois de cette nature qui le passionnait et qui constituait pour lui le centre du monde. Ses yeux savait interpréter ces leçons, il se laissait emporter par la fascination que le milieu naturel exerçait sur lui. Face à cette beauté, son plaisir était presque mystique [...] Le monde imposant, agressif et sensuel de la nature n’était supportable que parce qu’il l’humanisait* ». ⁴ »

Il est indéniable que la vision de cette nature a rendu unique la conception de ses jardins. Sous les tropiques se trouvent les arbres exorbitants avec leurs troncs couverts de plantes épiphytes ⁵, et de gigantesques feuilles aux formes étranges souvent marquées de tâches ou de nervures de deux ou trois couleurs.

À l'intérieur de cette épaisse végétation, où lianes et racines aériennes s'entrelacent, surgissent soudainement de spectaculaires inflorescences : *« Les jardins de Burle Marx sont eux aussi densément peuplés. Au fil des ans, il a rempli les espaces de volume aux formes inconnues, parfois avec des plantes qui en couvraient d'autres. En d'autres occasions, les plantes s'appuyaient sur des structures créées à cet effet. Il concevait les volumes de ses jardins à la manière d'un sculpteur. La végétation était installée sur un sol modelé en creux ou en bosses, ou bien retombait sur des murs en bas-relief en pierre ou en ciment⁶. »*

« Je veux insister sur le fait que la nature est une symphonie dont les éléments sont intimement liés : taille, forme, couleur, mouvement, parfum, etc. »

Roberto Burle Marx



Ministério da Saúde, 1938

Arch. Lucio Costa

Rio da Janeiro

22°54'33.7 S 43°10'24.6 W



Banco Nacional, 1974
Arch. Alfredo Willer
Rio da Janeiro

24°54'30.1 S 43°10'45.8 W



Banco Safra, 1983
Arch. Mauricio Kogan
São Paulo

23°33'28.1 S 46°39'34.1 W



Banco Safra, 1983
Arch. Mauricio Kogan
São Paulo

23°33'28.1 S 46°39'34.1 W

Dans la culture européenne se sont construits deux types de jardins avec leurs particularités les définissant et les distinguant nettement l'un de l'autre. Le jardin français se caractérise par sa géométrie cartésienne et son extrême ordonnance. Ses formes s'opposent à la nature. Il ne laisse aucun doute sur l'identité de celui qui le conçoit à l'image des jardins de Versailles. Le concepteur de ces derniers, André Le Nôtre (1613 - 1700), composait ses jardins comme le peintre qu'il avait été, reflétant le goût artistique du roi Louis XIV et ainsi que le sien dans un style intellectuel et savant, très allégorique, allant jusqu'à puiser ses références dans le nombre d'or et la mythologie. À l'inverse, le jardin anglais tente de reproduire la nature de telle sorte que tout artifice humain soit invisible.

Même si les jardins de Burle Marx sont strictement ordonnés, ils manifestent le naturel et l'harmonie. En effet, l'inspiration que lui procurait son respect et sa relation intime avec la nature, donnait lieu à des espaces d'aspects à la fois spontanés et sauvages, humains dans le même temps. *« Cette approche nouvelle et originale était obtenue par l'interdépendance des matériaux, des formes et des couleurs. Burle Marx créait ses jardins avec l'intention que son intervention passerait inaperçue. Il devait par exemple le cours d'une rivière, mais de façon qu'elle ait l'air d'avoir toujours coulé à cet endroit⁷. »*

Chaque endroit était unique à ses yeux. Il interprétait l'essence même du lieu en mettant en exergue son caractère propre et en le rendant plus expressif. La beauté intrinsèque du paysage se rehaussait de façon à en faire une toile de fond extérieure.

Quand bien même Burle Marx travaille sur chaque site avec une attention particulière sur la lumière, les contrastes, les formes, les volumes, les textures minérales et autres thèmes, chaque paysage reste empreint d'une signification particulière pour celui qui le regarde. L'équilibre et l'harmonie en constante recherche, Burle Marx cherchait à réconcilier l'architecture, la nature et le jardin: « *Le jardin de Burle Marx ne joue pas un rôle secondaire par rapport à l'architecture. Tous deux existent côte à côte, en harmonie. Dans toutes ses créations, la palette végétale n'est jamais indépendante du contexte : elle doit se fondre dans l'environnement naturel et culturel*⁸. » Ses jardins utilisent des éléments de ces deux mondes, en les réconciliant et les transformant: « *[Il] offrait des solutions spécifiques à ce problème pour chaque cas particulier : parfois des transitions subtiles, d'autres fois des contrastes nets. Sa volonté d'intégration le portait à supprimer les limites [...]*⁹. »

« *Le jardin est une transition entre l'architecture et le paysage.* »

Roberto Burle Marx



Casa do Baile, 1942
Arch. Oscar Niemeyer
Belo Horizonte

19°51'17.8 S 43°58'13.2 W



Casa do Baile, 1942
Arch. Oscar Niemeyer
Belo Horizonte

19°51'17.8 S 43°58'13.2 W

Une des fortes particularités de l'artiste brésilien résidait dans la grande attention qu'il portait aux caractéristiques géographiques et topographiques des lieux dans lesquels il intervenait. Ses « *jardins-peintures* » n'étaient conçus que sur les terrains pour lesquels ils avaient été dessinés, ce qui rappelle les propos de Frank Lloyd Wright qui affirmait : « *À chaque lieu son langage formel.* »

Dans sa volonté d'apprendre les secrets et la beauté de la nature à travers son observation, Burle Marx suivait une démarche particulière. Comme le décrit Montero dans son ouvrage : « *Sa démarche suivait un chemin circulaire. Il dessinait les formes du monde végétal, captait la lumière et l'ombre des treillages, étudiait minutieusement les branches et les racines pour créer des motifs, des formes et des couleurs. [...] Burle Marx appliquait ensuite son expérience d'artiste plasticien à ses projets de paysage¹⁰.* » Les formes naturelles et les formes géométriques n'étaient pas considérées par l'artiste comme deux formes opposées.

« J'ai résolu d'utiliser la topographie naturelle comme surface de composition et les éléments de nature que j'y trouvais – minéraux, végétaux – comme matériaux de l'organisation plastique, exactement comme n'importe quel artiste compose à partir de la toile, des couleurs et des pinceaux. »

Roberto Burle Marx



Ministério da Saúde, 1938

Arch. Lucio Costa

Rio da Janeiro

22°54'33.7 S 43°10'24.6 W

Entre ses oeuvres paysagères et sa production plastique, Burle Marx construisait un dialogue constant. Dans ses jardins, il laissait parler son côté peintre, sculpteur et architecte.

De par l'usage savant des proportions et un choix mesuré des éléments prépondérants, Burle Marx employait sur chacune de ses oeuvres le langage érudit de la composition plastique. Son travail topographique et l'utilisation de l'ombre et de la lumière définissaient les volumes, les structures et les textures. Comme dit Paul Dony, « où trouverait-on lumière plus généreuse qu'au Brésil ?¹². » Montero, quant à elle, nous décrit ce pays comme étant « *plein de contrastes, d'ombre et de lumières, de bruit et de musique. Tout s'y oppose : les couleurs, les paysages, les peuples. La misère et l'ignorance cohabitent avec l'opulence et la technologie la plus sophistiquée. La jungle amazonienne, la plus grande et la plus riche au monde, lutte contre l'avancée du désert qui chaque jour gagne du terrain. C'est un pays d'action et de passion, qui se nourrit d'espoirs et de rêves. Toutes ces caractéristiques sont manifestes dans l'oeuvre de Burle Marx*¹³. »

Rio de Janeiro est une ville où, comme décrit dans les chapitres précédents, le paysage et la forêt sont omniprésents, où l'humidité avive ses couleurs, et où la lumière aveuglante produit de puissants contrastes, accentués et nuancés par la vitesse à laquelle elle change. « *L'atmosphère, une sorte de brume, est presque solide, enveloppante et sensuelle. C'est dans ce milieu que Burle Marx a créé la plus grande partie de son oeuvre*¹⁴. »



Palácio Itamaraty, 1965
Arch. Oscar Niemeyer
Brasília

15°48'02.4 S 47°52'02.3 W

Ainsi donc, Rio de Janeiro peut être comprise comme un véritable musée en plein air. Témoignage d'un style unique que nous ne pourrions confondre. Nul doute que cet artiste unique en son genre nous apporte une nouvelle manière de penser la nature. Il l'approchait pour la comprendre et l'admirer, non pour la dominer.

À travers ses parcs et jardins, l'architecte-paysagiste tente d'élaborer une harmonie entre le milieu naturel et la vie humaine tout en dévoilant la beauté de la nature présente dans ces environs. L'âme d'un lieu ne pouvait se manifester dans toute sa splendeur qu'à condition d'utiliser les plantes de la région. Tel un compositeur, en harmonie avec le paysage, il saisissait l'esprit du lieu en exploitant ses lignes de forces et ses flux mystérieux. En ce sens, les formes sinueuses de Burle Marx ne reproduisent pas uniquement la nature : elles nourrissent en outre l'image d'un pays où les architectes brésiliens s'inscriveraient dans un monde aux formes audacieuses. Néanmoins, comme l'affirme Montero : « *Elles exprimaient également l'esprit de tout un peuple. Il s'agissait d'un art de l'instinct*¹⁵. »



Sítio Roberto Burle Marx, 1949
San Antônio da Bica

22°54'33.7 S 43°10'24.6 W

- ¹ MONTERO, Marta Iris. *Burle Marx : Jardins lyriques*. Actes Sud, Arles, 2001, p.17.
- ² *Ibidem*, p. 32.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Plantes qui poussent sans contact direct avec le sol, en grimpant sur d'autres plantes mais sans s'en nourrir. Leurs racines pompent l'eau de l'humus qui s'accumule entre elles et leur support.
- ⁶ MONTERO, Marta Iris. *Burle Marx : Jardins lyriques*. Actes Sud, Arles, 2001, p.50.
- ⁷ *Ibidem*, p. 44.
- ⁸ *Ibidem*, p. 47.
- ⁹ *Ibidem*, p. 48.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 43.
- ¹¹ MARX, Roberto Burle. Notions de composition en paysagisme, 1954, in, CAVALCANTI, Lauro, EL-DAHDAH, Farès, RAMBERT, Francis, FINOTTI, Leonardo. *Roberto Burle Marx, La modernité du paysage*. Cité de l'architecture & du patrimoine, Institut français d'architecture, ACTAR Publishers, Paris, France, 2011, p.43.
- ¹² DONY, Paul. *L'architecture du XX^e siècle en Amérique Latine*. Gesellschaft Schweizer Monatshefte, octobre 1968, vol. 48 (1968-1969), cahier 7, Zürich, ETH - serveur pour des revues numérisées, consulté le 3 octobre 2016.
URL : <http://doi.org/10.5169/seals-162148>
- ¹³ MONTERO, Marta Iris. *Burle Marx : Jardins lyriques*. Actes Sud, Arles, 2001, p. 57.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 40.

EPILOGUE

Ces différents exemples architecturaux ressortent des postures distinctes envers la nature. On ne peut nier le fait que la nature et le paysage sud-américains ont inspiré ces auteurs et certainement d'autres encore. En effet, les caractéristiques géographiques du territoire font partie intégrante de l'identité culturelle. Le Brésil est sans nul doute le pays ayant le plus exploité ses ressources naturelles pour construire l'image de toute une nation, de tout un peuple.

Les deux principaux protagonistes ayant contribué à cela, en propageant la dimension artistique du pays sur la scène internationale sont, sans nul doute, les travaux d'Oscar Niemeyer et Roberto Burle Marx. Nous comprenons alors l'idée que nous avions avant le début de notre recherche. La recherche historique menée nous a permis de corriger l'avis non éclairé que nous portions sur ce sujet. Cette opinion biaisée reposait sur la critique réductrice de l'époque, aveuglée par «l'impertinence» des propositions du brésilien. Ce qui les distingue des trois autres architectes choisis, dans l'étude de la relation à la nature, est le travail avec les formes courbes induites par la topographie du site. Le rapport au lieu est perceptible dès les premiers instants. Pourtant, tous les cas d'analyse ont une interaction avec la nature et le paysage, qu'elle soit de manière très directe ou allusive. Mais l'intensité de l'interaction que chaque habitat élabore avec le sol est dissemblable.

Dans le premier cas, Affonso Reidy laisse pratiquement intact le site en élevant la maison sur des pilotis. Il respecte la nature du sol, tout en la déniait car celle-ci n'a aucun impact sur la forme ni la spatialité de l'ensemble. Le parcours proposé par l'architecte nous emmène, tel l'ascension d'une montagne, de la plaine à la cime, vers la contemplation du paysage. L'habitant est invité à côtoyer la nature tout en la respectant à distance et en retrait. Au quotidien, la présence environnante n'envahit pas l'espace domestique. Le bâti et la végétation se côtoient simplement.

Dans la recherche d'un rapport étroit avec le site, João Vilanova Artigas transforme, au sens figuré, les éléments naturels en les évoquant de manière artificielle. À l'intérieur, la nature est sous entendue au moyen de la matérialité. Le volume construit délimite les espaces habitables, intérieurs et extérieurs, de celui du jardin. Pourtant, la relation est maintenue avec une gradation évolutive au moyen d'une continuité visuelle et matérielle dans la succession des espaces.

Les limites entre le dedans et le dehors, Paulo Mendes da Rocha les brise littéralement. La distance entre l'Homme et la nature disparaît avec l'entrelacs spatial. La relation entre les deux éléments n'est plus uniquement visuelle, mais stimule également d'autres sens. Aussi, un rapport de force s'installe entre le terrain et le bâti. Nous sommes à la fois projetés vers l'étendue marine par la roche présente dans le site, et compressés vers le sol par l'épaisse et large toiture, tout en nous ouvrant entièrement sur le paysage aux alentours.

Pourtant, malgré la structure imposante de cette dalle en béton, nous avons le sentiment d'appartenir au lieu. En effet, celle-ci s'y intègre en imitant la puissance du relief. Cette maison donne l'impression de pouvoir vivre en symbiose avec la nature car elle-même l'est aussi.

Par l'usage des courbes dans la conception de ses volumes, Oscar Niemeyer s'intègre formellement dans le territoire. Suivre les lignes topographiques pourrait être interprété comme une volonté de la part de l'architecte de vouloir se fondre dans le paysage. Ne pas nier, ni transformer, ni maîtriser la nature présente sur le site, mais seulement s'y intégrer le plus naturellement possible sont les dispositions qu'il entreprend.

Ce postulat est-il plus adéquat que celui de Mendes da Rocha ou de Reidy ? Ces formes contribuent-elles vraiment à accentuer le lien avec le paysage au point de s'y fondre ? N'ayant pas visité ces lieux, hormis de poser la question, nous ne pouvons l'affirmer. Malgré cela, les images témoignent d'une complicité contraire. Chez Reidy, Artigas et Mendes da Rocha, une fois dehors le lien est rompu, la magie de l'architecture n'opère plus, alors que chez Niemeyer, c'est à l'extérieur que cette dernière commence et se termine. Cependant, l'omniprésence des contrastes et l'homogénéité du tout les rassemblent.

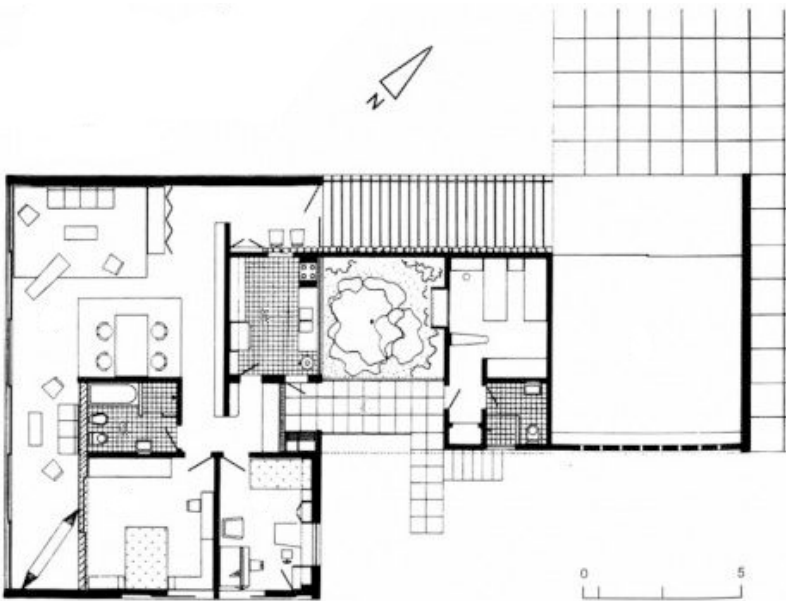
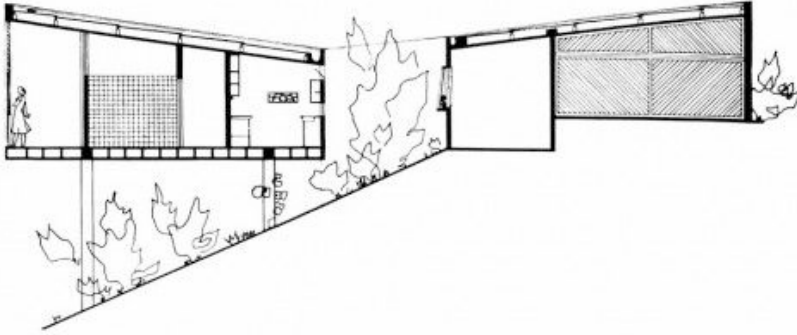
À travers ce récit imaginaire, on constate, à posteriori, que les premiers à théoriser et formaliser une image de la richesse de la nature et de l'éblouissement du Paysage ne sont pas les habitants du Nouveau Monde, mais ceux du Vieux Continent. Si le bouleversement de ce dictat fut accepté, par l'audace et l'exotisme de la proposition paysagère de Burle Marx, cette même posture, à l'égard des canons de l'architecture par Oscar Niemeyer, fut réprouvée.

Ce travail de recherche et d'analyse d'oeuvres de petite échelle nous a permis d'être en affinité avec les éléments qui les composent pour arriver à déceler la volonté première. La tentative de maintenir l'identité géographique du site avec la présence du bâtiment les engage dans une interaction mutuelle. Trois notions sont amenées à prendre possession du lieu graduellement en mettant en valeur les qualités de chacun ; *Architecture, Nature, Paysage*.

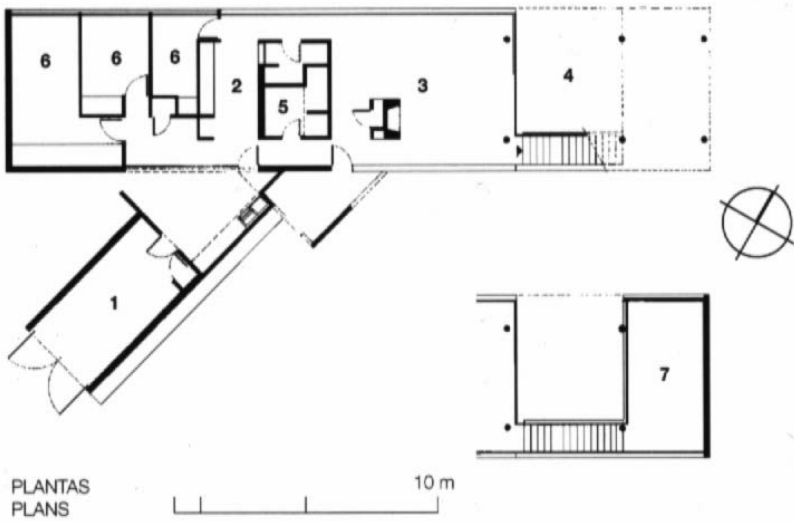
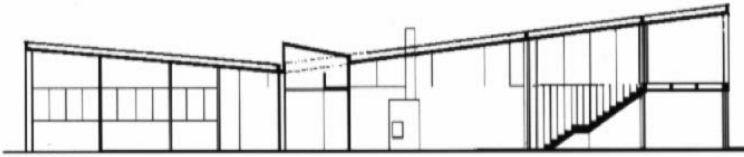
*« Malgré les différences nationales, un code secret unit tous les pays sud-américains :
l'invention est un besoin de survie et l'action précède la raison. »*

Marta Iris Montero

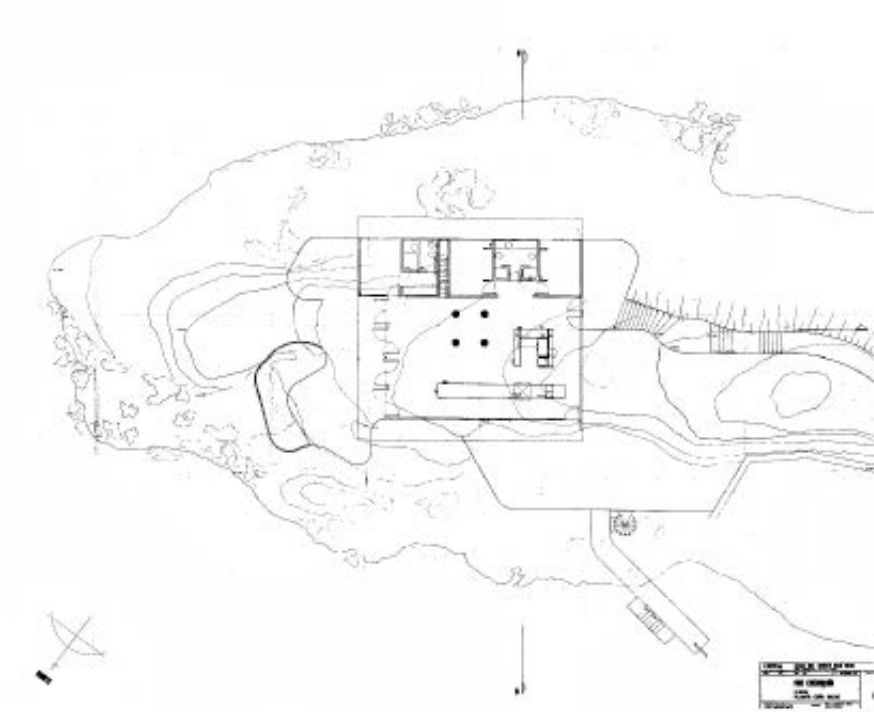
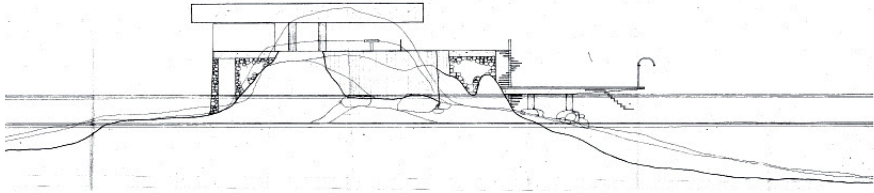
ANNEXES



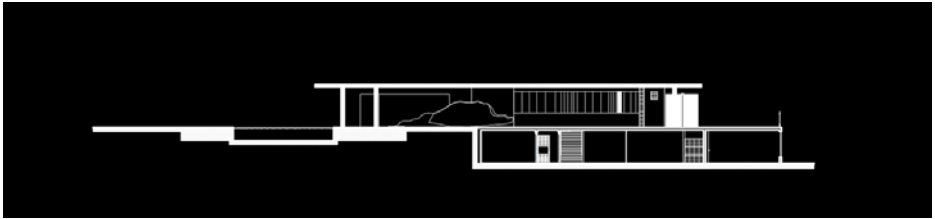
Affonso Eduardo Reidy
Casa Portinho, 1950



João Vilanova Artigas
Casa Artigas, 1949



Paulo Mendes da Rocha
Casa Gerber, 1968



Oscar Niemeyer
Casa Canoas, 1953

BIBLIOGRAPHIE

- A** ANDREOLI, Elisabetta, FORTY, Adrian. *Brazil's Modern Architecture*. Phaidon Press Limited, London, Royaume-Uni, 2004.
- ANDRIEUX, Jean-Yves, CHEVALIER, Fabienne. *La réception de l'architecture du mouvement moderne: image, usage, héritage* : Septième Conférence internationale de DOCOMOMO : Paris, Publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, France, 2005.
- B** BERGDOLL, Barry, COMAS, Carlos Eduardo, LIERNUR, Jorge Francisco, DEL REAL, Patricio. *Latin America in construction : Architecture 1955-1980*. The Museum of Modern Art, New York, Etats-Unis, 2015.
- BERGDOLL, Barry, MORE, Gustavo Luis. *Caribbean Modernist Architecture*. The Museum of Modern Art, New York, Etats-Unis, 2010.
- BILL, Max, CRAYMER, Peter, GROPIUS, Walter, OHYE, Hiroshi, ROGERS, Ernesto. *Report on Brazil*, in *The Architectural Review*, Vol. 116, N° 694, Londres, octobre 1954.
- BONDUKI, Nabil. Affonso Eduardo Reidy. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Editorial Blau, Lisbonne, Portugal, 2000.
- BUCCI, Angelo, FRAMPTON, Kenneth. *The Dissolution of Buildings: Angelo Bucci and the Paulista Modern House*. Columbia Books on Architecture and the City, New York, États-Unis, 2015.
- C** CARRANZA, Luis Esteban, LARA, Fernando Luiz. *Modern architecture in Latin America art, technology, and utopia*. University of Texas Press, Austin, Etats-Unis, 2014.
- CAVALCANTI, Lauro. *When Brazil was modern : guide to architecture, 1928-1960*. Princeton Architectural Press, New York, États-Unis, 2003.
- CAVALCANTI, Lauro, EL-DAHDAH, Farès, RAMBERT, Francis, FINOTTI, Leonardo. *Roberto Burle Marx, La modernité du paysage*. Cité de l'architecture & du patrimoine, Institut français d'architecture, ACTAR Publishers, Paris, France, 2011.
- CISNEROS, Patricia Phelps de, *Traveler Artists: Landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Autores-Editores, 2015.
- D** DIENER, Pablo, *Lo pintoresco como categoria estética en el arte de viajeros*. Apuntes para la obra de Rugendas, *Historia*, n°40, vol. II, 2007, pp. 285-309.
- DEBRET, Jean-baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Firmin Didot Frères, Paris, 1835, tome 2.
- DEBRET, Jean-baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Firmin Didot Frères, Paris, 1839, tome 3.

- F**
- FERAZ, Marcelo Carvalho, PUNTONI, Alvaro, URBINATI, Aldo, KON, Nelson. *Vilanova Artigas*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi : Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, Brésil, 1994.
- FILLER, Martin. *Makers of modern architecture, From Frank Lloyd Wright to Frank Gehry*. New York Review Books, New York, Etats-Unis, 2007.
- FRAMPTON, Kenneth, WISNIK, Guilherme. *Vilanova Artigas and the School of São Paulo* in 2G International Architecture Review, *João Vilanova Artigas*. n°54, Barcelone, Espagne, Juillet 2010.
- FRANCK, Klaus. *The Works of Affonso Eduardo Reidy*. Frederick A. Praeger Publishers, New York, Etats Unis, 1960.
- G**
- GIEDON, Siegfried. *Space Time and Architecture : The Groxth of a New Tradition*. Harvard University Press, 4^e Edition, 1962.
- GOERING, Christian Anton. *Venezuela: el mas bello país tropical*, Universidad de Los Andes, 1962, p. 208
- H**
- HITCHCOCK, Henry Russell. *Latin American Architecture since 1945*. The Museum of Modern Art, New York, Etats-Unis, 1955.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, Bourgeois-Maze, 1814, tome 1.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau continent*. N. Maze, Paris, 1819, tome 2.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Tableaux de la nature. Librairie des Sciences Naturelles*. Paris, 1865.
- J**
- JAKOB, Michael. *Le paysage*. Gollion, Infolio, 2008.
- JAKOB, Michael. *Paysage et temps*. Gollion, Infolio, 2008.
- JAKOB, Michael et Schwok Claire-Lise. *100 paysages : Expositions d'un genre*. Gollion, Infolio, 2011.
- L**
- LARA, Fernando Luiz. *The rise of popular modernist architecture in Brazil*. University Press of Florida, Gainesville, Etats-Unis, 2008.
- LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Éditions Vincent, Fréal, 1930.
- LIERNUR, Jorge Francisco. *Amérique latine, Architecture 1965-1990. Tendances de l'architecture contemporaine*. Editions du Moniteur, Paris, France, 1991.
- LUIGI, Gilbert. *Oscar Niemeyer, Une esthétique de la fluidité*. Editions Parenthèses, Marseille, France, 1987.

BIBLIOGRAPHIE

- M**
- MAINOLI, Anna. *Architectures contemporaines, Brésil*. Actes Sud, Arles, France, 2009.
- MALUENDA, Ana Esteban. *La Arquitectura Moderna en Latinoamérica*. Reverte, Barcelone, Espagne, 2016.
- MINDLIN, Enrique. *Modern Architecture in Brazil*. Colibris Editora, Rio de Janeiro, Brésil, 1956.
- MONTANER, Josep Maria, VILLAC, Maria Isabel. *Paulo Mendes da Rocha*. Whitney Library of Design, Barcelone, Espagne, 1997.
- MONTERO Marta Iris. *Burle Marx : Jardins lyriques*. Arles, Actes Sud, 2001.
- P**
- PAQUOT, Thierry. *Le paysage*. La Découverte, 2016.
- PAPADAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. Reinhold Publishing Corporation, New York, États-Unis, 1950.
- Q**
- QUEZADO DECKKER, Zilah. *Brazil built, The architecture of the modern movement in Brazil*. Spon Press, Londres, Royaume-Uni, 2001.
- R**
- ROCA, Miguel Angel. *The architecture of Latin America*. Academy Editions, Royaume-Uni, 1995.
- ROCHA, Paulo Mendes da, MONTANER, Josep Maria, VILLAC, Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. Gustavo Gili, Barcelone, 1996.
- ROCHA, Paulo Mendes da, SPIRO, Annette. *Paulo Mendes Da Rocha*. Nigli, Zürich, 2002.
- RUGENDAS, Johann Moritz, *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Engelmann and Cie, Paris, 1835.
- S**
- SACRISTE, Eduardo. *Charlas a Estudiantes*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 3e édition, Buenos Aires, Argentine, 1976.
- SEGAWA, Hugo Massaki. *Architecture of Brazil 1900-1990*. Springer, New York, États-Unis, 2013.
- T**
- TRASI, Nicoletta. *Oscar Niemeyer : Permanence et invention*. Questions d'architecture. Editions du Moniteur, Paris, France, 2007.
- W**
- WISNIK, Guilherme. *Architecture of the territory*, in 2G International Architecture Review, *Paulo Mendes da Rocha*, Recent Work. n°45, Barcelone, Espagne, Août 2011.
- WALDHEIM, Charles. *Landscape as urbanism, A general theory*. Princeton University Press, Princeton, États-Unis, 2016.

W E B O G R A P H I E

- A** ALVES e SILVA, Renato. *O desafio da preservação do patrimônio arquitetônico modernista no Rio de Janeiro*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Brésil, 2012.
URL : <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Disserta%2B%2Búo%20Renato%20Alves%20e%20Silva.pdf>
- ARTIGAS, Rosa. Uma morada de Artigas, Ou das vicissitudes dos proprietários de imóvel tombado na cidade de São Paulo e alguns apelos. São Paulo, Brésil, mars 2015.
URL : <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.176/5453>
- B** Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: Buscando no repositório.
URL:https://digital.bbm.usp.br/browse?type=author&sort_by=1&order=ASC&rpp=55&etal=1&value=Debret%2C+Jean+Baptiste%2C+1768-1848&offset=125
- Bibliothèque Nationale Française.
URL : <http://gallica.bnf.fr/>
- BERRIZBEITIA, Anita. *Parque del Este Caracas: Between a Critical Naturalism and a Critical Formalism*. DeRLAS, Vol. 6. No. 1, mise en ligne le 30 juin 2005, consulté le, 27 octobre 2016
URL : <http://www1.udel.edu/LAS/Vol6-1Berrizbeitia.html>
- C** CETTO, Max. *Arquitectura Moderna en México, 1961*, in Colección Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965. Institut Català de Cooperació Iberoamericana, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelone, Espagne, 2004.
URL <http://es.slideshare.net/SashaMendietaMilla/arquitectura-moderna-en-america-latina-19501965>
- COLIN Philippe. *Humboldt et la mise en scène de l'espace*.
URL : https://www.academia.edu/4053425/Humboldt_et_la_mise_en_scène_de_lespace
- CORTINA, Javier Maruenda, MOLINA-SILES, Pedro. Brasil. *Cuando la modernidad se hizo color*. Libro de Actas del X Congreso Nacional del Color, Valence, Espagne, juin 2013.
URL : <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/50070/25.pdf?sequence=1>
- D** DIENER, Pablo, *Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIXe siècle*, Perspective [En ligne], 2 | 2013, trad. Vanessa Capiieu, mise en ligne le 30 juin 2015, consulté le 30 septembre 2016.
URL : <http://perspective.revues.org/3897>
- DIENER, Pablo. *Traveling Artists in America : Visions and Views*. Culture & History Digital Journal [En ligne], vol. 1, No 2, 2012, mise en ligne le 8 janvier 2013, consulté le 11 octobre 2016.
URL: <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/viewArticle/16/47>
- DIENER, Pablo, *Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIXe siècle*, Perspective. Actualité en histoire de l'art, traduit par Vanessa Capiieu, 31 décembre 2013, no 2, pp. 365-372.
URL : <http://perspective.revues.org/3897>
- DONY, Paul. *L'architecture du XXe siècle en Amérique Latine*. Gesellschaft Schweizer Monatshefte, octobre 1968, vol. 48 (1968-1969), cahier 7, Zürich, ETH - serveur pour des revues numérisées, consulté le 3 octobre 2016,
URL : <http://doi.org/10.5169/seals-162148>

- G** GAUCHÉ, Évelyne, *Le paysage existe-t-il dans les pays du Sud? Pistes de recherches sur l'institutionnalisation du paysage*, Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement, 12 mai 2015, Volume 15 Numéro 1, consulté le 3 septembre 2016.
URL : <https://vertigo.revues.org/16009>
- H** HECK, Márcia. *As Casas Cariocas e a Arquitetura Moderna, Panorama da Arquitetura de Residências Unifamiliares no Rio de Janeiro: 1945-1975*.
URL : <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/097R.pdf>
- J** *João Batista Vilanova Artigas, obras, biografia e vida*.
URL : <https://www.escriitoriodearte.com/artista/joao-batista-vilanova-artigas/>
- L** LAMAISON, Pierre, CLOAREC Jacques. *Débat : Les sociétés exotiques ont-elles des paysages ?*, Études rurales, 1991, vol. 121, no 1, pp. 151-158, consulté le 21 octobre 2016.
URL : http://www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1991_num_121_1_3316
- Le Courrier de l'Architecte | 'Le Corbusier. Amérique du Sud, 1929' à São Paulo, 2012.
URL : http://www.lecourrierdelarchitecte.com/expoconcours_1221
- LOPES, Antônio Renato Guarino. *A visão estrangeira sobre a arquitetura brasileira nos anos 1950: as críticas de Walter Gropius, Ernesto Rogers, Hiroshi Ohye e Peter Craymer*.
URL : <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Antonio%20Renato%20Guarino%20Lopes.pdf>
- M** MOORE, Rowan. *Latin America was a place where Modernist dreams came true*. The Architectural Review, mai 2015.
URL : <https://www.architectural-review.com/archive/reviews/latin-america-was-a-place-where-modernist-dreams-came-true/8681565.article>
- MOTTOS, Paulo Marcos Barnabé, *A luz natural na Casa das Canoas*. São Paulo, Brésil, décembre 2008.
URL : <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.103/89>
- P** POLIZZO, Ana Paula. O jardim como ordenamento da natureza e a poética de Burle Marx.
URL : <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/143.pdf>
- S** SANVITTO, Maria Luiza Adams. *A tenda moderna: o uso da pedra e do metal numa obra de exceção*.
URL : <http://www.docomomo.org.br/ivdocomomosul/pdfs/32%20Maria%20Luiza%20Adams%20Sanvitto.pdf>
- SOSTRES, José Maria. *Creación arquitectónica y manierismo, 1955*. in Colección Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965. Institut Català de Cooperació Iberoamericana, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelone, Espagne, 2004.
URL : <http://es.slideshare.net/SashaMendietaMilla/arquitectura-moderna-en-america-latina-19501965>

ICONOGRAPHIE

- page 32 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Map_of_the_world_-_Pierre_Desceliers,_1550_-_BL_Add_MS_24065.jpg#metadata
- page 33 et 36 <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/34/latin-american-geographies-a-glance-over-an-immense-landscape>
- page 41 Cisneros Colección Patricia Phelps de, *Traveler Artists: Landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Autores-Editores, 2015, p.28
- page 47 *Ibidem*, p. 123
- page 49 *Ibidem*, p. 130
- page 51 *Ibidem*, p. 68
- page 56 *Ibidem*, p. 219
- page 57 *Ibidem*, p. 220
- page 59 *Ibidem*, p. 155
- page 61 *Ibidem*, p. 173
- page 66 *Ibidem*, p. 213
- page 67 *Ibidem*, p. 174
- page 69 *Ibidem*, p. 29
- page 73 <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/viewArticle/16/47>
- page 75 <http://edisilva64.blogspot.ch/2012/06/arte-de-felix-emile-taunay.html>
- page 77 JAKOB Michael et SCHWOK Claire-Lise, *100 paysages : Expositions d'un genre*, Gollion, Infolio, 2011, p.57
- page 82 DEBRET, Jean-baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Firmin Didot Frères, Paris, 1835, tome 2
- page 84 DEBRET, Jean-baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Firmin Didot Frères, Paris, 1835, tome 3
- page 89 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Vincent, Féral, 1930, p.245
- page 103 - 104 <http://www.leonardofinotti.com/>
- page 105 BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Editorial Blau, Lisbonne, Portugal, 2000. p.147
- page 107 *Ibidem*, p. 149
- page 109 *Ibidem*, p. 193
- page 111 <http://www.casasbrasileiras.arq.br/csareidy.html>
- page 113 BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Editorial Blau, Lisbonne, Portugal, 2000. p.148
- page 115 *Ibidem*.
- page 116 *Ibidem*, p. 147
- page 117 <https://fauforma2.wordpress.com/casa-carmen-portinho/imagens/>
- page 123 <http://www.archdaily.com.br/br/01-172411/classicos-da-arquitetura-segunda-residencia-do-arquiteto-slash-vilanova-artigas>
- page 125 <http://www.leonardofinotti.com/>
- page 127 *Ibidem*.
- page 131 http://www.urbipedia.org/index.php?title=Casa_Martirani
- page 133 - 135 <http://www.leonardofinotti.com/>
- page 137 <http://www.archdaily.com.br/br/01-172411/classicos-da-arquitetura-segunda-residencia-do-arquiteto-slash-vilanova-artigas>

- page 143 <https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/paulo-mendes-rocha-casa-gerber-angra-reis-rj>
- page 145 <http://www.leonardofinotti.com/>
- page 147 -149 <http://picssr.com/photos/fadb/interesting?nsid=13248177@N08>
- page 151 <https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/paulo-mendes-rocha-casa-gerber-angra-reis-rj>
- page 152 <http://www.leonardofinotti.com/>
- page 153-162 <https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/paulo-mendes-rocha-casa-gerber-angra-reis-rj>
- page 163 <http://www.leonardofinotti.com/>
- page 175 <http://www.moderndesigninterior.com/2014/10/casa-das-canoas-oscar-niemeyer.html>
- page 177 http://www.folhavoria.com.br/geral/blogs/art-et-decor/wp-content/uploads/2015/09/1354132935969_1920x1080.jpg
- page 179 - 180 <http://www.moderndesigninterior.com/2014/10/casa-das-canoas-oscar-niemeyer.htm>
- page 181 - 183 <http://www.leonardofinotti.com/>
- page 187 CAVALCANTI, Lauro, EL-DAHDAH, Farès, RAMBERT, Francis, FINOTTI, Leonardo. Roberto *Burle Marx, La modernité du paysage*. Cité de l'architecture & du patrimoine, Institut français d'architecture, ACTAR Publishers, Paris, France, 2011, p. 106
- page 189 *Ibidem*, p. 107
- page 193 Montero Marta Iris, *Burle Marx : Jardins lyriques*, Arles, Actes Sud, 2001, p.174
- page 196 CAVALCANTI, Lauro, EL-DAHDAH, Farès, RAMBERT, Francis, FINOTTI, Leonardo. Roberto *Burle Marx, La modernité du paysage*. Cité de l'architecture & du patrimoine, Institut français d'architecture, ACTAR Publishers, Paris, France, 2011, p. 242
- page 197 *Ibidem*, p. 266
- page 198 *Ibidem*, p. 194
- page 199 *Ibidem*, p. 197
- page 202 - 203 *Ibidem*, p. 72
- page 205 <http://theboulevardiers.com/2016/08/14/roberto-burle-marx-brazilian-landscape-designer-extraordinaire/>
- page 207 CAVALCANTI, Lauro, EL-DAHDAH, Farès, RAMBERT, Francis, FINOTTI, Leonardo. Roberto *Burle Marx, La modernité du paysage*. Cité de l'architecture & du patrimoine, Institut français d'architecture, ACTAR Publishers, Paris, France, 2011, p. 162
- page 209 <http://www.leonardofinotti.com/>
- page 220 BONDUKI, Nabil. *Afonso Eduardo Reidy*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Editorial Blau, Lisbonne, Portugal, 2000. p.150
- page 221 <http://www.archdaily.com.br/br/01-172411/classicos-da-arquitetura-segunda-residencia-do-arquiteto-slash-vilanova-artigas>
- page 222 <https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/paulo-mendes-rocha-casa-gerber-angra-reis-rj>
- page 223 PAPADAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. Reinhold Publishing Corporation, New York, États-Unis, 1950

FAT LUME JASHARI



CHRISTIAN STUDER