



Référence bibliographique :

Eric Van Overstraeten et Pierre Accarain, "Interview : Manuel Aires Mateus",
lieuxdits#5, juin 2013, pp.6-13.

La revue lieuxdits

Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme (LOCI)
Université catholique de Louvain (UCL).

Éditeur responsable : Jean-Paul Verleyen, place des Sciences, 1 - 1348 Louvain-la-Neuve

Comité de rédaction : Martin Buysse, Damien Clacys, Gauthier Coton,
Jean-Philippe De Visscher, Guillaume Vanneste, Jean-Paul Verleyen

Conception graphique : Nicolas Lorent

Impression : école d'imprimerie Saint-Luc Tournai



ISSN 2294-9046
e-ISSN 2565-6996

<https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:182753>



UCL
Université
catholique
de Louvain

www.uclouvain.be/loci.html

Manuel Aires Mateus

Eric Van Overstraeten et Pierre Accarain

Chaque année, le site de Tournai organise un séminaire encadré par un professeur invité, praticien de renom. Cette année, l'architecte portugais Manuel Aires Mateus nous a fait l'honneur d'accepter l'invitation. Les étudiants de Master 2 l'ont rencontré, ainsi que son collaborateur Jorge Silva, tout au long du mois de février 2013, à Tournai et à Lisbonne. Le séminaire s'est clôturé par un jury et une conférence publique.



Manuel, cette discussion s'inscrit dans la lignée des interviews réalisées depuis une quinzaine d'années avec chacun des "architectes-professeurs" invités dans notre faculté. Nous te proposons une petite balade dans le temps en prenant comme fil conducteur le moment de l'acte premier de conception, donc à la naissance de chacun de tes projets.

À l'Université Technique de Lisbonne dont tu sors diplômé en 1986, dans les projets induits par le questionnement de tes enseignants, quel est celui qui caractérise le plus l'acte de conception ?

En dessinant un à un tous les détails constructifs de Mies van der Rohe et en prenant des références très directes à Siza, j'ai découvert qu'il était possible d'étudier l'architecture d'une façon "autonome", non pas d'étudier la théorie de l'architecture, ni l'histoire de l'architecture, mais d'étudier l'architecture, d'essayer de comprendre le sens de chaque projet.

En partant de plans, de représentations, de visites ?

En s'intéressant à tout sans nécessairement "visiter" l'architecture.

On peut avoir des relations aussi intéressantes avec la pensée d'architectes qui n'existent plus ou avec des bâtiments qu'on n'a jamais vus, qui sont déjà démolis ou sont restés à l'état de projet.

Dans une architecture il y a une certaine liberté de mouvement. On ne doit pas tout comprendre. Il y a des choses impossibles à expliquer, des sensations personnelles que d'autres vivront autrement. Il est par exemple absolument impossible de tout expliquer d'un bâtiment de Borromini. Ça reste une perception très personnelle.

On comprend globalement l'approche et on se rend compte que pour y arriver, il a pris des décisions qui ne sont pas dictées par une théorie ou une façon de faire. Ce sont des choix qu'il a fait avec une certaine liberté.

En deuxième année, grâce au projet d'une petite maison comprenant deux ou trois espaces, j'ai découvert une sorte de "mathématique de la géométrie". La façade ne formait qu'une ligne, mais le volume lui-même était complètement décomposé. Vu de chacun de ses côtés, il se recomposait. J'ai compris qu'il y a une esthétique dans les mathématiques, qu'il y a une façon de dessiner les mathématiques et que c'est très important en architecture.

Comment cette "découverte" s'est-elle passée ?

Quand un exercice ne comporte pas suffisamment de contraintes, il faut s'en forger d'autres pour bien arriver au projet. Je me suis donc intéressé à cette idée de géométrie. C'étaient des volumes en crochets, toutes les ouvertures étaient dans les points de contact et la façade se résumait à cette ligne alors que le volume était très complexe. Toutes les ouvertures avaient une raison d'être. Il m'est toujours difficile de faire une fenêtre, une porte... sans aucune raison ; il faut donc s'appuyer un support géométrique.

Tes études commencent en 1981 et en 1983 tu vas collaborer avec l'architecte Gonçalo Byrne. Peux-tu nous expliquer l'apport de cette collaboration, toujours à la naissance du projet ?

J'envisageais de faire l'architecture ou d'être avocat mais j'ai été surtout influencé par ma mère qui était liée au monde des architectes, des poètes, des gens attachés d'une certaine façon à l'art. Mon amitié avec Gonçalo date de cette époque.

Ma mère est devenue sa secrétaire pendant un an ; j'ai commencé à fréquenter son bureau – je devais avoir 13 ans – et il m'a demandé de faire une maquette d'un escalier. Ce fut mon premier travail en architecture.

J'ai donc travaillé avec Gonçalo, bien avant d'entamer mes études. C'était un ami de la famille. Étudiant, je travaillais avec lui et ce fut très important pour moi de le côtoyer, de visiter sa bibliothèque... Il était comme un père. J'étais donc toujours entre son bureau et l'école.

À une époque, il travaillait avec un ingénieur connu qui étudiait des structures de pont, à qui je suis allé apporter des dessins. Devant une maquette d'un grand pont, il m'a expliqué que son travail, c'était de trouver une astuce. Il m'a montré ses dessins. Il dessinait le pont à la main, il faisait les calculs à la main et puis les confiait à ses collaborateurs qui recalculaient le tout pour vérifier. Il répondait donc instinctivement à la question et ce fut important pour moi de voir que ce n'est pas le calcul qui prime mais bien un acte de volonté. Ensuite, bien évidemment, le calcul est là pour confirmer l'idée mais jamais pour donner la solution. La solution c'est, à l'origine, un acte de volonté.

Vers 1980, je suis entré directement dans le bureau de Byrne. En fait, d'une certaine manière, j'en faisais déjà partie... Étant le plus jeune, je m'occupais des copies, j'organisais la relation avec le bureau des ingénieurs, etc.

Mon frère cadet d'un an est passé par d'autres bureaux avant de nous rejoindre autour de 1987. Nous avons donc commencé à travailler ensemble et de fil en aiguille, nous avons obtenu des petits travaux que nous développons dans une salle que Byrne, qui était très généreux, avait mis à notre disposition. Ensuite, lorsque nous sommes devenus trop nombreux, on est passé dans notre propre bureau de l'autre côté de la rue. Pour revenir à Byrne, ce qui est frappant, c'est qu'il comprend l'architecture, il connaît l'architecture, il étudie l'architecture. C'est absolument sidérant, il connaît tout, il étudie toutes les églises,

tous les monastères, toutes les pierres. On retrouve les mêmes qualités – savoir, connaître les choses – chez Alvaro Siza. Ils ont tous les deux la même précision dans la connaissance du problème, de la situation ; ils connaissent l'histoire, la théorie. Et, d'une certaine façon, je tiens de Byrne qu'on peut arriver au projet par la connaissance.

Nous en discutons beaucoup, parce que je ne suis pas totalement d'accord avec cette idée. Pour moi, il faut avoir une grande liberté par rapport à la connaissance, pour opérer sur le "comment on fait", le "comment on dessine", et de même, utiliser l'histoire, la théorie et même les aspects constructifs avec une certaine liberté.

Auprès de Byrne, j'ai également compris qu'on peut étudier mais qu'il faut surtout dessiner, qu'il faut faire la synthèse à chaque moment. Pour lui, il faut faire et refaire et refaire sans cesse avant d'arriver au projet. Il m'a appris qu'étudier est une façon d'approcher l'architecture.

Je suis resté d'une certaine façon lié à Gonçalo parce que nous avons gagné beaucoup de concours ensemble et qu'il fallait donc gérer le bureau ; c'était mon rôle de veiller à l'organisation de son bureau. Ensuite nous nous sommes séparés professionnellement mais nous sommes restés très proches.

C'était une période où il y avait beaucoup de travail institutionnel au Portugal ; nous étions à l'époque confrontés à notre entrée dans la communauté européenne. Nous avons gagné beaucoup de concours, surtout pour des programmes universitaires.

Durant cette période, quelle a été la transformation dans votre conception ?

Cette période, nous l'avons mise à profit pour apprendre à construire, pour apprendre à nous confronter aux projets. Il n'y a pas de grande évolution de notre conception, si ce n'est que nous avons essayé de clarifier notre approche. Par exemple, pour le Rectorat, nous voulions une relation très forte avec la topographie et être très clairs pour le bâtiment. Ce bâtiment, c'est une ligne, c'est une façade "abstraite". Il se résume à l'idée de redessiner la topographie avec l'architecture. Il ne s'agit pas de dessiner les espaces comme une organisation de fonctionnalités.

Nous avons abordé de la même manière le projet de la maison des étudiants à Coimbra. C'était un geste très bien équilibré dans le site. Ce projet nous a permis de démarrer parce qu'il nous a fait gagner des prix internationaux. On a aussi pu commencer à enseigner à l'étranger.



Rectorat



Coimbra

Comment a évolué votre manière d'approcher les projets hors de l'atelier de Byrne?

On étudiait bien les programmes ; on "refaisait" le programme en formulant des hypothèses d'organisation. Si on gagnait des concours c'est aussi parce qu'on poursuivait cette esthétique "mathématique".

Une chose qui nous est restée c'est d'étudier non seulement le programme mais surtout la question. Cette phase de très grands projets nous a permis de bien comprendre comment les choses fonctionnaient mais, *in fine*, que le risque était de perdre le contrôle des projets. Nous savions que ce n'était pas notre but et qu'il était important d'arriver à autre chose et heureusement nous avons fait le projet de Alenquer qui a tout changé.

Qu'est ce qui a changé sur Alenquer ? Qu'est-il est arrivé ?

C'est une histoire très intéressante. C'était un petit projet de reconstruction d'une maison traditionnelle au centre ville. Quand on a commencé le chantier, la maison s'est complètement écroulée et d'une maison banale c'est devenu une ruine extraordinaire. Et subitement, en voyant cette ruine, nous avons découvert la valeur des parties d'une totalité, les valeurs de la matérialité, de la densité, de la réalité même. Par rapport à la maison populaire, banale à l'origine, la ruine était complètement romantique ; ce fut pour nous un véritable choc. Nous avons pressenti qu'il n'y a pas qu'une réalité, qu'il y a plusieurs réalités et qu'il faut comprendre notre propre ressenti pour vraiment arriver à un projet. Il y a toujours quelque chose à trouver de vraiment extraordinaire dans chaque endroit dans chaque projet et ce n'est pas évident !

Pour nous, ce fut vraiment clair et nous avons changé complètement notre approche. On a fait comprendre au propriétaire de la maison que la chose qui était vraiment intéressante, c'était cet espace à côté des murs. À l'intérieur de cette enceinte, on a dessiné un petit volume qui avait une relation très forte avec les murs. Pour nous, l'important c'était cet espace entre la nouvelle construction et le mur. C'est cette évidence qui a dessiné le projet.

Depuis cette expérience, nous dessinons les limites et nous avons développé notre relation avec la limite, avec la philosophie de cette idée, cette idée de bord, de densité dans les limites. Nous avons notamment trouvé des références chez Borromini.

Alenquer fut la plus belle découverte de notre vie et nous a fait changer toute

notre façon de faire et de comprendre. Nous avons décidé de réduire le bureau, de ne plus faire de grands projets, ni de concours et de nous atteler à de plus petits projets.

Nous avons compris que les projets que nous avons faits jusque là n'avait pas autant d'intérêt et nous avons redessiné tous les projets en cours.

Est-ce le même processus que vous avez adopté pour la Casa en Brejos de Azeitão à Setubal ?

Oui c'est vrai, c'est vraiment la même approche. Le point de départ était très simple. C'était un petit entrepôt où l'on stockait du vin et le propriétaire avait l'intention d'en faire une maison de week-end mais se demandait comment procéder pour diviser l'espace. C'était inquiétant parce que la chose intéressante, c'était cet espace d'un seul tenant. En le divisant, nous risquions de le perdre.

Le problème était très clair : comment introduire le programme sans perdre la notion de l'espace. Ce projet nous a permis de gagner en liberté. Contraints par les circonstances, nous n'avons respecté aucune règle communément admise, les couloirs font par exemple 75 cm et non pas 1m10.

C'est ça la liberté dont tu parles ?

C'est la liberté de dire "je ne mesure pas par des règles, je mesure ce dont j'ai besoin en relation avec le corps". C'est approcher le problème de façon complètement différente en dessinant avec ta propre mesure, avec la dimension utilitaire et non la dimension réglementaire. Notre liberté c'était de ne plus nous conformer aux règlements mais de penser les espaces en partant de la sensation que nous voulions apporter à ces espaces, en dessinant d'abord avec le corps. Azeitão nous a permis d'affiner cette méthode.

Entre Alenquer et votre dernier concours remporté pour le centre culturel de Tours, y a-t-il d'autres transformations dans le phénomène de la conception ?

Il y a beaucoup de temps entre les deux projets mais, à nouveau, ce programme à Tours est vraiment clair : il faut récupérer un volume en le transformant en espace.

Dans ce cas, la stratégie est de dessiner un espace intérieur au-dessus d'un espace très fonctionnel qui comprend des galeries d'art. On a dessiné un espace par sa lumière, par sa géométrie, par sa proportion en le concevant, d'une certaine façon, de l'intérieur vers l'extérieur.

Cette volonté d'être clair se manifeste par les deux escaliers opposés, une



Illustrations : Alenquer

géométrie très précise des relations avec, par exemple, une transparence qui s'ouvre sur une ouverture dans le quartier. Il faut utiliser la géométrie à bon escient mais rester conscient que ce qui compte, c'est dessiner les espaces.

Dessiner depuis l'intérieur c'est ce qu'on a commencé à Alenquer. La grande transformation, c'est que nous dessinons pour faire beau ; depuis, nous dessinons pour la vie, c'est beaucoup plus complexe.

Qu'est ce qui te fait dire qu'à un moment donné, la conception est assez aboutie pour passer à la réalisation du projet ?

C'est évident, tu le comprends, tu le vois...

On va entamer au Sud du Portugal, le chantier d'un espace pour que les pensionnés puissent passer la journée. C'est un espace de sept cents mètres carrés mais le projet a traîné douze ans dans notre bureau, avant de finalement aboutir. Malgré six ou sept versions, nous ne parvenions pas à trouver quelque chose qui soit convaincant. Nous avions un problème parce que cet espace doit avoir une échelle appropriée pour accueillir trois ou quatre joueurs de cartes mais ce même espace doit servir aux grandes fêtes. Ces fêtes sont très importantes pour les personnes âgées parce que c'est un jour différent. Nous n'avions jamais réussi à faire un espace capable de répondre à ces deux échelles en même temps...

Entretemps, nous avons fait le concours pour l'entrée de l'Alhambra ; c'était un concours où nous étions en finale contre Siza. Il y avait ce même problème lié à un espace très grand, le centre d'accueil qui devait également offrir des espaces plus petits pour donner l'échelle de l'Alhambra ; il n'y avait aucun sens à faire un hangar pour ensuite visiter l'Alhambra. Nous avons donc dessiné des espaces



qu'on peut lire horizontalement comme un grand espace mais dans le volume du toit nous avons dessiné de petits espaces en relation avec l'architecture de l'Alhambra.

C'est là que nous avons entrevu la résolution du projet pour les pensionnés. C'était un problème similaire lié à deux échelles. Les projets n'avaient bien sûr rien à voir mais la question était résolue. En trois ou quatre mois le projet était prêt pour être construit. Le problème n'étant jamais clair, la réponse ne pouvait pas l'être.

En ce moment, c'est la maison individuelle qui me passionne parce que je travaille beaucoup avec le client. Ce n'est pas que je discute avec lui des solutions, non, je discute le problème – je ne discute pas la solution. Qu'est-on en train de faire ? Quel est vraiment votre souci, votre problème ? C'est là qu'on trouve la spécificité du projet, c'est là qu'on trouve vraiment la force du projet qui le rend unique.

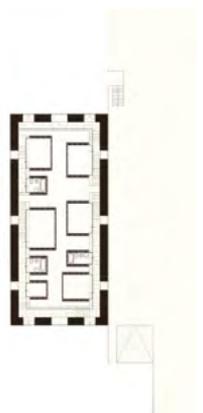
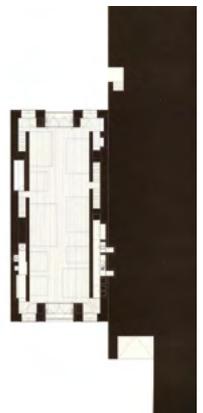
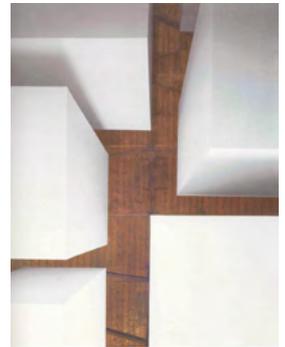
Peut-on mettre ça en relation avec l'exercice proposé aux étudiants ?

C'est exact, c'est un exercice très clair. Il ne s'agit pas de concevoir une maison mais cinq espaces et d'exprimer sa propre relation avec ces cinq espaces. Ce qui est important c'est de leur demander ce qu'ils peuvent nous apporter de leur expérience.

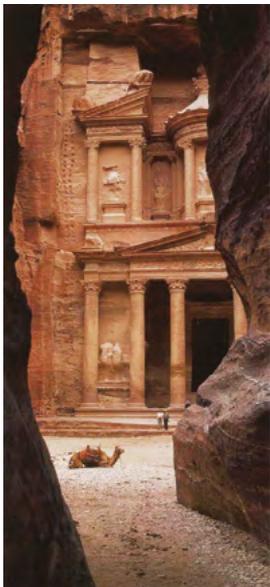
Borges dit que "toute la poésie se fait avec 23 lettres" et c'est exactement la même chose. À vingt ans, on connaît déjà tout, on connaît la structure, on est déjà passé par dix milles portes, on a visité des millions d'espaces, vu des milliards de fenêtres. Enseigner à un étudiant ce qu'est une porte, ce qu'est un espace, ce qu'est une fenêtre... c'est ridicule ! Mais faire des portes, des espaces, des fenêtres, ça c'est l'architecture. Le problème est de connaître "l'intention" qu'on peut apporter à une porte, à un espace, à une fenêtre. Quelle est cette intention ? Qu'est-ce qui leur vient en mémoire quand ils pensent à l'architecture ?

Le problème des étudiants et de toutes les écoles d'architecture, c'est qu'au départ les étudiants sont très frais, très riches, et qu'ils sortent comme des gens qui ont le cœur enterré. Ils sont "carrés", c'est un réel problème. On leur a donné des règles, des petites règles pour faire les choses.

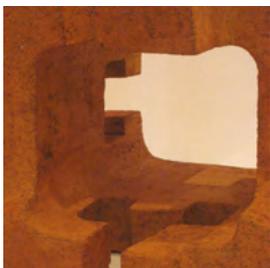
Le problème est de savoir ce qui intéresse l'étudiant. Je ne veux pas savoir s'il sait faire une porte, je sais qu'il sait faire une porte. Le programme est très simple, il ne s'agit pas de savoir s'il est capable d'éviter de mettre ceci à côté de cela. À ce stade de son apprentissage, chacun croit qu'il est capable de le faire. Le problème est vraiment de



Illustrations : Azeitão



Petra



Chillida

découvrir ce qu'il veut faire avec cette question, avec la possibilité de dessiner un espace. C'est de dire "donne-moi l'émotion de te connaître à travers une émotion que tu as eue. Pense à ce que tu dois être".

Ensuite viennent les discussions car, pour moi, l'architecture est un art, rien d'autre !

Il y a évidemment toute la technique, ce sont des choses qui existent dans tous les arts. Il y a la technique, des problèmes, des contraintes ; on en a plus que les autres arts et c'est bénéfique. Plus il y a de contraintes, plus c'est facile. Je déteste les architectes qui commencent par dire "non mais vous savez, il y a un programme, une limite du budget,... blabla..." Ils n'ont rien compris ! On est capable ou on n'est pas capable de changer le monde avec les contraintes que l'on a. C'est la chose qui m'intéresse.

J'y reviens, l'architecture, c'est un art... Ce n'est pas la résolution du programme, c'est ce qu'on peut apporter dans la résolution de ce programme.

C'est ce que je cherche à faire avec les étudiants, comprendre et apprendre à faire, à apporter. Pour y arriver, j'utilise un projet qu'ils ont vécu des milliers de fois. C'est proche de leur vie, ils ont toujours habité dans une maison, ils ont toujours passé une porte. Mais l'important est de savoir "ce que vous voulez faire ici, ce qui est important pour vous, quelle est votre mémoire ?" parce que chacun de nous a vécu des choses, des expériences incroyables sur l'architecture, sur la spatialité,... que nous n'utilisons pas.

Même en tant qu'architectes nous n'en faisons pas usage, nous faisons ce que nous savons faire ou ce que d'autres ont déjà fait. Je pense qu'aux étudiants, il faut donner cette idée qu'ils sont capables de faire, qu'ils ne sont pas des petits architectes, qu'ils sont des hommes comme les autres, qu'ils ont le même niveau que les autres et qu'ils ont des millions de mémoires qu'ils peuvent utiliser. Inutile de chercher à connaître les petites choses qu'ils connaissent de l'architecture. À travers cet exercice, je suis intéressé par leur personne, par chacun d'eux.

Tu convoques la référence entre une tectonique sculptée par la nature et une architecture massive généralement striée ou occupée par la lumière. D'où vient ce goût pour ces fondements, ces références fondamentales ?

C'est toujours une question de limite, non pas un plan mais une limite volumétrique de laquelle retirer les espaces. Il s'agit de soustraire et, partant de cela, les références viennent directement à l'esprit, ce sont notamment les grandes

constructions comme les forteresses.

Lors de ma première conférence, j'ai projeté une image de Petra en Jordanie que personne ne connaissait. J'étais moi-même incapable de dire où se situait ce site.

Pourtant dans "Coke en Stock" de d'Hergé il y a une représentation de Petra !

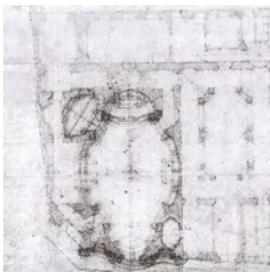
Effectivement, il y avait même des films qui y avaient été tournés, mais personne ne semblait connaître. J'évoque souvent les petites églises excavées dans le nord de l'Afrique, mais je suis incapable de vous dire où elles sont. Je n'y ai jamais été, ni même à Petra ! J'utilisais ces références parce que c'était le moyen le plus facile pour montrer ce qu'était "retirer l'espace". Il y avait évidemment aussi toutes les références en sculpture et surtout le travail de Chillida. C'étaient des soustractions de l'espace dans une limite très claire. Ensuite, en construisant cette idée, tu développes une idée sur la vie.

En réfléchissant sur la lumière et la manière dont elle entre par une fenêtre, on se rend compte qu'elle se dégrade au passage, à travers l'épaisseur, la limite. C'est une dimension qu'il faut travailler pour dessiner un espace. Il est impossible d'éviter l'idée de limite. Durant une période, il y eut des tentatives pour abolir cette notion – c'était au début du vingtième siècle, lors des grandes expositions à Paris, Londres, etc. –, partant du principe que le verre pouvait créer une limite sans matière. On a dû constater que c'était faux et qu'il est impossible d'échapper à cette épaisseur de la limite. On ne peut y rester indifférent et il est donc primordial d'en faire un élément central de notre travail.

De cette façon, on conditionne les limites et on crée des relations extraordinaires. Pour Borromini les limites sont un espace qui contient d'autres espaces, c'est une continuité et tout dépend de l'échelle à laquelle on le lit. Ayant besoin de matière pour construire, je vais donc la retravailler. Je l'accepte en tant que telle et je la travaille; je lui donne d'autres conditions pour les rendre à mes espaces.

Cette démarche devient instinctive, les limites deviennent l'élément central. C'est l'affaire du Chinois qui écrit à l'envers. Le vide est primordial mais pour le construire, il faut du plein, de la matière à laquelle je m'efforce de donner d'autres dimensions.

On peut aussi travailler en faisant des approches spatiales successives. Il faut d'autres espaces pour dessiner un



Borromini

espace central. Par exemple à Azeitão, l'espace principal est aussi "re"dessiné par la présence des espaces suspendus. En reculant la structure et en les joignant par des parois vitrées, on donne l'impression qu'ils flottent dans le même espace.

Il est clair qu'un espace peut être dessiné par un autre espace. En traçant une ligne, je dessine à la fois cet espace et son contraire. Il faut être très précis car toute présence crée son négatif.

Travailles-tu comme modelleur ou comme sculpteur par "addition" ou par "soustraction" de matière ?



Alcácer do Sal

Nous travaillons avec l'ambition d'une certaine forme de soustraction de matière mais nous savons qu'on le fait par addition. C'est "construire la soustraction". À part de rares exceptions dans l'histoire, la soustraction pure n'existe pas. Nous voulons construire la sensation d'une épaisseur qui peut contenir des espaces secondaires d'une autre échelle.

L'important c'est que l'architecture se fasse avec de la "matière". Essayer de construire sans matière est impossible ; pour faire de l'espace, on doit construire, bâtir la limite. Elle peut être neutre, seulement technique, ou permettre d'autres possibles. Longtemps en architecture, on a réduit l'idée de limite à une surface. En réalité, il s'agit d'explorer la surface mais aussi la constitution de cette limite. On peut donc travailler sur et dans cette matière en gagnant des possibilités.

Bien sûr, nous avons exploré l'idée de filtration qui était une référence au début de notre réflexion et nous a donné un certain degré de liberté. Mais il faut se rendre à l'évidence, on ne construit pas

par soustraction mais par addition. Nous avons trouvé de nombreux exemples dans l'Histoire : cathédrales, châteaux, etc. et nous en revenons toujours à la référence incontournable de Borromini qui a construit dans et avec les limites. Les limites sont composées d'espaces qui ont des échelles secondaires, qui aident l'espace principal à gagner en signification. Bâtir dans l'épaisseur, c'est une nécessité mais c'est aussi utiliser une certaine liberté entre un centre et sa relation avec l'extérieur, l'urbain, la nature. Ce qui nous intéresse, c'est cette relation indirecte entre l'espace et la forme.

En étudiant ces limites, considères-tu que tu façannes une peau ou une volumétrie ?

Nous pensons toujours volume, car l'espace est un volume. Un mur n'est pas une idée, c'est un volume peu épais mais c'est toujours un volume, solide, qu'on peut travailler. L'intérêt du travail de l'architecte réside dans le fait que dans une échelle générale on peut tout reconsidérer, que chaque limite est une possibilité de travail.

L'architecture que tu proposes semble mettre constamment en place un dialogue binaire entre plein et vide, naturel et artificiel, passé et présent. Cela en rend la lecture limpide. Peux-tu expliquer d'où vient ce dialogue binaire, s'il existe réellement ?

D'une certaine façon, c'est trouver une manière de guider la lecture de quelque chose par opposition à une autre. On comprend la réalité non seulement par ce qu'on voit mais aussi par tout ce qu'on connaît, qu'on transporte, une sorte de "pré-concept" dans un sens positif, qui nous permet de lire cette réalité. Il est par exemple possible de lire la nature quand on a une clef pour la lire.

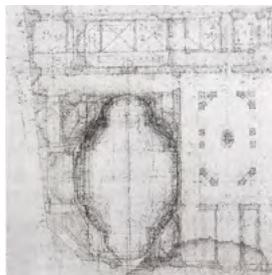
Très souvent, il nous faut une clef pour lire une chose en opposition à une autre : une ville par rapport à un bâtiment, un bâtiment en relation à la ville ou à la campagne, etc.

Dans cette idée binaire, il y a toujours la réalité et la culture, la nature et l'artifice, des concepts non antagonistes mais qui, confrontés, prouvent une cohérence.

Parlons de la conception en maquette. À Lisbonne, votre atelier est jonché de maquettes à grande échelle en polystyrène blanc. Quelle place prend cette méthode dans votre conception ?

Nous développons surtout les projets en maquette, principalement les maquettes en polystyrène blanc car c'est la solution la plus rapide et la plus économique qui nous correspond le mieux, et la plus évi-





Borromini

dente par rapport à notre activité. C'est le matériel idéal. Les petites maquettes attirent et ne laissent pas de liberté ; on est tenté de les aimer, on ne voit pas les erreurs ; c'est séduisant, comme un enfant.

On essaie de faire des maquettes de matériaux, de températures, de chaleur... Les maquettes à grande échelle – nous utilisons l'échelle 1/20 – ne sont pas faites pour la beauté mais pour pouvoir y mettre la tête.

On ne fait pas les changements en maquette, on évalue les corrections et on recommence, on compare, une, deux, trois fois, jusqu'à satisfaction. En parallèle, on commence à faire le dessin constructif pour vérifier la faisabilité. Nous faisons systématiquement des diagrammes, pas uniquement au début, souvent en noir et blanc, pour clarifier ce que nous voulons faire. Nous gardons ce diagramme pendant tout le processus, à toutes les phases du projet et c'est toujours ce diagramme qui guide l'exécution jusqu'à la fin du projet.

Ce diagramme nous permet de savoir si le cap est maintenu. C'est une sorte de garantie tellement facile à vérifier... en coupe et en plan, quelquefois en façade. Il n'y a pas de hiérarchie entre plan et section ; pour nous, la coupe est parfois plus importante.

Quand on regarde les documents graphiques, on voit peu de reproductions de croquis, de dessins à main levée... et pourtant on voit la référence récurrente aux dessins de Borromini. Quel équilibre as-tu trouvé entre les outils de conception : le dessin, la conception en maquette, le dessin de concept ?

Ça va peut-être vous étonner mais, dans mon travail, la seule chose que je fais, c'est dessiner à la main. Je ne fais que ça ; je ne construis pas de maquette, je ne travaille pas à l'ordinateur. Je ne dessine qu'à la main. Pourquoi ne voit-on pas mes dessins ? L'important, c'est de voir le résultat des dessins ; je ne suis pas un peintre mais un architecte. Mes dessins sont mes dessins ; il y a des tonnes de dessins, partout dans le bureau ; je dessine tous les jours, je dessine le travail des étudiants, c'est ma façon de comprendre. J'arrive au bureau, je dessine ; je parle au téléphone comme tout le monde, j'écris et je dessine. Je dessine, parfois j'écris et je dessine et j'écris, à la main.

Quel genre d'écrits, à propos des projets ?

De tout. Quelquefois j'écris des petites réflexions mais pas vraiment de façon

régulière. Normalement j'écris sur les projets, les idées, les ambitions... pour être sûr de comprendre où nous voulons arriver. Il est plus aisé de s'entendre dire : "on veut faire ça, on veut arriver à ça". Et dans le processus, on peut se dire : "on est arrivés là, on n'est pas encore là". J'ai toujours eu une certaine pudeur à publier ces dessins. Je ne suis pas Siza. Pour moi, le dessin est une chose "opérative", je dessine tout le temps et pas nécessairement bien. Il y a un pouvoir incroyable dans le dessin, c'est qu'il permet de comprendre. C'est la seule façon de représenter quelque chose de façon intéressante ; sans la comprendre, tu ne peux pas la représenter. Il faut faire un effort pour comprendre comment ça marche. Ça m'intéresse beaucoup ! et, en réalité, c'est la seule chose que je fais... Evidemment je fais aussi des corrections, j'examine la maquette, les dessins constructifs, etc. Mais ce n'est pas mon travail. Mon travail, c'est vraiment de dessiner à la main !

Dans la représentation graphique de ton architecture, le noir et le blanc se mettent en dialogue. Quelle signification donnes-tu à ces deux valeurs ?

En réalité, c'est aussi une chose opérative. Ici les espaces publics, là les autres que personne ne verra. Ce n'est pas un artifice graphique. C'est un système de contrôle du projet : des espaces ouverts, des espaces fermés. En blanc, c'est vraiment le dessin de l'espace ouvert.

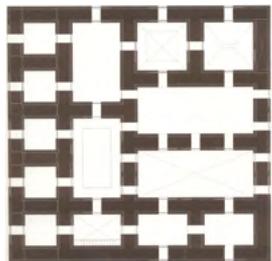
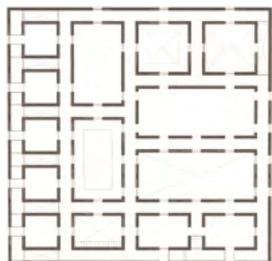
En faisant appel à la référence, pourquoi convoques-tu l'histoire, le temps ?

L'architecture est un art de la permanence, pas de l'éphémère. On a perdu le goût de construire le permanent. Je ne sais pas qui a écrit que "l'architecture était finie quand on a achevé les cathédrales". On construisait les grandes cathédrales "en compression". Cette idée mythique que, lorsqu'on construit en compression, on construit pour l'éternité. C'est d'une puissance symbolique énorme.

Actuellement on ne construit plus pour l'éternité car les contraintes en traction ne sont pas faites pour durer.

Nous pensons que cette architecture stabilisée fournit d'incroyables conditions de vie. Nous cherchons dans nos expériences à ce que l'architecture redevenue plus permanente, que les espaces fassent appel à la mémoire.

Nous avons cette passion pour l'archaïque, parce qu'il y a quelque chose de primordial dans l'architecture. Le grand problème actuel de l'architecture, c'est d'être très loin de la vie. Elle doit revenir à quelque chose de très proche de la vie et non à des mouvements esthétiques, des modes, des vagues, etc. Les



Alentejo

grosses structures très permanentes étaient conscientes de la manière d'être construites. Il y a une sorte d'instinct qui nous dit que la vérité ce n'est pas que la matérialité de la surface à la mode actuellement.

Cette idée qu'il est plus agréable de vivre dans des espaces anciens, est-elle liée à cette idée de permanence ?

J'ai toujours pensé qu'il est agréable de vivre dans des espaces très qualifiés. On trouve plus facilement des espaces anciens qualifiés que dans l'architecture actuelle. On reprochait toujours à Mies, qui habitait dans une maison classique, de ne pas habiter dans une maison tout en verre. Bien sûr, il n'est pas important de savoir où vivait Mies, bien sûr que j'aimerais vivre dans une de ses maisons, ce serait fantastique. Quand on a une idée très claire à propos d'une maison contemporaine, c'est quelque chose d'extraordinaire, mais généralement, l'architecture actuelle donne une idée, une image de notre temps, pas de la vie. Ce qui est important avec Mies, c'est qu'il a changé notre relation avec la vie et c'est nettement plus fort. Si on n'a pas cette capacité-là, alors, autant rester sur des valeurs sûres, garanties.

Je pense aussi que le temps aide à la qualité. À Lisbonne par exemple, il est plus intéressant de vivre dans une maison ancienne que dans une maison neuve car la maison neuve est formée pour une fonctionnalité. La maison traditionnelle du dix-huitième siècle à Lisbonne était constituée d'espaces qui pouvaient accepter toute sorte d'activités, d'espaces "à habiter". *In fine*, ils fonctionnent de la même façon, mais sans cette approche fonctionnaliste. Ils formaient un support pour la vie et chacun choisissait sa manière d'y vivre.

Très souvent, les maisons contemporaines imposent une certaine façon d'habiter : la chambre, le salon, etc. Dans une maison ancienne il est possible de choisir "ici j'installe ma chambre...", c'est une liberté très importante. On a besoin de cette liberté dans l'espace. Siza, dans un projet pour des habitations sociales, savait que toutes les pièces étaient très exigües mais qu'il fallait prévoir des espaces de liberté. Il a prévu un couloir très large qui est devenu cet espace de liberté tellement important et qui n'existe pas souvent dans l'architecture contemporaine. C'était une grande proposition qu'on retrouve par exemple, au Portugal, dans la typologie des espaces du dix-huitième siècle. Ils ont une fraîcheur, une liberté comme, à une autre échelle, un couvent par exemple ; on y mettait une caserne, une école, une faculté, ensuite un hôtel... toujours dans le même bâtiment, et c'est pourtant peut-être devenu le meilleur hôpital, la meilleure

école. Ce n'est pas une question fonctionnelle, c'est une question de liberté. Nous avons besoin de comprendre les espaces, qu'ils soient clairs et qu'existe cette liberté de se les approprier. Si nous sommes forcés d'accepter un espace qui doit être ça ou ça ou ça, rien ne marche.

Dans ce centre qui comprend école, bibliothèque, espace de gymnastique, etc., le bâtiment est composé d'une série de volumes transformables, adaptables, qui acceptent la couleur, la vie d'une certaine manière... c'est un peu ce que tu recherches ?

Oui, ce que nous avons proposé, c'est de donner une sorte de grille d'espaces qui offrent cette liberté d'appropriation et qui ont une possibilité d'évolution, car tous les programmes changent très, très rapidement. À Lisbonne, lorsqu'ils ont récemment construit un bâtiment gigantesque pour la compagnie des téléphones, un étage entier était destiné aux ordinateurs. À la fin des travaux, les ordinateurs étaient sur les tables... Ils en ont fait un centre culturel.

Une intervention de réhabilitation, de changement de fonction, dans un bâtiment des années 1960/1970 sera très difficile. Par contre, un bâtiment du quinzième siècle, sera très facile à adapter car ils avaient des règles tellement claires. C'est cette façon d'être ouvert à des possibilités tout en étant clair qu'il faut, d'une certaine façon, rechercher.

Merci, Manuel, pour ta générosité.



Vila nova da Barquinha

