



HAL
open science

Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro LACTH Laboratoire d'Architecture Conception Territoire Histoire Matérialité

Catherine Giuli

► To cite this version:

Catherine Giuli. Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro LACTH Laboratoire d'Architecture Conception Territoire Histoire Matérialité. 2022. hal-04258832

HAL Id: hal-04258832

<https://hal.science/hal-04258832>

Submitted on 25 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Résumé

L'enseignement de l'architecte Ricardo Porro en France (1965-1991) est interrogé sous le prisme des renouvellements pédagogiques opérés en Amérique Latine à la fin des années 1940 et depuis le débat contradictoire des CIAM d'après-guerre. D'une part, son parcours fait émerger les moments de réforme auxquels il participe en tant qu'étudiant à La Havane, Paris et Venise et témoigne de la circulation des idées dans l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme. D'autre part, les témoignages oraux de ses collègues et étudiants et les écrits de Ricardo Porro éclairent la pratique pédagogique de l'architecte appréciée à partir d'une approche culturelle et matérielle et depuis les rapports complexes entre *tradition* et *modernité*.

Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro

Catherine Giuli
ENSAPL, LACTH
Contribution à l'ANR ENSarchi

L'enseignement de l'architecte Ricardo Porro s'est fondé sur les rapports entre *Tradition* et *modernité* et la question de la circulation des idées et de leur hybridation. Le terme « tradition » est riche de connotations contradictoires : s'il peut désigner les aspects les plus conservateurs des pratiques, il fait aussi signe de transmission, d'héritage et de reconfiguration des idées. Il s'agit de rendre compte de leur construction progressive et de mesurer l'impact des transferts culturels sur l'enseignement de cet architecte latino-américain dans les écoles d'architecture françaises. Sa pédagogie en France de 1965 à 1991 – UP3 avec Arretche, Castex et Panerai, école spéciale, UP8 avec Huet, UP6 avec Castro, Ecole de Strasbourg et de Lille où il parvient à créer un atelier vertical d'architecture et d'urbanisme – est indissociable de son parcours et des héritages qu'il a reçus à la Havane, Paris, Venise et Caracas. La porosité importante entre les disciplines et les concepts convoqués par Ricardo Porro en atelier – concept urbanistique issu de l'école de sociologie de Chicago, littérature et philosophie allemande, peinture figurative et sculpture – suscite une reconfiguration personnelle des savoirs et des pratiques, entraînant une crise des anciens découpages et l'apparition d'un nouveau paradigme.

1. Héritages modernes: la fabrique d'un enseignement

La formation de Ricardo Porro débute par sa formation académique qui se déroule sur dix années (1942-1952). Porro découvre en 1942 un système d'enseignement de type Beaux-Arts associé à des cours communs aux ingénieurs, dispensé à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes de La Havane*, puis l'approche des Modernes, celle de Gropius avec qui il s'entretient en 1949 ou encore celle de Mies Van der Rohe dont il s'inspirera pour le projet de sa première villa. La construction remarquée de son projet de diplôme en 1950 lui permet de voyager deux ans en Europe afin d'y compléter sa formation. Il fait le choix des Sciences Humaines, la Philosophie à La Sorbonne et l'Urbanisme à l'Institut d'urbanisme de Paris. Ce choix inaugure un enseignement privilégiant l'urbanisme, enseignement dont il retient les idées du théoricien Gaston Bardet¹, véhiculées alors par Robert Auzelle². Il entame une formation parallèle et rencontre Le Corbusier chez qui il choisit de ne pas travailler – il opte pour la visite du chantier de Ronchamp, oeuvre qu'il admire – ainsi que Picasso par l'intermédiaire de son ami le peintre cubain Wifredo Lam³, ce qui l'amène à s'intéresser à la figuration ainsi qu'à la signification de l'architecture. Il manifeste de l'intérêt pour l'architecture organique lors de l'exposition de l'oeuvre de Frank Lloyd Wright aux Beaux-Arts en 1952⁴, celle d'Antonio Gaudi à Barcelone dont l'influence sera majeure, d'Asplund et Lewerentz à Stockholm ou encore celle de l'école d'Amsterdam. Il est sensible aux apports des membres des CIAM, en particulier ceux des architectes Ernesto Nathan Rogers et Bruno Zevi qu'il rencontre lors de sa participation à l'école d'été de Venise durant le mois de septembre 1952 et dont il retiendra cette préoccupation: la dialectique entre *tradition* et *modernité* marquant une pensée urbaine d'après-guerre confuse et un conflit entre la ville considérée comme un organisme - la structure spatiale vénitienne en étant le témoin – et

¹ Propos issus de l'entretien de Ricard Porro mené par François Chaslin en 2011 sur France Culture dans l'émission *Métropolitains, Les jeudis de l'Architecture* à 21mn30. retranscription de l'auteur en annexe. Gaston Bardet est le gendre de Marcel Poète, créateur de l'Institut d'Urbanisme. Il y a enseigné.

² Robert Auzelle enseigne à l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris lorsque Ricardo Porro y suit des cours. (cours de composition urbaine puis de théorie) de 1945 à 1968 et à l'ENSBA de 1961 à 1979 (où il met en place un cours d'urbanisme, dans le séminaire-atelier Tony-Garnier). Il prolonge l'enseignement et les idées de Marcel Poète et de Gaston Bardet, qu'il a connus à l'IUP. Voir à ce sujet le fonds d'archives Robert Auzelle 242 Ifa, AUZRO.

³ Wifredo Lam (1902-1982), artiste cubain, véhicule l'idée que la culture cubaine est une culture de l'apport permanent, de la transformation permanente. Les années 1940 marquent la création du concept de transculturation de Fernando Ortiz, anthropologue cubain, qui est le mélange des cultures et de leur transformation dans lequel Wifredo Lam va puiser son inspiration. Sa peinture allie modernisme et symboles africains. Lam est un grand ami de Ricardo Porro. Sa première rétrospective a eu lieu à Paris au Centre Pompidou en 2016.

⁴ Entretien de François Chaslin à 26mn20, *ibid.*

« la ville considérée comme un automaton ⁵» dispensée lors d'une conférence par la figure première des CIAM, Le Corbusier.

De retour à La Havane en 1953, il projette plusieurs villas privées jusqu'en 1957, projets qui marquent un changement depuis la construction de son projet de diplôme et les débuts d'une affirmation d'une architecture hybride associant des éléments architecturaux traditionnels et une modernité certaine. En 1955, Franco Albini, un des directeurs de l'école d'été des CIAM, assiste comme consultant l'équipe que forment Ricardo Porro et Miguel Gaston pour le projet d'urbanisme et d'aménagement de La Havane Est. C'est le premier projet d'urbanisme sur lequel Ricardo Porro travaille. Ces projets d'architecture et d'urbanisme représentent l'aboutissement de sa formation. Il commence à enseigner à l'occasion d'un séminaire sur l'habitat vernaculaire intitulé *Las Villas pesqueras*, donne des conférences d'Histoire de l'art à la bibliothèque José Martí de La Havane et publie son premier texte polémique, *El sentido de la tradición*⁶ en 1957 qui semble être le point d'impulsion de sa future théorie. Il poursuit son enseignement à Caracas en 1958 avec un autre membre des CIAM, Carlos Raoul Villanueva, formé aux Beaux Arts (fig 30). À ses côtés, il apprend l'articulation entre l'international et le régional. La cité universitaire de Caracas que vient de construire Villanueva résume à elle seule toutes les valeurs de la culture urbaine locale et les innovations de l'avant-garde européenne. Porro participe aux projets d'unités de voisinage, à Valera, Maracay et Caracas et rencontre deux architectes italiens enseignants formés par Rogers à Milan, Vittorio Garatti et Roberto Gottardi (fig 30). Il esquisse sa méthode d'enseignement. De retour à la Havane en 1960 appelé par Fidel Castro pour reprendre les cours en berne après la révolution cubaine, il crée avec quelques étudiants une école *sui generis*, dont David Bigelman, enseignant et praticien associé à Bernard Huet et Heriberto Duverger enseignant exilé à Séville font partie. Il donne des conférences à 17H et le reste du temps les étudiants travaillent sur les projets des écoles d'art que lui a commandés Fidel Castro. Ses cours sont prisés par les étudiants⁷. Chassé par la suite de Cuba pour diverses raisons, il arrive en France en 1965 aidé par André Bloc qui a vu les écoles d'art lors du congrès de 1963 de l'UIA à la Havane ainsi que Ionel Schein et Claude Parent, par cette

⁵ L'expression est de Joseph Rykwert.

⁶ Ricardo Porro, « El Sentido de la Tradición », in *Revolution of forms*, John Loomis, Princeton Architectural Press, 1990.

⁷ Entretien d'Heriberto Duverger mené par l'auteur en décembre 2021.

famille de l'architecture-sculpture. André Bloc lui demande d'écrire un texte dans *Architecture d'Aujourd'hui* sur sa vision de l'enseignement en 1965. Porro participe alors au renouvellement de l'enseignement de l'architecture à Paris, Strasbourg et Lille. Chacune de ces étapes jouera un rôle marquant dans son enseignement. Cette succession de rencontres, de voyages et d'apprentissages fait l'objet d'un lent processus d'assimilation où les rencontres et les idées se cristallisent et permet d'en sélectionner les sources.

1.1. Une révolte contre l'obsolescence d'un projet académique: la Faculté des Ingénieurs et des Architectes de la Havane (1942-1950)

La première source de la pensée de Ricardo Porro provient de la critique de l'enseignement académique de type Beaux-Arts dispensé alors à l'Université de La Havane. L'histoire de l'enseignement de l'architecture de La Havane fait transparaître le processus de dépassement des liens académiques dans l'enseignement de l'architecture et la formation de Ricardo Porro semble y être étroitement liée. Deux facteurs marquent une trajectoire de luttes et de tensions qui durent jusqu'en 1950, la persistance des styles classiques dans les cours et ateliers de projet et les relations affectives et antagonistes avec les ingénieurs⁸. Roberto Segre⁹, dans la Revue *Arquitectura y Urbanismo* publiée par la Faculté d'Architecture de l'Université technologique de La Havane José Antonio Echeverría, la CUJAE, actuelle école d'architecture avance:

À Cuba, le gouvernement contrôlé par l'Amérique du Nord, à l'initiative d'Enrique José Varona, ministre de l'instruction publique, ouvre en 1900 l'*Ecole des Ingénieurs et des Architectes* de l'Université de La Havane, qui prendront en 1943 leur indépendance¹⁰.

En 1943 sont ajoutés divers enseignements artistiques restant associés à de nombreux enseignements techniques. L'école est dirigée par Pedro Martínez Inclán¹¹,

⁸ Voir à ce sujet l'article de Roberto Segre, « La Escuela de Arquitectura, 1960-1975: Los "años de fuego" de la cultura arquitectónica cubana » in *Revista Arquitectura y Urbanismo*. 2001, pp. 71-79.

⁹ Roberto Segre, Instituto Superior Politecnico José Antonio Echevarría, Arquitecto (FADU, Universidad de Buenos Aires), Doctor en Ciencias del Arte (Universidad de La Habana); Doctor en Planeamiento Regional y Urbano (IPPUR/UFRJ, Río de Janeiro). Profesor Titular Visitante (PROURB/FAU/UFRJ), Profesor Emérito, (FAU/ISPJAE, La Habana). Il a été nommé Professeur à l'école de La Havane en 1963. Il prend la place de Ricardo Porro suite à son éviction de l'école.

¹⁰ Segre, *id.* p. 71. « En Cuba, el gobierno controlado por Norteamérica, por iniciativa de Enrique José Varona, ministro de Educación Pública, inauguró en 1900 la Escuela de Ingenieros y Arquitectos de la Universidad de La Habana, que tomará su independencia en 1943 ». Traduction de l'auteur dans le texte.

¹¹ Roberto Segre, « Pedro Martínez Inclán (1883-1957). Primer urbanista cubano, in *Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, Brasil, 2000, pp.122-126.

architecte, urbaniste et professeur et ensuite par Joaquin E. Weiss¹², de 1947 à 1953, architecte, professeur considéré comme le premier historien de l'architecture cubaine. Ricardo Porro bénéficie de leur enseignement entre 1942 et 1950.

Les enseignements donnés alors à l'école *d'architectes et d'ingénieurs* de La Havane sont répartis entre ceux qui sont liés à la construction et aux calculs des structures et ceux du projet — Ricardo Porro est alors l'élève de Victor Morales¹³ — du dessin et des connaissances stylistiques, artistiques et ornementales. Des améliorations progressives dans le contenu des matières ou dans l'insertion de nouveaux sujets sont effectuées. Les professeurs Alberto Camacho¹⁴ et Joaquin E. Weiss¹⁵, professeurs d'*Histoire de l'architecture*, soutiennent l'enseignement de l'architecture moderne à Cuba à travers différents articles publiés dans la Revue *Arquitectura* du Collège des Architectes et vont contre les polémiques que suscitent les postures combatives de Le Corbusier provoquant la contre-attaque de l'enseignement académique. L'urbanisme et la planification apparaissent à l'initiative de Pedro Martinez Inclan. L'orientation générale de l'école privilégie la formation artistique – il existe un atelier de modelage – et le dessin avec une place importante accordée aux techniques de représentation, aux cours d'*Histoire de l'architecture*, d'*Histoire de l'Art* et au cours de *Théorie architecturale*, en complément de l'attention principale donnée aux ateliers.

La réception d'un enseignement que Ricardo Porro considère comme obsolète¹⁶ est marquée par l'événement de « *Las quema de la Vignola* » en 1947 dont il est l'un des acteurs ainsi que ses amis étudiants, Nicolas Quintana¹⁷ et Frank Martinez¹⁸. D'autres les rejoindront. La crise du dessin académique survient lorsque les étudiants demandent l'abandon des styles dans les ateliers, manifestant leur protestation par l'incendie

¹² Joaquin E. Weiss (1894-1966) professeur d'Histoire de l'Architecture, assistant puis successeur d'Alberto Camacho.

¹³ Juan Luis Morales, *ibid.*

¹⁴ Alberto Camacho, professeur depuis 1927, directeur artistique de la Revue *Arquitectura* du Collège des architectes.

¹⁵ Voir les ouvrages de Joaquin E. Weiss, *Arquitectura Colonial Cubana*, Edité par Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1936 et *Arquitectura cubana contemporánea : colección de fotografías de los más recientes y característicos edificios erigidos en Cuba*, Cultural, 1947.

¹⁶ Voir à ce sujet l'article de Ricardo Porro, « Nicolas y la Trinidad » dans la Revue *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°18, automne 2000.

¹⁷ Nicolas Quintana, ami étudiant de Ricardo Porro, né en 1925 et diplômé de l'école d'architecture de La Havane. En 1953, il assiste au Congrès International d'Architecture Moderne d'Aix en Provence comme membre du groupe qui représente Cuba et en 1956, participe au Congrès de Dubrovnik.

¹⁸ Frank Martinez, ami étudiant de Ricardo Porro, acteur de la modernité à Cuba.

d'exemplaires des *Traité de Vignola* dans la cour centrale de l'École. Cet événement représente un acte symbolique de rupture des nouvelles générations contre l'académisme opérant dans l'enseignement de l'architecture et marque le moment le plus controversé de la première révolte estudiantine de l'histoire de l'Université de La Havane [FIG1].



FIG 3: Tract distribué aux étudiants par le « Comité de lutte » peu avant l'incident de *Las quema del Vignola* en décembre 1947. Source: « *Architecture as contextuel reinterpretation, a mixed-use cultural center in old Habana* », Thèse de Gabriel Fuentes, directeur de thèse Nicolas Quintana, Florida International University, 2005.

1.2. Deux professeurs marquants: Joaquin E. Weiss, historien de l'architecture et Pedro Martinez Inclan, urbaniste

Deux professeurs ont tout particulièrement la volonté de rénovation de l'enseignement de l'Architecture à La Havane et soutiennent particulièrement les étudiants dans cette voie: Pedro Martinez Inclan qui enseigne l'*Urbanisme* et Joaquin E. Weiss y Sanchez qui enseigne l'*Histoire de l'Architecture* cités plus haut. Weiss défend les idées de l'argentin Angel Guido¹⁹(1896-1960), architecte et théoricien, qui participe à l'un des transferts les plus anciens et les plus importants de l'histoire et de l'esthétique de l'art européen vers l'Amérique latine, plus précisément à la réception de la psychologie de l'art d'Heinrich Wölfflin à la fin des années 1920²⁰. De cette réception émergera dans les réseaux intellectuels l'appropriation spécifique et influente de la notion de style artistique, construisant une identité esthétique syncrétiste latino-américaine avec un discours baroque fondateur à l'instar de l'ouvrage *L'expression américaine*²¹ que publiera José Lezama Lima²² en 1957 et qui influencera la pensée de Ricardo Porro et bon nombre d'intellectuels latino-américains. Cette circulation des idées paraît essentielle afin de saisir une des sources qui sera fondamentale dans l'élaboration de son enseignement. Selon Guido, les *Principes fondamentaux de l'art*²³ ont un potentiel pour une esthétique moderne régionaliste. L'inter-relation entre le baroque et le modernisme apparaît comme une question essentielle à l'histoire de l'art latino-américain et à sa relation avec L'Europe et semble esquisser les contours théoriques développés par Ricardo Porro lorsqu'il sera enseignant. Angel Guido condamne les Beaux-Arts mais également ce qu'il considère comme l'unique réaction contre ceux-ci, à savoir le modernisme corbusien de l'âge de la machine, une critique développée dans la revue *Architecture* (1927-1928) ainsi que dans

¹⁹ Angel Guido (1896-1960), architecte, urbaniste, ingénieur et historien argentin.

²⁰ Angel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte: influencia de la "Einführung" en la moderna historiografía de arte*, numéro 3, Imprenta de la Universidad Nacional del litoral, 1936.

²¹ José Lezama Lima, *La expresión americana*, ed La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957. « Dans *L'Expression américaine*, par un parcours chronologique qui met en lumière des faits et des individus généralement ignorés, depuis l'origine de Pachacamac jusqu'à Gershwin, c'est le rapport entre l'Europe et l'Amérique qu'il cerne, annulant la malédiction culturelle propre à chacun des deux continents. Le mariage heureux autour du banquet de la culture trouve enfin son couronnement au niveau de la théorie, selon ce qu'il appelle " l'éros connaissant " ou le " système poétique du monde ».

²² Ricardo Porro fréquentait la même librairie que José Lezama Lima (1910-1976) à La Havane. Lima est considéré comme le plus grand écrivain cubain. Voir à ce sujet l'entretien donné par François Chaslin sur France Culture en 2011.

²³ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1915. L'ouvrage est traduit en Amérique Latine en 1924. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, trans. José Moreno Villa, Biblioteca de ideas del siglo XX Series 7 (Madrid: Calpe, 1924); first ed.: Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 4th ed. (Munich: Hugo Bruckmann Verlag, 1920).

son ouvrage *La Machinolâtrie de Le Corbusier*²⁴, publiée en 1930. Dans la Revue *Arquitectura* du Collège des architectes, il n'existe à l'époque où Porro étudie qu'un seul article rédigé par Le Corbusier et il ne concerne pas l'architecture mais la peinture et la sculpture. Le corpus de Joaquin E. Weiss, inspiré de l'oeuvre d'Angel Guido, privilégie davantage l'américain Frank Lloyd Wright et le germano-américain Walter Gropius²⁵. Nicolas Quintana, ami étudiant de Porro, dans un entretien de Miguel Iturria Savon en 2007, avance d'ailleurs:

À cette époque (les années 1940 et 1950), le plus simple aurait été de suivre les traces de Le Corbusier, le grand génie de l'époque, et de l'imiter mais nous, les Cubains, avons pris un chemin plus difficile et avons décidé que, sur la base de l'excellence de notre tradition éclectique, nous devons explorer son contenu et trouver une réponse sans tomber dans une nostalgie décadente. Ainsi a commencé la recherche d'un « modernisme régional », comme l'appelle Eduardo Luis Rodriguez²⁶, une architecture qui émerge de ce qui nous était essentiel et s'identifie au Cubain, mais en même temps atteint une excellence capable de la placer dans le cadre de l'architecture du monde moderne. L'objectif a été atteint. Le fleuve de la culture cubaine coulait puissamment dans ce moment créatif²⁷.

Joaquin E. Weiss donne de nombreuses conférences dans les pays latino-américains à l'occasion des *Congrès Panaméricains*, publiées dans la Revue du *Collège des Architectes*. Deux Congrès encadrent la période qui concerne la formation académique de Ricardo Porro, celui de Montevideo en Uruguay en 1940 et celui de La Havane en 1949. La participation de Joaquin E. Weiss au Congrès Panaméricain de 1947 à Lima lui permet d'instaurer en tant que directeur de l'école un renouveau dans le cursus de l'enseignement de l'architecture.

D'autre part, l'héritage du Maître qu'est Pedro Martinez Inclan - diplômé de l'Institut d'urbanisme de Paris – nous paraît essentiel pour la formation de l'enseignement de Ricardo Porro. En effet, il est l'initiateur d'un enseignement de l'urbanisme prônant une approche globale de l'architecture et de la ville et désire manifestement interpréter les codes modernes à la réalité latino-américaine les intégrant à son enseignement et à la *Faculté des Ingénieurs et des Architectes* de La Havane en tant que directeur. Cette approche globale sera présente dans la méthode d'enseignement de Ricardo Porro, d'une part dans l'atelier qu'il créera pour la construction de « la cité des arts » à La

²⁴ Ángel Guido, *La machinolâtrie de Le Corbusier*, Rosario: s.p., 1930. Illustré de photographies de bâtiments de Le Corbusier. Comme son titre l'indique, l'architecte argentin s'en prend aux excès de Le Corbusier.

²⁵ Entre 1940 et 1950, il est davantage question de Wright et de Gropius que de Le Corbusier dans la Revue *Arquitectura* du Collège des Architectes.

²⁶ Eduardo Luis Rodriguez, *The Havana Guide : Modern Architecture, 1925-1965*, Princeton Architectural Press, 2000.

²⁷ Miguel Iturria Savon, Entrevista a Nicolas Quintana, « Entre La Habana moderna y el umbral del futuro », Prensa Independiente, juillet 2007.

Havane et d'autre part dans les ateliers des écoles d'architecture de Strasbourg et de Lille. L'influence d'Inclan, enseignant et directeur de l'école, réformateur, à l'initiative de l'élaboration du premier plan régulateur de La Havane est sans conteste un apport primordial et initial dans l'enseignement que développera Ricardo Porro pour plusieurs raisons: la prise de conscience d'Inclan de la nécessité d'une adaptation de la Charte d'Athènes à l'Amérique latine et en particulier à Cuba, l'introduction dans les enseignements de « l'enquête urbaine », préalable à toute intervention dans la ville, la connaissance des urbanistes Marcel Poète (dont il a reçu l'enseignement) et Gaston Bardet, l'évitement de la démolition des centres historiques au profit de la création de villes satellites, et enfin le progrès social qu'Inclan identifie aux plans régulateurs, au logement, à l'éducation et à l'esthétique urbaine.

1.3. La leçon de Gropius

C'est dans ce contexte que Gropius accepte de venir à Cuba en 1949 ce qui est un des premiers jalons pour instaurer la modernité comme axe fondamental de l'enseignement de l'architecture à la Havane. Après la révolte de 1947 menée par Ricardo Porro et ses amis étudiants, l'école d'architecture s'éloigne alors de sa tendance Beaux-Arts pour embrasser un programme moderniste et créer un langage architectural hybride, entre les tendances du Style International et un langage architectural régionaliste²⁸. Joaquin Medina Warmburg, dans son ouvrage récent, *Walter Gropius, proclamas de modernidad, escritos y conferencias*²⁹ avance que la venue de Gropius en 1949 à La Havane – son premier voyage en Amérique latine – est un événement révélateur puisqu'il montre comment sa présence réveille les attentes à Cuba comme à l'extérieur de Cuba. L'interprétation la plus commune souligne le fait du combat soutenu de Gropius contre l'Académisme aussi bien au *Bauhaus* comme à la *Harvard Graduate school of Design*. La mission anti-académique de Gropius est sans doute ce qui a motivé Ricardo Porro et ses amis étudiants à rencontrer cet architecte à l'hôtel Nacional de La Havane [FIG2]. L'entretien portait sur les questions de *tradition* et de la *modernité* et sa conférence au *Collège des Architectes de La Havane* sur l'unité de voisinage. Ils ont alors pour objectif de rendre propice la rénovation de la formation des architectes de l'île. De Gropius sont attendues des directives dans la ligne droite de ses « *Dix concepts basiques pour*

²⁸ Il est question de cela lors du Congrès Panaméricain de 1948 en Uruguay auquel assiste Joaquin Weiss.

²⁹ Joaquin Medina Warmburg, *Walter Gropius, proclamas de modernidad, escritos y conferencias*, Reverté, 2018.

l'enseignement de l'architecture »³⁰ dévoilés la même année par la Revue *Arquitectura* et traduits par le professeur d'atelier de Ricardo Porro, Victor Morales. Suite à la conférence donnée par Gropius au *Collège des Architectes de La Havane* se démarque, selon les mots du directeur de l'école Joaquin Weiss³¹, l'idée d'universalité de l'école créée par Gropius. Dans le même temps celui-ci fait l'éloge de la tradition locale de l'architecture coloniale à Cuba sur laquelle Weiss a publié les ouvrages déjà mentionnés.



Figure 2: Walter Gropius dans les jardins de l'hôtel national de La Havane en avril 1949. À sa droite, le directeur de l'école et historien de l'architecture Joaquin E. Weiss, à sa gauche le recteur Clemente Inclan. Sont présents également del Soto, Manuel Tapia Ruano, Aquiles Capablanca. À l'extrême gauche, sur le rebord d'une fontaine, Ricardo Porro avec ses amis Frank Martinez et Nicolas Quintana. Source: Revue *Arquitectura* n°189, avril 1949.

³⁰ Victor Morales, « Walter Gropius, Diez conceptos básicos por la enseñanza de la Arquitectura », Revista *Arquitectura*, n°194, septembre 1949, p. 262 et 263. Cette même revue avait publié un article d'Hermann Scheffauer sur l'oeuvre de Gropius en 1929 tiré de *The Architectural Review*, « Walter Gropius, Arquitecto de Vanguardia », Revista del colegio de arquitectos de La Habana, septembre 1929, n°9, pp. 25-28. « The work of Walter Gropius », *Architectural Review*, out 1924, n°333, pp. 50-54.

³¹ Joaquin Weiss, « Discurso de presentación de Walter Gropius », revista *Arquitectura*, avril 1949, n°149, pp. 102-103.

1.4. L'Institut d'urbanisme de Paris et l'école d'été des CIAM à Venise

Après la construction de son projet de diplôme qui lui a valu d'obtenir une bourse afin de compléter sa formation en urbanisme, Porro s'inscrit à l'Institut d'Urbanisme dont le directeur en 1951 est Pierre Lavedan³². Lorsque Ricardo Porro fin 1951 assiste aux cours de l'Institut, deux courants urbanistiques imprègnent l'urbanisme, celui qui concerne les idées de Marcel Poète et de Gaston Bardet toujours véhiculées par Robert Auzelle, une orientation organiciste et vitaliste et celui qui concerne les idées issues de la Charte d'Athènes de Le Corbusier. Ceux-ci se mobilisent sur des positions divergentes se rapportant à la place de l'histoire dans la démarche de projet. C'est dans ce contexte de débats entre, d'une part l'urbanisme de Le Corbusier et celui de Gaston Bardet et d'autre part la remise en cause par Wright d'une « certaine architecture moderne » qui devrait selon lui « être organique » – réaffirmée en la personne de Bruno Zévi et celle de Carlo Scarpa en Italie – que Ricardo Porro, de plus en plus attiré par l'urbanisme et l'architecture entendus comme unité de conception, décide de participer à l'école d'été organisée par les CIAM à Venise en 1952. Cette expérience et cette ville auront une résonance particulière dans le fondement de son enseignement. L'Institut Universitaire d'Architecture de Venise dirigé alors par Giuseppe Samona, membre des C.I.A.M, est réputé progressiste, diffuse les théories de Le Corbusier, les concepts de Wright sur l'architecture organique et rejette, selon Manfredo Tafuri, « les oukases de l'architecture rationaliste courants dans l'Italie fasciste³³ ». Il ne fait pas de doute que l'organisation de cette école d'été, ce travail de groupe constitué de nationalités différentes, cette phase analytique, ces enquêtes issues de la pensée de Geddes et de Gaston Bardet sont les prémisses de sa réflexion sur ce qui est pour lui la meilleure façon d'enseigner l'urbanisme et l'architecture, y compris dans la formation de groupes d'étudiants de nationalités différentes. D'autre part, parmi les éléments positifs de l'expérience vénitienne et qui vont alimenter son enseignement sont inclus la découverte de la structure spatiale de la ville alimentée par les conférences d'Egle Trincanato et de Bruno Zévi, l'établissement de relations professionnelles, la participation à des discussions et conférences sur l'art et l'urbanisme venant alimenter avantageusement les apprentissages.

³² Le fonds d'archives de l'Institut d'Urbanisme a subi d'importantes pertes notamment dans les années après-guerre. Il reste le dossier de Ricardo Porro dans lequel il n'y a qu'une lettre de recommandation de l'ambassadeur cubain attestant du diplôme d'architecte de Ricardo Porro à des fins d'inscription.

³³ Voir à ce sujet Manfredo Tafuri, *History of italian architecture*, 1944-1985, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 22.

2. Transmissions et transferts culturels en atelier

2.1. Le rapport tradition/modernité

Trois paramètres se dégagent des enseignements qu'a reçus Porro et font partie intégrante d'une assimilation sélective de sa part: l'initiation à l'Urbanisme qu'il a reçue de Pedro Martinez Inclin qui adapte les thèses modernistes à la réalité cubaine, diffuse également les textes de Gaston Bardet dans la Revue du *Collège des Architectes*, conforte son enseignement de l'urbanisme en prêchant pour les plans régulateurs et pour la théorie américaine de *Neighborhood Unit*, confortée par Gropius lors de sa venue à La Havane, par Gaston Bardet en France et en Belgique, par Bruno Zévi dans la Revue *Metron*³⁴. Puis, l'enseignement de l'Histoire de l'art et de l'architecture de Joaquin E. Weiss qui initie Ricardo Porro aux thèses des historiens de l'art germanique et à la nécessité d'une adaptation de l'architecture à la réalité cubaine. Enfin, le caractère artistique de l'atelier de maquettes, de sculptures et modelages en argile qui aura des impacts particuliers sur l'une des méthodes employées par Ricardo Porro en atelier. Plus largement, la principale question est de comprendre le sens que le terme *moderne* a acquis dans l'enseignement de l'architecture en Amérique Latine à cette époque et dans les projets, débats et écrits, le plus souvent publiés dans les revues d'architecture entre 1945 et 1960 et en particulier le sens que Ricardo Porro va lui donner. Cette périodisation est déterminée par le consensus scientifique de l'assimilation complète des principes de l'architecture moderne dans le contexte culturel local délimitée par l'année de clôture de la décennie la plus prolifique pour l'architecture moderne dans les Caraïbes. Constat est fait que les débats auxquels les revues consacrent le plus d'articles peuvent être classés en trois catégories, ou thèmes récurrents : le rapport entre *tradition* et *modernité*, qui traite de la définition du caractère de l'architecture ; l'expansion des villes et le besoin de planification urbaine, qui regarde les exigences d'une organisation rationnelle de la ville et de ses fonctions afin de délimiter la substance de la métropole moderne; et enfin la pénurie du logement qui place celui-ci comme l'élément le plus important de l'agenda politique, économique et professionnel à l'époque. Ces trois débats issus des CPA et des CIAM et présents dans les revues latino-américaines constitueront le fondement de sa formation. L'enseignement de Ricardo Porro se construit dès le milieu des années 1950

³⁴ Roberto Calandra, La teoria americana della Neighborhood Unit, Revue *Metron*, volume 6-12, 1946, p. 58-69.

sur la modernité critique naissante et l'affirmation du rapport tradition/modernité, invention d'une nouvelle contemporanéité dans une lecture du rapport populaire/savant.

2.2. Prendre Venise à témoin

L'atelier de Ricardo Porro qui présuppose une unité de fond entre l'architecture et la ville emprunte ainsi son contenu aux débats architecturaux des CIAM jusqu'à la fin des années 1950 et plus précisément au débat architectural italien né à Venise et à Milan dont Rogers, Albini et Samona furent parmi les pères fondateurs. Ricardo Porro maintiendra cette préoccupation tout au long de son exercice d'enseignant: la dialectique entre *tradition* et *modernité* et le conflit entre la ville considérée comme un organisme – la structure spatiale vénitienne en étant le témoin – et « la ville considérée comme un automaton ³⁵». De fait, la méthode de l'atelier s'inscrit à la fois dans la pédagogie novatrice issue de l'école d'été des CIAM à Venise en 1952 – débats et confrontations par groupes de cinq composés d'étudiants de nationalités différentes et d'un assistant, apports intellectuels associant les arts connexes, visites et enquêtes – et dans le domaine des sciences humaines puisqu'elle propose un processus de conception, depuis la méthode d'analyse formelle et stylistique de Wölflin et la méthode interprétative et iconologique de Panofsky. La circulation des idées se définit dans l'atelier à partir des individus – transmission des idées de Rogers, Wright, Zévi, Bardet – des objets – traduction et diffusion des ouvrages de Wölflin, Panofsky, Zévi – et depuis l'élaboration de constructions théoriques – théorie « les cinq aspects du contenu ³⁶», concept d' « urbanisme de communication » ³⁷. Elle est vécue comme porteuse de valeurs considérées comme positives, la confrontation à l'autre, l'hybridation et la production de nouveauté. Ville et architecture sont inscrites à l'intérieur d'un système qui présuppose à la fois que la ville soit vécue et analysée puis projetée comme un langage dans lequel est inscrite la mémoire de l'homme et qui génère des formes symboliques porteuses à la fois d'idées universelles essentielles et d'une attention au contexte. À travers la référence à Panofsky, Porro montre l'ouverture de son atelier à la pensée humaniste et propose une

³⁵ « *While the still unresolved conflict between the city as an organism and the city as an automaton focused much of that crucial discussion which still resonates with twenty-first century concerns* », Joseph Rikwert, in Leonardo Zuccaro Marchi, *The Heart of the City Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, Routledge, 2018.

³⁶ Ricardo Porro, *Les cinq aspects du contenu*, Massimo Riposati, 1993.

³⁷ Voir l'article de Catherine Giuli, *L'enseignement de Ricardo Porro et l'interprétation du schéma panofskien*, Carnets Hypothèses du Ministère de la Culture, publié en juillet 2021.

mise en abîme historique des données contemporaines afin de reconstruire le « génie local » de la ville et son identité. Enfin, l'interrelation entre le baroque et le modernisme apparaît comme une question essentielle à l'histoire de l'art latino-américain et à sa relation avec l'Europe et semble avoir esquissé les contours théoriques et fondé la pratique développée par Ricardo Porro en France dans son atelier.

À l'instar de Le Corbusier qui avait déclaré prendre Venise à témoin comme préambule à son plan d'Anvers, Ricardo Porro, lui, prend Venise à témoin de façon systématique et imagine depuis sa structure urbaine le concept d'urbanisme de communication. De plus, il semble que Ricardo Porro reproduise l'organisation de l'école d'été des CIAM dans son atelier à Strasbourg et à Lille. Son enseignement de l'architecture et de l'urbanisme se transmet tout d'abord sous la forme d'un atelier vertical, forme empruntée aux Beaux-Arts mais le nombre des étudiants n'excède pas vingt et permet la confrontation des idées et l'émulation. L'atelier compte également de nombreux étrangers, toutes nationalités confondues ce qui permet la circulation des idées à l'image de cette fameuse école d'été en 1952. Les élèves ont choisi leur enseignant. Ricardo Porro les accompagne à Venise, voyage qui constitue un préambule à l'initiation qu'il souhaite donner à ses étudiants [FIG 3]. Ce voyage est organisé à l'école d'architecture de Strasbourg de 1971 à 1975 et à l'école d'architecture de Lille de 1977 à 1991. La marche et la confrontation à l'espace urbain fait partie intégrante du processus initiatique comme il l'avait été vingt cinq années auparavant lors de l'école d'été des CIAM à laquelle Porro a assisté. La structure urbaine est retenue comme modèle structurel idéal: son organisation en paroisses qui constituent chacune un organisme vivant, une micro-société limitée par son canal et d'autre part les deux niveaux de circulation, le système réservé au piéton et le système des canaux préfigurant l'urbanisme des villes nouvelles. C'est sans nul doute son urbanisme donnant lieu à des mises en scène urbaines particulières et un aspect labyrinthique qui retient également l'attention de Ricardo Porro ainsi que le fait qu'architecture, sculpture et peinture s'y associent et y témoignent d'un haut degré d'intégration des arts plastiques. Ricardo Porro ira jusqu'à donner à ses étudiants l'exercice sur lequel il avait travaillé durant l'école d'été des CIAM en 1952³⁸.

³⁸ Il s'agissait alors de travailler le lien entre Venise et la terre ferme et mettre en grille leur analyse suivant les quatre fonctions de la Charte d'Athènes.

Voir Venise... et devenir architecte



Soixante étudiants plongés dans une ville amphibie

La corde se dénoue, le quai s'éloigne, et c'est comme un rêve... Après vingt deux heures de bus, les étudiants venus de Villeneuve d'Ascq pourraient songer à leurs courbatures. Mais ils ont devant Venise la Sérénissime, Venise la ville amphibie, Venise la reine des mers... Joyau d'architecture dont on leur a tant parlé ! La fatigue s'efface d'un coup dans l'air frais du petit matin. Sous la lumière blanche de l'automne, le vert du « canal grande » et le rose des premiers édifices sont les couleurs d'un autre monde. « Venizia sera un casi di unanita in un mundo disumanato », dit le guide que j'ai enroulé dans mes mains. Un oasis traversé par 177 canaux, qui délimitent une bonne soixantaine de petits quartiers !

Décor d'opéra

Le Vaporetto glisse sur le grand canal qui partage Venise comme un bateau un peu ivre, passant d'un quai à l'autre pour embarquer des petites grappes de passagers.

C'est dimanche, et ils ne sont pas nombreux à quitter leurs intérieurs pour gagner un autre point de la ville. Une mère supérieure vêtue de noir et blanc, un vieux monsieur avec un bouquet de fleurs, un couple souriant... Surgit du silence et silencieux. Le bateau fait filer un monde immobile de plots clos, de chats endormis les gondoles alignées sous leurs toiles. Ce matin, la ville l'est qu'architecture. Les palais, les maisons et les monuments sont si beaux qu'on a l'impression de feuilleter un superbe album photo, « repertorio di belle immagini », ou de parcourir un formidable décor d'opéra.

Paré de couleurs subtiles, d'incrustations délicates, de motifs délicieux, la ville se mire et s'admire dans le miroir du canal. Elle s'offre avec un reflet, contemplative, et le premier contact est étrange, à la fois féérique et serein. Arcatures, loggias, huppées, dentelles, moures, jours en tréflés... Dan-

telles de pierre. Autour de moi, les soixante étudiants de deuxième année ammenés par leurs professeurs Philippe Louquet et Thierry Baron écarquillent les yeux. Sept ou huit siècles d'architecture les contemplant. Ils n'ont pas envie de plaisanter.

Caressée du regard

Après douze stations d'une berge à l'autre, on quitte le vaporetto pour gagner la « Domus Cabanis », une maison d'accueil réservée aux groupes d'études. C'était silence sur le canal, mais dans la cour poussiéreuse de cet établissement, une partie de football acharnée vient de commencer, sous l'œil attentif du directeur... un père jésuite ! A peine le temps de poser sacs et valises. Ricardo Porro attend ses troupes de pied ferme, un plan à la main. A Cuba, cet architecte célèbre avait construit les écoles des Beaux Arts et de danse. Mais la révolution de Fidel Castro l'a chassé vers la France. Et depuis une douzaine d'années, il enseigne à l'unité pédagogique de Villeneuve d'Ascq, où il est aimé et discuté. C'est un homme d'une culture extraordinaire et d'une idée fixe : « l'architecture, c'est créer un cadre poétique à l'action de l'homme... Et d'envoyer au diable, devant toutes les générations d'étudiants, « les villes-cadavres », « les lieux sans âme », « le magma moderne ». A Venise, Ricardo Porro est comme chez lui. Il aime tellement cette ville qu'il la caresse encore des yeux comme au premier jour... Et il veut faire partager cette passion.

Pour ce dimanche, il a prévu un programme chargé. Le voilà piazza San Marco avec tout son petit monde autour de lui. Le chapeau sur le cœur, la porte voix devant la bouche, le maître s'éblouit devant le Palais des Doges, la Basilique, le tour, il raconte Venise, miracle d'art et d'histoire, avec une telle ferveur que même les Italiens s'approchent pour écouter !... Fondée sur des débris lagunaires par des pauvres gens qui fuyaient

les Huns et les Ostrogoths, Venise est devenue au fil des siècles un formidable terrain d'union entre Byzance et l'Occident, une puissante cité patricienne, une République ouverte et exemplaire, un foyer artistique unique...

En pensant à tout cela, sur la somptueuse place Saint Marc, comment ne pas avoir le tournis ?

D'autant qu'on a devant les yeux une image complexe et miroitante, vibrant de marbres et de porphyres, de granit et de bronze... Mais les étudiants ne sont pas là pour rêver aux expéditions de Marco Polo, aux aventures de Corto Maltese ou aux parfums de Byzance... « Je vous demande d'arpenter la place, de mesurer ses dimensions, de la dessiner, de prendre conscience de l'espace qui est ici, de vous poser des questions d'échelle... Les étudiants se mettent au travail. Ils dessinent arcades, colonnes, coupoles. Et ils font s'envoler les innombrables pigeons à touristes.

Urbanisme de communication

Quelques minutes plus tard, Venise n'est plus seulement ville-parade, ville-histoire, ville-musée ou « ville contre nature », comme disait Chateaubriand. Car Ricardo Porro a ammené les étudiants au cœur du quartier S Zaccaria et là, appuyé contre la margelle d'un puits de pierre blanche, il leur a expliqué la structure de la ville. « Vous avez ici un chef d'œuvre d'urbanisme de communication. Dans Venise, les quartiers s'organisent par unités de voisinage décomposées elles-mêmes en unités de vie. La paroisse est l'élément fondamental, avec autour quelques équipements destinés à quelques milliers d'habitants. A l'intérieur de la paroisse, tout s'articule de façon très élaborée pour faciliter la vie quotidienne et en même temps pour la mettre en scène ».

Munis de cette clé fondamentale, les étudiants vont parcourir une autre ville, une ville qui se déploie en profondeur pour accorder le fon-



Ricardo Porro parmi ses étudiants

(Photo « La Voix du Nord »)

ctionnel et l'esthétique, le minéral et l'humain. Dans cette ville réservée aux piétons et aux gondoles, un enchaînement ininterrompu est mis en œuvre par la rue (calle), la place principale (piazza), le passage couvert (sollo portico), le cours d'eau (rio), la ruelle-cour (calle corte), le passage étroit (stretto), la place (campo), le quai (fondamenta), etc... Formidable composition qui joue dans toutes les dimensions de l'espace !

« C'est une merveille d'intelligence urbaine, explique Philippe Louquet. Regardez cet effet d'entraînement du bâti sur l'urbain et de l'urbain sur le bâti ! Le miracle d'une pensée qui conjugue architecture et urbanité. » Et Ricardo Porro d'ajouter, dans son porte-voix : « regardez bien autour de vous. Il y a constamment un mystère d'un lieu à l'autre, tout le temps quelque chose se passe. Dans les villes à la Le Corbusier, on a tout compris d'un seul coup d'œil. Ici, l'esprit est vivement sollicité... On marche en poésie. La vie se vit et se montre ! ».

Comme il a raison, Ricardo Porro ! Mais quels mots délicats employer pour ne pas briser le charme d'une ville aussi magique, où la beauté vient berce le quotidien ? Dimanche soir, les étudiants avaient fait connaissance avec « le splendore di Venezia ». Il leur restait deux jours pour arpenter en tous cas ce dédale intelligent.

Acteur de l'espace

Deux jours de palais princiers, d'églises somptueuses, de sculptures magnifiques, de peintures éblouissantes... Dans le sillage de Ricardo Porro, Thierry Baron et Philippe Louquet, les étudiants ont pu apprécier des modèles d'histoire de l'art. Modèles byzantins, gothiques, renaissance, maniéristes, baroques. Mais à Venise, les références savantes s'effacent sous l'harmonie générale. Et l'on prend surtout conscience de la notion d'espace dynamique. Où qu'il se trouve, le piéton est un acteur de l'espace. Il est constamment placé dans une situation qui le sollicite.

Venise attire, incite, invite, interpelle... à chaque coin de rue. Ce morceau de canal scintillant vu des marches fraîches d'un palais. Cette pierre rousse incrustée d'un petit motif blanc. Ce clocher qui surplombe soudain un alignement de toits au débouché d'une place. Cette ruelle minuscule qui donne sur un marché animé. Ce cheval sculpté à l'ombre d'un couloir. Ces pas qu'on réapprend à écouter entre deux vieux murs de briques. Ce trompe-l'œil dessiné sur un lieu de culte et de foi.

Cette fillette disparue au coin d'une placette qu'on croyait sans issue.

Ville sophrologique, me dit une jeune femme qui a de la

culture. « Formidable, s'exclame plus simplement un étudiant émerveillé par la place Dei Frari. J'ai plein de choses à voir devant moi. Elle se transforme si je bouge légèrement. Et je sens très bien que derrière, c'est aussi beau ! » Alain Ducatez, le photographe de l'école d'architecture, explique qu'il est bien difficile de capturer le charme de cette ville sur pellicule, même au grand angle. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère.

Ville-femme qui ne cesse de faire du charme tout en gardant ses secrets. Ville-Vénus au double pouvoir, dame de batailles et reine des plaisirs. Ville-Fatalité que menacent le départ des ses habitants, l'afflux des touristes, et surtout le déséquilibre des eaux lagunaires. Ville dont on s'aperçoit tout à coup, en cherchant une rue sur le plan, qu'elle ressemble à un poisson !... Quel plaisir de découvrir tout cela hors saison, même si la lumière de novembre est moins belle et même si elle n'a pas fait baisser les prix !

Mais les rêves ont une fin. Mardi soir, le vaporetto transporte les étudiants en sens inverse. Il vient se nouer contre le quai qui donne sur la gare routière. Et l'on quitte Venise par une ligne droite de 3,6 km, une longue ligne droite propre à tous les regrets.

(à suivre)

FIG 3: Voyage à Venise en 1984. Source: La Voix du Nord du 27 décembre 1984. Archives personnelles de Guillaume Danchin.

2.3. Respect de l'histoire et prise en compte du contexte

Le concept de *tradition* dans l'atelier de Ricardo Porro oscille entre la création d'une ville tel un flux tendu vers ce qui nous est familier, une « vraie » représentation de l'histoire composée d'éléments préexistants et l'histoire comme source d'imaginaire futur. Après le choix d'un site en atelier, une période de préparation analytique est organisée par équipe de cinq étudiants souvent longue, très riche. Une visite des lieux est organisée – les étudiants sont accompagnés de Ricardo Porro – Paris, Douai, Amiens en 1980, Courtrai en 1983, Venise en 1984, Lille en 1985, Amsterdam. Toutes les constructions existantes qui se sont succédées dans le temps définissent la configuration de la ville. Au retour, Porro donne des conférences sur l'histoire des villes et sur leur tradition culturelle - histoire des lieux ayant une part de subjectivité – et demande à ses étudiants d'en faire autant. L'enquête systématique sur ce que peut être la *tradition* du lieu, le génie du lieu, son identité mène à une réflexion sur son essence culturelle, littéraire, plastique, sociale et architecturale. C'est au sein de l'atelier que se propage et s'instaure cette « grammaire de la mémoire » à perpétuer de façon créative et actuelle. *Tradition et modernité* fondent ainsi la tension vers le projet suivant un corpus choisi, orienté, corpus de l'architecture organique et vitaliste. Cela se concrétise par un questionnement, une confrontation et par des choix: à quel point le passé s'élançait-il vers le présent? Ou se trouve la continuité? qu'est-ce qu'on garde? Qu'est-ce qu'on oublie? c'est la leçon qu'il retient d'Ernesto Nathan Rogers et qu'il transmet. Dans l'atelier, on s'imprègne de tradition, de culture mais avec un esprit critique sur ce qui existe. Les phénomènes temporels s'y manifestent sous forme physique par l'invention, dont la mémoire est agent. C'est le passé qui se prolonge aujourd'hui et se projette dans l'avenir. La *tradition* n'est pas considérée ici comme le contraire de la création. Concrètement chaque étudiant doit exprimer et symboliser une idée issue d'une analyse culturelle des lieux et par une image voire des images symboliques chargées de significations, associées à la manière d'Aby Warburg, fondateur de l'iconologie développée par Panofsky. Il semble que l'on puisse avancer que c'est à une véritable reconstruction de la *tradition* de chaque lieu proposé comme projet urbain et architectural à laquelle les étudiants se livrent. Il suffit de penser aux écoles d'art que Ricardo Porro a construit pour Fidel Castro dans lesquelles Porro avait intégré la culture

noire jamais exprimée en architecture à Cuba jusqu'alors. Cette reconstruction vaut pour chaque site proposé aux étudiants.

2.4. La théorie américaine de la « Neighborhood unit » comme noyau génétique d'une conception et vecteur d'un urbanisme de communication

Si l'expression « Urbanisme de communication » est un oxymore, c'est le concept que développe Ricardo Porro en atelier mais pour développer une « ultra-communication », puisque avant tout pratiquer l'architecture et l'urbanisme chez Porro, c'est provoquer la rencontre à l'aide d'un langage organique architectural et urbain³⁹. L'unité de voisinage suivant sa définition originelle répond à trois critères bien précis: la nécessité d'une zonification ainsi que d'une distinction fonctionnelle des différentes parties composant la ville, d'une amélioration des conditions d'hygiène et des conditions sociales, la nécessité d'adapter les voies de communications aux nouvelles exigences de trafic. Le système moléculaire, cellulaire des unités ne prétend pas s'étendre à toute la ville. La *neighborhood unit* élaborée au début des années 1920 aux États-Unis par Clarence Arthur Perry à partir des définitions sociologiques du voisinage de l'École de Chicago⁴⁰ est ainsi destinée à accueillir une population dont les enfants peuvent composer une école primaire et contient les éléments suivants; école, habitations, commerces de ventes au détail en proportion de la population, espaces verts et de jeu. À tous ces éléments sont ajoutés des équipements communs destinés à la vie collective, cinémas, théâtres, salles de réunions, bibliothèque, église, piscine. L'unité peut comporter des maisons individuelles et des appartements. La capacité idéale d'une école primaire est de 1000 à 1600 élèves (un minimum de 500 et de 2500 dans une ville comme New York). La population d'une *Neighborhood Unit* peut varier de 3000 à 10000 personnes. Voici le modèle théorique donné par Porro à ses étudiants : l'unité de base comprend trois îlots permettant de loger 800 à 1000 personnes implantés autour d'une placette et d'un équipement commun. Ces trois unités de vie constituent une unité de voisinage avec les commerces nécessaires, une école, avec accessibilité piétonne à moins de 400m et un espace vert. Les équipements ne doivent pas être isolés mais s'enchaîner naturellement

³⁹ Porro conseille à ses étudiants de voir les films d'Antonioni qui traitent quasiment tous du thème de l'incommunicabilité.

⁴⁰ Perry C. A., 1929, « The Neighborhood Unit », *Regional Survey of New York and its Environs*, New York, vol. VII.

irrigués par les voies de circulation principales. Le principe est le même pour tous les projets. Là encore, pour l'unité de voisinage, on assiste à une reconstruction à partir de ce que nous savons de l'unité de voisinage et de l'urbanisme culturaliste dont Porro a retenu les leçons au début des années 1950 à l'institut d'urbanisme, en particulier celle de celui qui s'oppose alors à Le Corbusier, Gaston Bardet. C'est pour lui concevoir la ville de façon humaniste avec des échelons communautaires. De fait c'est à partir de l'urbanisme vénitien que Porro fonde son enseignement d'urbanisme qui représente pour lui un idéal, l'enchaînement théâtral et parfait des sestieri et des campo. Si l'on reprend l'analyse que fait Lewis Mumford de Venise dans *La Cité à travers l'histoire* (1961), cette ville anticiperait à bien des égards certaines des thèses de l'urbanisme moderne: séparation des fonctions – dès le XV^e siècle les zones affectées à l'industrie sont fixées et séparées de la ville centre – hiérarchisation des voies de circulation (rapide sur le grand canal, moyenne sur les petits canaux et piétonne partout ailleurs).

2.5. La notion d'oeuvre d'art totale: tradition de la pensée synthétique

Afin de comprendre cette notion, il faut saisir le mode de fonctionnement de l'atelier. L'année est décomposée en trimestre, les étudiants traitent l'urbanisme puis les équipements et les logements. L'analyse du site et les cours en lien avec l'atelier sont une nouveauté à l'école et c'est ce qui le conforte dans son choix. Tout est imbriqué. D'une part, les étudiants travaillent les superpositions, les dispositifs de logements, les espaces intérieurs, les meubles et développent ainsi la notion d'oeuvre d'art totale dès le départ. D'autre part, l'art total peut être compris comme combinaison de différents arts, comme intermédialité. Ils se nourrissent entre eux. En effet, Porro s'intéresse aux transferts possibles entre images, textes et valeurs symboliques d'une société à l'instar de Panofsky dont Aby Warburg est le maître. Il ouvre ainsi totalement son enseignement aux arts connexes. Il avait d'ailleurs déjà donné pour titre *Architecture et arts connexes* à l'un de ses cours dispensé à l'école d'architecture de la Havane en 1960⁴¹.

À cette notion d'oeuvre d'art totale, il s'agit d'associer le poids d'un matériau, représentant à lui seul l'esprit de l'atelier: la terre glaise. Porro est sculpteur et place l'architecture sur le même plan que la sculpture. L'urbanisme de la ville choisie est abordé

⁴¹ Voir entretien d'Heriberto Duverger, étudiant de Porro à La Havane, mené par Catherine Giuli en Décembre 2021.

par le modelage puis par l'élaboration d'une maquette en bois. L'organicité est induite de la plasticité: « modeler, c'est créer ». Les étudiants sculptent, cherchent à produire des enchainements, à construire une structure générale logique, vont du général au particulier pour revenir au général. La terre permet la destruction et la reconstruction rapide et la remise en question. L'usage des courbes est également facilité. Ricardo Porro n'hésite pas à sculpter avec ses étudiants. Cette méthode plastique est inédite dans le domaine de l'urbanisme [FIG 4].

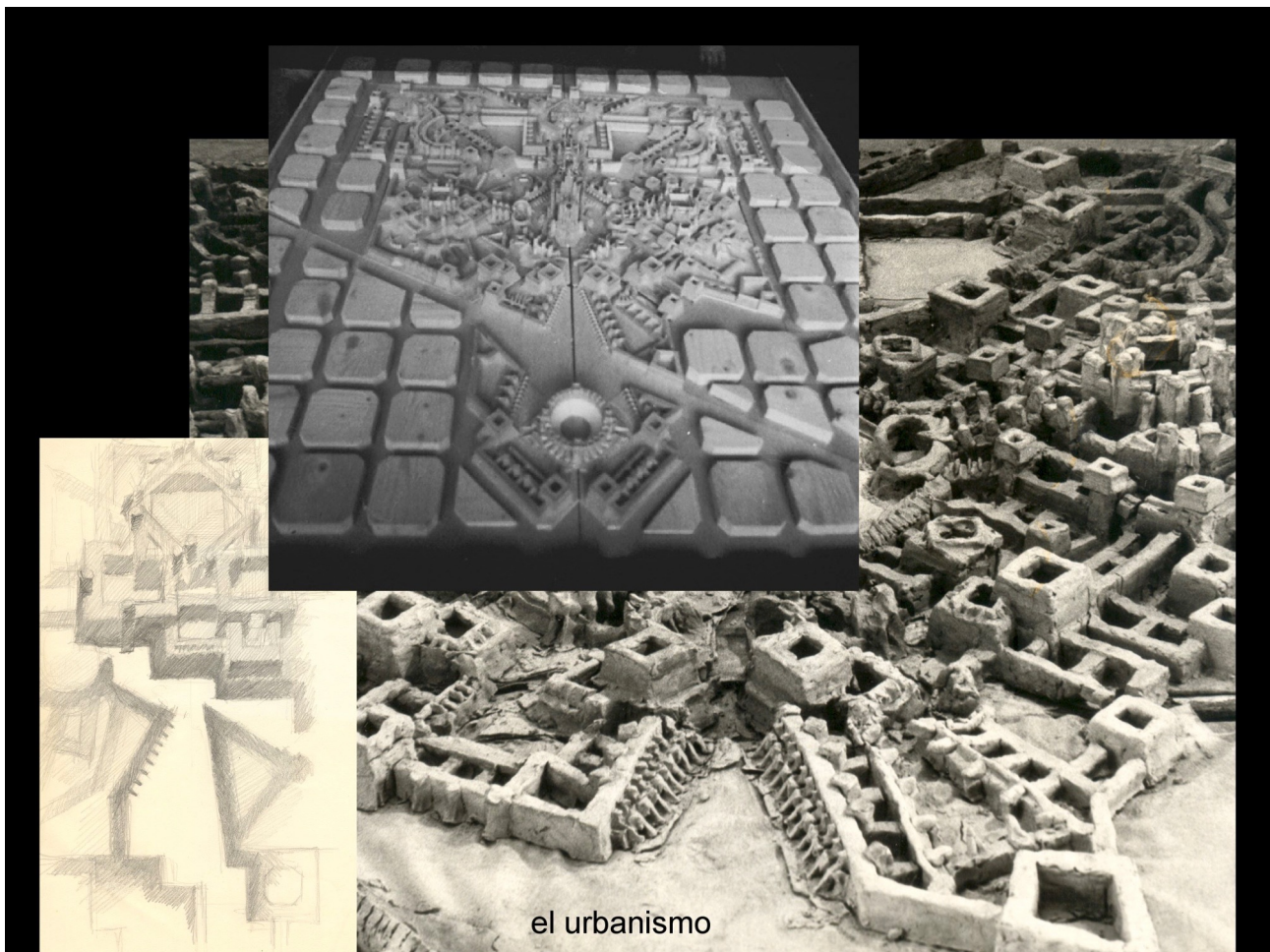


FIG 4: Projet du quartier de la Sagrada Familia à Barcelone par le groupe de Miguel Acosta, étudiant vénézuélien. Maquette en terre glaise et maquette en bois, dessin. Source: archives personnelles de Miguel Acosta.

2.6. Le maître, ses élèves et les espaces annexes de l'atelier

Il existe un espace majeur et annexe à l'atelier particulièrement important. Porro aime se livrer à de véritables banquets chez lui avec ses étudiants. Le projet est vécu comme aventure de la connaissance et vecteur de la circulation des idées: de la poésie philosophique à la littérature allemande (Rilke, Thomas Mann, Novalis, Holderlin), de la peinture à la sculpture jusqu'à l'architecture de Wright, Barragan, Gaudi, Asplund et enfin celle de l'école d'Amsterdam. Ses étudiants participent à son domicile à de nombreux concours et projets [FIG 5]: celui de Beaubourg avec Guy Rumé étudiant de l'école spéciale et enseignant de Lille, celui de La maison des jeunes de Vaduz toujours avec Guy Rumé et Marivi Ugarte étudiante de Caracas puis de l'école spéciale, celui de l'école Gonzalo avec Jean-Claude Léonard étudiant de Strasbourg, bibliothèque de Villeneuve d'Ascq avec Jean-François Dechoux et Jean Robein étudiants de Strasbourg, celui de l'école de danse de l'opéra de Paris avec Miguel Acosta en 1983, celui de l'extension de l'hôtel de ville de St Denis avec Jean Marie Choquelle. Ricardo Porro a poursuivi une logique de maître en son atelier et ses étudiants ont profondément été marqués par son enseignement, et l'ont perpétué de différentes manières: Jean Robein, son étudiant de Strasbourg, son assistant à Lille un temps ayant ensuite pris son envol, tente de tuer le maître en esquissant les contours d'une thèse intitulée *l'endémie du mode conceptuel linéaire et du mode conceptuel pictural*⁴², une façon de « tuer Wollflin » également, Philippe Blanchard, enseignant à l'ENSA de Dijon qui a proposé un contre-projet pour Beaubourg à l'arrivée de Porro comme enseignant à Strasbourg en 1971, Jean-Marie Choquelle, l'un des jeunes architectes consacrés à l'IFA pour l'expo *Architectes de moins de 40 ans* en 1991, son étudiant puis assistant à Lille et disciple, qui enseigne encore et donne toujours l'exercice sur Venise en atelier, Miguel Acosta, étudiant vénézuélien puis professeur à l'université de Caracas et qui y a perpétué l'enseignement de Porro, Michel Leblanc qui construit *L'oiseau blanc*, centre de convalescence Mantes-la-Jolie, Yilmaz Kyumku qui enseigne à Istanbul et publie la traduction des *Cinq aspects du contenu*, Heriberto Duverger, étudiant et collaborateur de Porro pour les écoles d'art de la Havane,

⁴² Thèse qu'il n'a pas pu soutenir. Jean Robein est décédé en 2014.

qui a enseigné à l'école d'architecture de Séville et a oeuvré pour que Porro revienne après 30 années d'exil à Cuba et enfin David Bigelman qui rend hommage en 2000 à son *Lieber Meister*.



FIG 5: Ricardo Porro et trois étudiants de Strasbourg: Jean Robein, Jean-François Déchaux et Amine Kabbaj en 1978. Maquette en terre glaise d'un ensemble de logements. Source: Archives personnelles de Ricardo Porro.

À rebours du fonctionnalisme de la reconstruction et de son vocabulaire formel schématique, des artistes et architectes appellent dans les années 1950 à une nouvelle synthèse des arts pour renouveler le langage de l'architecture. Ricardo Porro en fait partie au même titre que Claude Parent, Paul Virilio ou encore André Bloc. Leur approche de l'espace est résolument plastique et tend à réaffirmer la place de l'humain dans l'architecture. Ricardo Porro perpétue cet esprit dans son atelier après 1968. Les

étudiants questionnent la forme et aspirent à un espace plus complexe dans son organisation et plus adapté selon eux aux besoins de l'homme. L'emploi de la terre glaise ou du liège dans l'élaboration de maquettes participe de cette libération de la forme architecturale. D'autre part, l'atelier s'appuie sur une conception précise de la structure d'une ville dont l'apprentissage se fait à Venise, qui respecte selon Ricardo Porro l'échelle humaine à la base de son concept d'urbanisme de communication. La modernité dans l'atelier va de la leçon qu'il a reçue de Gropius à La Havane – notamment le concept d'unité de voisinage (constituée de plusieurs unités de vie) entendue comme noyau génétique de la conception jusqu'à celle d'Ernesto Nathan Rogers et son concept de *Tradition* qui s'intéresse à l'identité du lieu. Cette modernité dans l'atelier s'adapte et renoue selon Porro avec l'anti-fonctionnalisme radical de certains créateurs, du Facteur Cheval, de Gaudi ou encore des expressionnistes allemands ou autrichiens (Bruno Taut, Hermann Finsterlin, Frederick Kiesler...) et avec l'inventivité de cette génération de créateurs, qui, en posant les prémices d'une expérimentation plastique de la forme, constituent un point de repère historique pour l'architecture contemporaine.

