Les Cahiers	
de la recherche	
architecturale	
et urbaine	

Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine

29 | 2014
Scènes en chantier

Un plaidoyer pour la modernité de la tradition

Le Manifeste de l'Alhambra dans le contexte des débats sur la synthèse des arts

A Plea for the Modernity of Tradition The "Manifesto of the Alhambra" in the Context of Debates on Synthesis of the Arts

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crau/450>

DOI : 10.4000/crau.450

ISSN : 2547-5746

Éditeur

Éditions du patrimoine

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

Pagination : 55-74

ISBN : 978-2-7577-0359-5

ISSN : 1296-4077

Référence électronique

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, « Un plaidoyer pour la modernité de la tradition », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* [En ligne], 29 | 2014, mis en ligne le 13 septembre 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crau/450> ; DOI : 10.4000/crau.450

Le début des années 1950 marque un tournant dans l'architecture espagnole. Après la longue décennie d'isolationnisme diplomatique et d'autarcie culturelle qui suivit la fin de la guerre civile en 1939, un accord s'était fait jour sur la nécessité de renouer les liens fragilisés avec la « modernité » architecturale. Or les discours théoriques et les modèles concrets dont on s'inspirait alors ne suscitaient point l'unanimité. Les sessions préparatoires à Madrid et à Grenade qui précédèrent, en 1952, la rédaction du *Manifeste de l'Alhambra* (1953), montrent la complexité des enjeux. Une relecture de ce texte se doit de prendre en compte les arrière-pensées de son principal inspirateur, Fernando Chueca Goitia, vis-à-vis de l'architecture « organique » alors en vogue. Conçu dans l'espoir de canaliser les rapports des architectes espagnols avec l'internationalisme de l'après-guerre, le *Manifeste* s'avère un texte paradoxal qui aide à mieux comprendre la fragmentation de la scène architecturale espagnole au milieu du xx^e siècle.

Un plaidoyer pour la modernité de la tradition

Le Manifeste de l'Alhambra
dans le contexte des débats sur la
synthèse des arts

JORGE FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS*

Le rôle de l'architecture vis-à-vis des arts plastiques fut l'occasion d'un questionnement intensif en Europe méditerranéenne et en Amérique latine au cours des années 1940 et 1950. On commence à peine à entrevoir l'intensité des échanges et leur apport à des dialogues transatlantiques qu'une historiographie trop fixée sur la « modernité » canonique ou *mainstream* aurait contribué à marginaliser¹. Bien sûr, l'intérêt croissant pour les « modernités » périphériques, que l'on est en train de réécrire, vient d'une globalisation qui, elle aussi, fait question. Dans l'Espagne de cette époque, une élite d'architectes, européens cette-fois-ci, ne se résignait pas au statut « périphérique » auquel les condamnait le régime dictatorial du général Franco, vainqueur en 1939 d'une sanglante guerre civile. La situation, telle qu'elle se développa à la fin des années 1940, se jouait sur la conjonction d'un affaiblissement du repli identitaire franquiste et des débuts d'un discours timidement internationaliste. La particularité du cas espagnol était marquée aussi par le recours à un « manifeste » qui préconisait, contrairement aux précédents ayant

(*) Ce travail a été rendu possible grâce au soutien du Ministère de l'Économie et de la Compétitivité d'Espagne (projet RYC-2009-05346). L'auteur remercie Carlos Chocarro Bujanda, Fernando Chueca Aguinaga, Jeanne et Francisco Fernández-Santos, Hélène Jannière, Julie Ramos, Maria Stavrinaki et un lecteur anonyme.

1. Voir les toutes récentes « Rencontres transatlantiques » qui ont eu lieu au musée national Reina Sofía à Madrid du 11 au 13 juillet 2013 : *Encuentros Transatlánticos : discursos vanguardistas en España y Latinoamérica (1920-1970)*.

jalonné l'histoire du Mouvement moderne, une nouvelle modernité architecturale enracinée dans la tradition.

En réalité, la mise en question actuelle du modèle vertical du centre-périphérie au profit d'une horizontalité multipolaire est susceptible de contribuer à attirer l'attention sur une pluralité de possibles rapports entre « modernités » et « traditions » dans des cadres nationaux, régionaux ou locaux. Or il resterait à approfondir le caractère souvent paradoxal du *substratum* idéologique, sous-entendu ou soigneusement caché selon les cas, capable d'articuler au gré des aléas politico-culturels des discours faisant appel à une « tradition » quelconque tout en se voulant « modernes ». En cela le *Manifeste de l'Alhambra* n'a peut-être pas perdu de son actualité.

Un manifeste « spontané » pour renouer avec la « vraie » tradition

Les années qui ont suivi la guerre civile espagnole ont été marquées par l'exil de nombreux architectes et l'épuration professionnelle subie par d'autres², tout cela se poursuivant dans l'ambiance raréfiée d'un fascisme militant qui privilégiait l'Escorial (El Escorial) comme symbole de la gloire « impériale » de l'Espagne sous Philippe II. Les assises idéologiques et esthétiques de l'architecture officielle prônée par le général Franco étaient donc celles d'un goût classiciste néolatin inspiré en partie des théories d'Eugenio d'Ors, et qui se voulait le digne héritier du style dépouillé et solennel de Juan de Herrera³.

Durant l'année 1952, quelques événements contribuèrent à libéraliser la réflexion architecturale dans les milieux officiels du franquisme. Le 3 février mourut à Madrid l'architecte Pedro Muguruza Otaño, conseiller

aulique du général Franco qui avait dirigé avec une main de fer la direction générale de l'Architecture depuis sa création au lendemain de la défaite républicaine en 1939 jusqu'en 1946, avec pour objectif principal la définition de la nouvelle architecture « triomphale » du régime. C'est aussi en 1952 que l'architecte exilé Bernardo Giner de los Ríos publia à Mexico un bilan provisoire sur l'architecture espagnole de la première moitié du siècle. Il y reproduisait les mots prononcés en 1949 par Juan de Zavala, lors de la 5^e Assemblée nationale d'architecture signalant que les architectes espagnols se trompaient en cherchant dans le passé la vigueur et l'originalité qui leur manquaient dans le présent. Cela prouvait l'existence de liens étroits entre les professionnels en exil et leurs collègues restés en Espagne. Giner soulignait les affinités entre le passéisme architectural franquiste et des stylisations totalitaristes passées (hitlérienne et mussolinienne) ou présentes (stalinienne). Mettant à l'abri les compétences d'anciens camarades qui étaient nombreux à avoir partagé les principes modernes avant 1939, il s'agissait de son point de vue d'une « erreur » d'approche. En revanche, l'œuvre bâtie par les résidents à l'étranger s'avérait innovatrice⁴. Toujours en 1952, Fernando Chueca Goitia, jeune architecte faisant partie de la liste d'épurés en juillet 1942, retourna à Madrid après un séjour d'études aux États-Unis d'environ une année⁵. Peu après, bénéficiant d'un contexte d'ouverture qui préparait les accords bilatéraux entre l'Espagne et les États-Unis signés le 26 septembre 1953, il proposa à ses collègues de faire un voyage à Grenade. L'expérience directe de l'architecture américaine l'amena à constater que, pour autant que le passéisme monumental espagnol des années 1940 n'eût

2. Oriol Bohigas, *Arquitectura española de la segunda República*, Barcelone, Tusquets, 1973, p. 123-129.

3. Pour une vue d'ensemble, voir Gabriel Ureña, *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía* (1936-1945), Madrid, Istmo, 1979, p. 108, 117 et *passim*. Les activités de d'Ors à Madrid ont été analysées par G. Ureña, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, p. 37-51.

4. Bernardo Giner de los Ríos y García, *50 años de arquitectura española (1900-1950)*, Mexico, Editorial Patria, 1952, p. 101-103, 120-129. Juan de Zavala, « Tendencias actuales de la arquitectura », *Revista Nacional de Arquitectura*, 9/90, juin 1949, p. 264-268 (266).

5. Javier Martínez González, « De Madrid a Granada pasando por Nueva York. La experiencia americana de Fernando Chueca y el Manifiesto de la Alhambra » dans *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Pampelune, ETSA, Université de Navarre, 2006, p. 175-184.

plus d'avenir, les conséquences du langage des *curtain walls* new-yorkais n'en étaient pas moins redoutables dans une Espagne arriérée mais prête à se « moderniser ». Ses admonitions contre l'architecture brésilienne et nord-américaine s'expliquent notamment par la crainte, très forte chez lui, d'une architecture internationaliste, voire déracinée ou, pis encore, foncièrement déracinable⁶.

Invités par Chueca, les 14 et 15 octobre 1952 24 architectes madrilènes se réunirent à l'Alhambra pour participer à deux journées d'étude. La rencontre s'insérait dans les sessions périodiques de critique architecturale convoquées à Madrid depuis octobre 1950, sous l'égide de la direction générale de l'Architecture. Dans l'esprit du plus grand nombre des participants il s'agissait de tourner la page sur une décennie que l'un des principaux inspirateurs de la rencontre de Grenade, l'architecte Carlos de Miguel⁷, devait appeler par la suite de façon ironique, « la période des flèches », couronnée par l'achèvement du ministère de l'Air à Madrid⁸.

De retour à Madrid les réunions se poursuivirent afin de trouver un accord sur la rédaction d'un texte conclusif qui allait s'appeler le *Manifeste de l'Alhambra*, paru au deuxième trimestre de 1953 dans le bulletin de la direction générale de l'Architecture⁹. Compte tenu de la vague récente de petits « escuriaux » – *escorialitos* selon les propos du poète architecte Luis Felipe Vivanco –, il était à craindre qu'une nouvelle vague de petites « *alhambbras* » ou *alhambritas* inondât à son tour l'Espagne¹⁰. L'intention avouée des signataires du *Manifeste* était au contraire d'exorciser les pastiches historicistes qui retardaient l'inévitable confrontation de l'architecture espagnole avec les défis de l'architecture

Joaquín Vaquero Turcios : vue du ministère de l'Air. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1951.

6. Fernando Chueca Goitia, « Arquitectura en Brasil », *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n° 8, 2^e trimestre 1954, p. 13-15.

7. On a justement souligné le rôle de Carlos de Miguel comme grand animateur de l'architecture madrilène dans les années 1950 et 1960. Gabriel Ruiz Cabrero, *El moderno en España : arquitectura 1948-2000*, Séville, Tanais, 2001, p. 43.

8. Carlos de Miguel se sert de l'expression « épocas del chapitel ». José A. Domínguez Salazar et al., « Sesión de Crítica de Arquitectura : Ideas generales sobre la 'Interbau Berlin 1957' », *Revista Nacional de Arquitectura*, 18/193, janvier 1958, p. 26-40 (37). Déjà en 1950, lorsqu'on bâtissait « la plus grande flèche », c'est-à-dire le ministère de l'Air, de Miguel et ses collègues s'avouaient désabusés « des flèches » qui étaient pour eux le symptôme élatant d'une architecture dépassée. Carlos

de Miguel González et al., « Crítica de las Sesiones de Crítica de Arquitectura », *Revista Nacional de Arquitectura*, 16/176-177, août-septembre 1956, p. 71-83 (71). L'architecte du ministère de l'Air, Luis Gutiérrez Soto, passa du style Art déco (1923-1928) au rationalisme d'avant-garde (1928-1936) avant de jeter un « regard nostalgique » sur le passé (1939-1948). Voir Miguel Ángel Baldellou Santolaria, Luis Gutiérrez Soto, Madrid, Electa España/Fundación COAM, 1997, p. 49-96.

internationale d'après-guerre. Les mots étaient assez révélateurs. Peu avant la rencontre grenadine, l'architecte et historien Fernando Chueca, fin écrivain à qui ses collègues allaient confier la rédaction finale du *Manifeste*, rédigeait un texte préparatoire dans lequel il plaidait pour la nécessité d'une catharsis qui permettrait de jeter les « bases spirituelles d'une nouvelle architecture authentiquement espagnole¹¹ ».

Dans le texte du *Manifeste*, le même Chueca décrivait les journées passées à l'Alhambra, les discussions qui y eurent lieu et les sessions convoquées ensuite à Madrid comme faisant partie d'un mouvement spontané vers l'Alhambra, sorte de « nouvelle Thébàïde » où les architectes espagnols allaient chercher leur salut¹². Il prisait tout spécialement la légèreté matérielle aussi bien que la délicatesse spirituelle du monument hispanomusulman. Au lieu d'étouffer les facultés créatrices des architectes, la fragilité pourtant si paradoxalement endurente de l'Alhambra était, semble-t-il, seule apte à donner ce nouvel élan, à susciter cette « catharsis » que Chueca jugeait si nécessaire¹³.

L'architecte José Luis Picardo Castellón illustrait avec un dessin non moins révélateur les propos de son collègue¹⁴. On y aperçoit quatre figures agenouillées devant la Cour des Arrayanes (patio de los Arrayanes) d'où échappent des admiratifs « ah ! et oh ! » Malgré son ton badin, l'image montre les pouvoirs quasiment thaumaturgiques dont on cherchait à revêtir la forteresse mauresque. L'Alhambra séduisait alors parce qu'elle était perçue comme « légère », et en tant que telle on pouvait justement l'opposer comme une sorte de nouveau paradigme à l'Escorial qui avait écrasé de son énorme

masse de granit l'architecture espagnole depuis 1939. Ce n'était pas pour rien que Chueca choisit de clore le *Manifeste* avec l'une des inscriptions du Mirador de la Lindaraja louant l'Alhambra comme un « orbe de cristal qui manifeste ses merveilles¹⁵ ». Le palais cristallin des Nasrides, tout en subtilité et délicate géométrie, allait-il donc succéder aux imposantes formes classiques du palais-monastère des Habsbourg comme pierre angulaire de l'architecture espagnole ?

Ce qui doit attirer notre attention, en tant qu'historiens, dans la curieuse fascination exercée par l'Alhambra

José Luis Picardo Castellón :
la Cour des Arrayanes. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1952.

9. Rafael Aburto Renobales et al., « Manifiesto de la Alhambra », *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n° 7, 2^e trimestre 1953, p. 1-50.

10. Luis Felipe Vivanco Bergamín, « El "Manifiesto de la Alhambra" de los arquitectos españoles », *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n° 7, 4^e trimestre 1953, p. 13-14.
(13). Quatre années auparavant Miguel Fisac se prononçait contre la construction

d'« escorialitos » et d'« escorialazos » dans l'Espagne du xx^e siècle. Miguel Fisac, « Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual », *Arbor : Revista General de Investigación y Cultura*, 12/39, 1949, p. 379-390 (382). L'œuvre de Fisac a été étudiée par Francisco Arques Soler, *Miguel Fisac*, Madrid, Ediciones Pronaos, 1996.

11. F. Chueca Goitia, « La Alhambra y nosotros », *Boletín de Información de la*

Dirección General de Arquitectura, n° 6, 4^e trimestre 1952, p. 10-13 (10).

12. « Il y a quelque chose de spontané, comme si nous avions agi sous l'emprise d'une inspiration supérieure. Qui sait si c'était l'inspiration de l'Histoire ! » R. Aburto Renobales et al., 1953, op. cit. note 9, p. 12.

13. F. Chueca Goitia, 1952, op. cit. note 11, p. 10.

au milieu du xx^e siècle sur un groupe d'architectes espagnols aux prises avec la modernité, c'est l'emphase avec laquelle leur principal porte-parole, Fernando Chueca, voulut faire croire – ou, du moins, vraisemblablement le croyait-il en toute sincérité – qu'il s'agissait d'un mouvement spontané. Rien, en effet, de moins spontané : les sessions de critique architecturale qui étaient à la source du *Manifeste de l'Alhambra* avaient été en gestation durant une longue série de rencontres entre amis. Les réunions initiales chez l'urbaniste Pedro Bidagor, pendant la guerre civile, eurent une suite grâce

José Luis Picardo Castellón :
l'Escorial. *Boletín de Información
de la Dirección General de
Arquitectura*, 1954.

au petit noyau de camarades rassemblés autour du jeune architecte Alberto de Acha. Plus tard, Fernando Chueca, Carlos de Miguel, Luis Moya et Miguel Fisac se chargèrent, après la mort prématurée de leur ami Acha en 1945, de doter ces rencontres d'architectes en alerte d'une organisation stable et d'une périodicité régulière¹⁴. Le plus jeune des quatre, Miguel Fisac, publiait en juin 1948 un bref article dans la *Revista Nacional de Arquitectura* qui dès le numéro suivant allait être dirigée et modernisée par son collègue Carlos de Miguel. Fisac déclinait comme fondements architectoniques deux principes pratico-philosophiques : 1. Le classique représente la permanence et 2. Il faut adhérer à une architecture vraiment espagnole. Mais, ajoutait-il, si la toute dernière architecture espagnole n'avait pas démenti le bien-fondé de ces deux principes, elle avait au moins jeté le doute sur le chemin à emprunter. D'ailleurs, Fisac dénonçait comme douteux le prétendu hispanisme de l'Escorial qui ne représentait à ses yeux que l'assemblage de deux manières étrangères, italienne et flamande, en Espagne¹⁵. Autrement dit, il fallait sortir d'un pseudo-classicisme frappé de superficialité et d'inanité qui empêchait de bâtir l'architecture d'aujourd'hui dont l'Espagne avait besoin. Fisac avait bien posé les termes du problème : la reproduction plus ou moins avertie du style de Juan de Herrera condamnait l'architecture espagnole à une voie sans issue. Il était donc impératif de « diriger d'en haut » (ce sont les propos de Chueca dans le *Manifeste*) l'acheminement progressif vers une modernité internationale qui frappait aux portes d'un pays qui voulait laisser en arrière l'isolationnisme des années 1940. Évidemment,

14. José Luis Picardo Castellón, *Dibujos de José Luis Picardo*, Madrid, Dirección General de Arquitectura, s.d.

15. « Un orbe de cristal qui manifeste ses merveilles. La beauté est empreinte sur toute sa surface qui déborde d'opulence. » Emilio Lafuente Alcántara, *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid, Imprenta Nacional, 1859, p. 141. L'arabiste E. García Gómez traduit ces deux vers bien différemment : « Aspic vitreux montrant des

merveilles qui restent longtemps empreintes sur des feuilles de jolie écriture. » Emilio García Gómez, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, Publicaciones del Instituto de Estudios Islámicos, 1996, p. 126.

16. C. de Miguel González et al., 1956, op. cit. note 8, p. 71-72.

17. Miguel Fisac, « Lo clásico y lo español », *Revista Nacional de Arquitectura*, 8/78, juin 1948, p. 197-198. En effet, Fisac prenait ses distances vis-à-vis d'une ligne de pensée qui avait divisé dans l'Escorial le paradigme de la « vernacularisation du classique ». Voir Jean-François Lejeune et Michelangelo Sabatino (dir.), *Modern Architecture and the Mediterranean : Vernacular Dialogues and Contested Identities*, New York, Routledge, 2010, p. 77-85.

ce transfert d'intérêt de l'Escorial à l'Alhambra n'avait au fond rien de spontané¹⁸.

La même année où fut publié le *Manifeste de l'Alhambra*, un des membres fondateurs du groupe d'Alberto de Acha, Luis Moya, tranchait lors d'une session de critique architecturale consacrée à l'architecture contemporaine espagnole en affirmant : « Nous, les architectes, nous sommes en train d'inventer la tradition parce que nous l'avons perdue¹⁹. » Voilà le paradoxe fondamental sur lequel reposait le *Manifeste*. Fisac souhaitait une architecture où devaient converger forcément le classicisme, l'hispanisme et la modernité. Qui plus est, elle devait être profondément enracinée dans un *substratum* collectif que Chueca alla jusqu'à appeler le « sous-sol racial » espagnol²⁰. L'Alhambra devenait alors un « formidable dépôt d'architecture essentielle », une citadelle toute prête à être redécouverte cette fois-ci avec des « yeux neufs d'architecte » non contaminés par des visions romantiques²¹. L'ancienne citadelle mauresque était donc censée assurer rien moins que l'hispanisation du vocabulaire international de l'architecture moderne.

Le géométrisme de l'art hispano-musulman, une « modernité » avant la lettre

À vrai dire, le *Manifeste de l'Alhambra* n'était point conçu pour exprimer la crise référentielle à laquelle les architectes espagnols devaient faire face. Tout de même, la structure aporétique de l'équation modernité-hispanisme-classicisme n'était pas facile à déguiser, et l'appel à l'Alhambra ne pouvait pas résoudre les incertitudes d'une modernité architecturale

affranchie de la tradition par le biais de la technologie. L'envergure du problème posé par la coupure entre tradition et modernité n'échappait certes pas aux architectes espagnols les plus familiarisés avec les débats théoriques contemporains.

En réalité, le seul moyen d'arriver à une lecture cohérente du *Manifeste*, c'est de mettre en première ligne les réflexions de Fernando Chueca. Cela ne se borne pas au fait qu'il en fut le rédacteur et pour ainsi dire, le chef de file du mouvement de revalorisation de l'Alhambra parmi les architectes madrilènes. Il était d'abord le premier à avoir posé préalablement le problème de la conciliation de la modernité et de la tradition à travers l'exemple de l'Alhambra. Cela est déjà constatable dans *Los invariantes castizos de la arquitectura española*, livre publié en 1947 qui recueillait les réflexions de l'auteur au long des années 1940²². La thèse fondamentale des « invariants » peut être résumée en quelques mots comme celle de l'existence d'une série d'approches du phénomène architectural qui, justement, seraient demeurées sans variation sensible malgré les changements stylistiques se succédant au cours des siècles. Il s'agissait donc de conceptions spatiales et tectoniques primaires, transmises d'une façon quasiment instinctive génération après génération. Les espaces compartimentés ou discontinus, les circulations brisées et parfois même labyrinthiques et les volumes extérieurs purs à arêtes saillantes constitueraient donc une réalité opérative profondément enracinée dans le sol espagnol, à laquelle les styles successifs – roman, gothique, renaissant, baroque – auraient adhéré sans pourtant l'entamer. C'était, de l'aveu de Chueca, le versant architectural de l'intrahistoire de Miguel de Unamuno.

18. 1951 est généralement identifiée comme l'année charnière entre la période d'autarcie et une libéralisation progressive de l'architecture soigneusement orchestrée par la Dirección General de Arquitectura. Lluís Domènech Gribau, *Arquitectura española contemporánea*, Barcelone et Madrid, Editorial Blume, 1968, p. 17.

19. Ramón Anibal Álvarez et al., « La arquitectura contemporánea en España », *Revista Nacional de Arquitectura*, 13/143,

novembre 1953, p. 19-33 (33). Sur les contours précis de l'évolution de la pensée de Moya du traditionalisme à l'organicisme, voir José Manuel Prieto González, « Aproximación a la obra teórica del arquitecto Luis Moya Blanco », *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 80/1, 1995, p. 155-204.

20. R. Aburto Renobales et al., 1953, op. cit. note 9, p. 25.

21. *Ibid.*, p. 11.

22. F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid et Buenos Aires, Editorial Dossat, 1947. Sur le lien étroit qui unissait son livre de 1947 au *Manifeste de l'Alhambra* de 1953, Chueca lui-même s'est exprimé sans équivoque, tout en décelant dans le deuxième un nationalisme plus affirmatif. F. Chueca Goitia, « Palabras preliminares a la nueva edición del "Manifiesto de la Alhambra" », dans Ángel

En y réfléchissant, aucune autre théorie ne pouvait justifier avec autant d'à-propos l'élévation de l'Alhambra au statut de paradigme d'élection qui allait permettre à l'architecture espagnole de s'aventurer, encore une fois, après l'ostracisme international des années 1940, dans les courants turbulents de la modernité. Mais, de l'avis de Chueca, il ne fallait surtout pas renouer avec le rationalisme militant des années 1930 de façon inconsidérée. Cette fois-ci la tradition espagnole ne devait pas être mise de côté. Dans le texte même du *Manifiesto* on découvre facilement que le soi-disant mouvement spontané vers l'Alhambra, nous l'avons déjà compris, était au contraire tout à fait délibéré : « Si l'on veut, le monastère de l'Escorial, compte tenu de son plan, peut parfaitement abriter un ministère. L'Alhambra est parfaitement inutile pour n'importe quel emploi de notre vie moderne. C'est un avantage et non des moindres pour ceux qui cherchent des stimuli pour la création. La réintroduction de l'Escorial dans notre architecture répondait encore à des hypothèses d'utilité immédiate. Nous cherchons maintenant des résonances plus subtiles, des filons plus cachés qui vont justement nous garder de tomber à nouveau dans le pastiche. »

L'essentiel pour Chueca était de trouver le monument paradigmatique capable d'assurer comme une sorte de charnière providentielle, le raccord entre tradition et modernité. D'ailleurs, le travail intellectuel qui allait l'amener à fixer son regard sur l'Alhambra datait très probablement des années 1930. À cette époque il se consacrait avec Carlos de Miguel à l'étude de l'œuvre de l'architecte néoclassique Juan de Villanueva²³. Sous la direction de José de Hermosilla et avec Juan Pedro

Arnal, le jeune Villanueva participa entre septembre 1766 et avril 1767 à une expédition qui visait la publication d'un ambitieux recueil illustré des *Antiquités arabes d'Espagne*. Chueca dut s'apercevoir du fait que leurs dessins ne se bornaient pas au relevé minutieux de l'Alhambra de Grenade et de la mosquée de Cordoue telles qu'elles étaient au XVIII^e siècle. En effet, on y peut déceler la première relecture franchement architecturale de l'Alhambra selon une optique diachronique qui privilégiait l'utilité pédagogique. Hermosilla proposait de la sorte une reconstruction symétrique du plan du palais qui l'assimilait aux principes opérationnels du classicisme²⁴.

On peut dire à juste titre que Villanueva, Arnal et Hermosilla inaugurèrent les appropriations modernes successives de l'Alhambra. Au fond Chueca, admirateur fervent de l'architecture néoclassique de Villanueva, ne fit pas autrement environ deux siècles plus tard, en écartant les études à vocation exclusivement archéologique afin de redécouvrir la « modernité » architecturale du palais grenadin. En 1967 en effet, il se souvenait des raisons qui le conduisirent à se consacrer à l'histoire de l'architecture espagnole. Sa décision datait paradoxalement de sa lecture au début des années 1930 de *Vers une architecture* de Le Corbusier²⁵. Cette lecture de jeunesse « alluma en [lui] le désir de devenir historien de l'architecture mais d'une autre façon²⁶ ». Chueca entendait par là qu'il fallait s'écarter du modèle d'archéologue positiviste voué à classer les œuvres d'art.

Mais le lien avec Le Corbusier est hautement significatif. Si l'architecte suisse le premier plaidait pour une architecture associée à la vérité de son époque, l'espagnol allait développer au cours de sa longue vie

Isac Martínez de Carvajal (dir.), *Manifiesto de la Alhambra*, Grenade, Fundación Rodríguez-Acosta et COA de Andalucía Oriental, Delegación en Granada, 1993, p. 9-13.

23. C. de Miguel González et F. Chueca Goitia, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva. Estudio biográfico-artístico*, Madrid, Gráficas Carlos-Jaime, 1949. Ce travail avait été initialement présenté au concours convoqué lors du deuxième centenaire de la naissance

de Juan de Villanueva (1739-1811) mais ne fut publié qu'une dizaine d'années plus tard dans une version corrigée et élargie.

24. Delfín Rodríguez Ruiz, *La memoria frágil. José de Hermosilla y Las Antigüedades Árabes de España*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992, p. XIII (prologue de Víctor Nieto Alcaide), p. 100-102, 162-163.

25. La renommée de Le Corbusier en Espagne doit beaucoup aux deux conférences qu'il

donna le 9 et 11 mai 1928 à la Residencia de Estudiantes à Madrid. Salvador Guerrero (dir.), *Le Corbusier Madrid 1928. Una casa – un palacio, catalogue de l'exposition* (Residencia de estudiantes, Madrid, mai-juillet, 2010), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010.

26. F. Chueca Goitia, « Le Corbusier es ya historia », dans *id.*, *Ensayos críticos sobre arquitectura*, Barcelone et Buenos Aires, EDHASA, 1967, p. 234-239 (242).

José de Hermosilla
 et al. : plan de
 l'Alhambra de
 Grenade avec
 une hypothèse
 de reconstruction
 du palais originel.
*Antigüedades árabes
 de España*, 1804.

une attitude de plus en plus distante si ce n'est, par moments, franchement hostile envers les prétentions adamiques de la modernité architecturale. Il dira plus tard, en 1972, que l'architecture moderne, malgré les efforts d'un nombre plutôt restreint de vrais créateurs, n'avait pas été capable d'enfanter un nouveau langage architectural : il y avait tout au plus « un ou plusieurs *credo*, plus ou moins apodictiques, mais un langage, avec ce que cela comporte comme système, signe, signification, moyens d'expression, outil de communication culturelle et code lisible doté de syntaxe et déclinaisons, ce langage-ci n'avait pas été formé et on ne savait même pas si on était en train de le former²⁷. » Chez Chueca, la soixantaine passée, ce genre de préoccupations n'était pas de fraîche date. Malgré des contradictions quelquefois évidentes, il était sincère dans son parti pris pour une histoire de l'architecture directement liée au présent. On dirait aujourd'hui une histoire ou une critique « opérative » aux prises avec le monde contemporain. Certes, il ne se voyait pas comme un archéologue reconstruisant des langues mortes. Ses convictions philosophiques et, notamment, la théorie de l'intrahistoire le rassuraient sur la transmissibilité foncière d'un fond de traditions vivantes. Mais on hésiterait à les qualifier sans plus de traditions « vivantes ». S'agissait-il plutôt de traditions oubliées ou négligées dont on pourrait éventuellement tirer des conséquences valables pour le monde contemporain ?

À bon escient, Chueca structura le *Manifiesto de l'Alhambra* comme un jeu de miroirs entre modernité et tradition. Déjà dans les *Invariantes castizos*, il mit en rapport les formes prismatiques extérieures de

l'Alhambra avec les principes rationalistes modernes qui encourageaient l'expression extérieure des espaces intérieurs²⁸.

L'espace discontinu et stratifié de l'art musulman que Louis Massignon avait déjà mis en rapport avec l'atomisme physique²⁹ entrerait ainsi en contradiction avec les principes de continuité spatio-temporelle à la base de la physique cartésienne, et avec le perspectivisme de la culture occidentale moderne, mais s'accorderait bien en revanche avec les dernières découvertes scientifiques et notamment avec la physique quantique. Or cette curieuse modernité *ante litteram* mettait en avant ce que la modernité souhaitait reprendre d'époques refoulées, c'est-à-dire l'élan originel et primitif d'un art sans divisions. Rémi Labrusse a bien démontré comment l'islamophilie du *xx^e* siècle se nourrissait d'une fascination préalable pour l'authenticité des formes et des arts non mimétiques³⁰. La rationalité des arts décoratifs musulmans était à la base de leur unité, une unité qui recouvrait les techniques des arts dits majeurs et mineurs, bouleversant ainsi les fondements sur lesquels la tradition académique occidentale avait établi le statut privilégié de l'architecture, de la peinture et de la sculpture.

Cette admiration sans bornes pour ce que les arts musulmans apportaient comme principe avait été théorisée en 1854 par Owen Jones à propos de la minutieuse reproduction de la cour des Lions de l'Alhambra qu'il avait lui-même érigée au Crystal Palace de Londres. Jones avait situé l'Alhambra au sommet de l'art mauresque, occupant un poste analogue à celui du Parthénon dans l'art grec. Chueca, sans pourtant

27. F. Chueca Goitia, *La crisis del lenguaje arquitectónico*, Santander, UIMP, 1972, p. 8.

28. F. Chueca Goitia, 1947, *op. cit.* note 22, p. 44.

29. Louis Massignon, « Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam », *Revista de Occidente*, 10/114, décembre 1932, p. 257-284. Emilio García Gómez avait traduit, à la demande de José Ortega y Gasset, l'article original : « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », *Syria*, n° 2, 1921, p. 47-53, 149-160.

30. Rémi Labrusse, « Cómo el Islam vino a Matisse : una historia occidental », dans María del Mar Villafranca Jiménez et Francisco Jarauta Marión (dir.), *Matisse y la Alhambra, 1910-2010*, catalogue de l'exposition (Palacio de Carlos V, Grenade, 2010-2011), Grenade et Madrid, Patronato de la Alhambra y Generalife et Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, p. 53-67.

Fernando Chueca Goitia :
vue extérieure
de l'Alhambra.
*Invariantes Castizos
de la arquitectura
española*, 1947.

le citer, reprend dans le *Manifeste de l'Alhambra* des idées et des préoccupations formulées par l'architecte londonien environ un siècle avant. Le madrilène voyait dans la récupération des principes géométriques de l'art musulman un moyen d'assurer de façon programmatique la subordination de toute décoration à l'architecture. Les mêmes schémas géométriques abstraits qui sous-tendaient les plans et les élévations se déployaient à travers les motifs décoratifs sur les diverses surfaces du bâti. L'Alhambra était donc issue d'une aspiration à l'unité sans laquelle il n'y était pas question, selon Chueca, de véritable œuvre d'art³¹. Jones avait noté que les Maures décoraient leurs constructions et non l'inverse, ils ne construisaient point des décors³². Chueca observait pareillement qu'à l'Alhambra le décor

et la structure étaient conceptuellement séparables : « On ne prend pas des éléments constructifs pour les changer en décoration³³. » Cela tombait bien dans le débat courant au milieu du xx^e siècle sur la synthèse des arts. On se situait loin de la revendication totalisatrice et apodictique de l'architecture comme *Führerin* des arts plastiques, défendue en 1941 par Albert Speer dans une édition bilingue hispano-allemande de la *Neue deutsche Baukunst*³⁴. Chueca insista, d'après Georges Marçais³⁵, sur le caractère atectonique, appliqué, suspendu et circonscrit de la décoration musulmane qui était conçue pour revêtir les surfaces comme s'il s'agissait de tapis³⁶. Cela rejoignait les ressemblances que Pierre Guéguen avait signalées comme responsables de l'accord profond auquel l'art abstrait et l'architecture

31. F. Chueca Goitia, « La importancia de la Historia del Arte para la formación del Arquitecto », dans *id.*, 1967, *op. cit.* note 26, p. 15-40 (28).

32. Owen Jones, *The Alhambra Court in the Crystal Palace erected and described by [...]*, Londres, Crystal Palace Library and Bradbury & Evans, 1854, p. 34. *Id.*, *The Grammar of Ornament*, Londres, Day and Son, 1856, p. 5.

33. F. Chueca Goitia et al., « Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952 », *Revista Nacional de Arquitectura*, 13/136, avril 1953, p. 12-50 (21).

34. Albert Speer, *La nueva arquitectura alemana. Neue Deutsche Baukunst*, Berlin, Volk und Reich Verlag, 1941.

35. Georges Marçais, « Remarques sur l'esthétique musulmane », *Annales de l'Institut d'Études orientales*, n° 4, 1938, p. 55-71.

36. F. Chueca Goitia, 1947, *op. cit.* note 22, p. 47-50. R. Aburto Renobales et al., 1953, *op. cit.* note 9, p. 20, 39-44. F. Chueca Goitia et al., 1953, *op. cit.* note 33, p. 32-34, 41-42.

37. F. Chueca Goitia, « La integración de las artes dentro de la arquitectura », dans *id.*, 1967, *op. cit.* note 26, p. 167-185 (183-184).

moderne pouvaient à juste titre aspirer. À l'évidence, la géométrie plane et la géométrie dans l'espace tridimensionnel étaient intrinsèquement vouées à l'harmonie. Chueca ne manqua pas d'ajouter que les opinions de Guéguen étaient susceptibles d'être appliquées mot à mot à l'Alhambra³⁷. Le monument hispano-musulman jouissait d'une rare temporalité transversale. Ainsi le caractère primitif et oriental que l'on pouvait y déceler, dans ses murs nus ou décorés, était bien à l'opposé de la plasticité de l'art gréco-romain mais rappelait volontiers le « planisme » de la peinture cubiste³⁸.

Comme l'avait noté Owen Jones, toute décoration respectueuse des principes d'unité se devait d'être de nature architecturale. De même que Jones hésita entre la force de l'instinct et les règles de la raison comme causes principales de l'essor et de l'étonnante finesse de la décoration musulmane³⁹, Chueca fera plus tard appel à une « géométrie vitalisée » inspirée des théories de Henri Focillon⁴⁰. Mais dans un cas comme dans l'autre, les arts musulmans, tout en répondant à des principes naturels et rationnels, se voyaient coupés d'une façon plus ou moins nuancée de leurs sources théologiques dans l'Islam. Ceci risquait de jeter le discrédit sur le caractère vital ou vitalisant de l'art hispano-musulman.

Comment l'Alhambra pouvait-elle être censée représenter l'art castizo, c'est-à-dire l'art de pure souche populaire, d'une Espagne qui se voulait chrétienne et occidentale ? L'archéologue Henri Terrasse aurait facilité les choses pour Chueca en insistant sur les emprunts de l'art hispano-musulman à l'art wisigothique⁴¹. Selon Terrasse, l'originalité de l'art hispano-musulman serait en grande mesure redevable à des traditions autochtones

préislamiques. Le théoricien espagnol pouvait donc faire appel à un *substratum* ibérique, à une intrahistoire qui remonterait en dernière analyse à des sources préhelléniques méditerranéennes et qui en tout cas aurait pu fonctionner comme un fond vivant d'orientalisme ou éventuellement de byzantinisme dans la péninsule ibérique soit avant, soit après la conquête romaine⁴².

L'authenticité de la géométrie versus le sentimentalisme organiciste

À l'évidence, le *Manifeste de l'Alhambra* était conçu et rédigé comme un texte collectif voué aux architectes espagnols, particulièrement aux plus jeunes : une sorte d'exposé de doctrine étrangement poétique qui devait les aider à renouer avec la meilleure tradition espagnole tout en s'exprimant dans un langage architectural moderne. Mais, justement, cette notion de « tradition nationale » demandait quelques éclaircissements. Le double appel de la part de Fernando Chueca à la géométrie cubiste et au sens inné de la géométrie propre aux peuples de la Méditerranée orientale (dont bénéficiait curieusement une péninsule ibérique extrême-occidentale) cherchait à associer les valeurs formelles du cubisme – et, au premier rang, celles du cubisme analytique – aux valeurs « essentielles » de l'architecture castiza espagnole. On n'hésita même pas à mettre en avant l'origine espagnole de Juan Gris ou de Pablo Picasso⁴³ : eux aussi seraient à leur insu atteints de ce penchant inné vers la géométrie abstraite qui distinguerait leur peuple d'appartenance et ses manifestations artistiques les plus authentiques. Abstraction faite de l'origine parisienne du cubisme et de l'internationalité de ses principaux représentants,

38. F. Chueca Goitia, 1952, *op. cit.* note 11, p. 11. R. Aburto Renobales et al., 1953, *op. cit.* note 33, p. 16-20, 40-42.

39. O. Jones, 1854, *op. cit.* note 32, p. 46.

40. F. Chueca Goitia, 1967, *op. cit.* note 26, p. 36.

41. Henri Terrasse, *L'Art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*, Paris, Éditions G. Van Oest, 1932, p. 45, 63-64.

42. L'historien de l'art Enrique Lafuente Ferrari, grand ami de Chueca, remarqua la tendance espagnole vers le compartimentage de l'espace architectural, la décrivant comme de vieille tradition orientale ou méditerranéenne sinon byzantine. E. Lafuente Ferrari, « Indagación del compás y el paramento. Ante la fachada de la Universidad de Salamanca », *Arte y hogar*, 176-177, décembre 1959, [s.p.].

43. F. Chueca Goitia, « Cubismo y arquitectura », dans *id.*, 1967, *op. cit.* note 26, p. 187-198 (195).

le lien établi entre un art de minorités tel que le cubisme et le supposé géométrisme de l'architecture castiza peut bien illustrer les apories qui se font jour dans le manifeste grenadin, au milieu de hautes visées d'ordre théorique et esthétique et leur déclinaison volontariste et identitaire⁴⁴.

En 1950, deux ans avant la rencontre de Grenade qui fut l'acte de naissance du *Manifeste*, l'architecte catalan Josep Maria Sostres faisait appel à l'ancestrale « sensibilité géométrique de la race » sur une nouvelle scène internationale marquée par le « nouveau dualisme entre l'architecture organique et le fonctionnalisme⁴⁵ ». Cela permet de mieux comprendre le contexte hautement polémique qui alimentait les retrouvailles, soigneusement mises en scène, d'une élite d'architectes madrilènes avec l'Alhambra. Il a été remarqué que le seul architecte vivant à être mentionné au long du manifeste est l'américain Frank Lloyd Wright alors dans sa quatre-vingt-sixième année.

On a donc voulu lire les pages de Chueca et de ses collègues comme un plaidoyer implicite pour cette architecture « organique » qui ne cessait de gagner des adeptes en Espagne au début des années 1950⁴⁶. En décembre 1945, Piero Bargellini remarquait déjà, dans la préface à son *Libelle contre l'architecture organique*, que ceux qui dix ans auparavant applaudissaient l'architecture rationaliste alors triomphante « aujourd'hui la détestent parce qu'elle est perdante⁴⁷ ». Signe des temps, en 1954 Rodolfo Ucha se donna la peine de dépister dans le plan néoherrérien du ministère de l'Air un « critère vitaliste ou biologique⁴⁸ ». Rien d'étonnant donc à ce que certains passages du *Manifeste de l'Alhambra* sur l'harmonisation de l'architecture

et du paysage environnant soient susceptibles d'une lecture « organiciste »⁴⁹. Tout de même, Chueca mettait en exergue combien la relation de l'Alhambra avec la nature était subtile, délicatement allusive et d'une qualité « quasi philosophique », par opposition au « naturalisme organique » de Wright⁵⁰.

Encore faut-il lire un peu plus attentivement : le *Manifeste* nous rappelle que Wright fit « un apprentissage sentimental en Orient infusant un japonisme marqué à l'architecture nord-américaine et ceci sans tenir compte qu'en Amérique le japonisme est quelque chose de tiré par les cheveux, issu de préférences personnelles ou de groupe, tandis que l'arabisme en Espagne est une composante consubstantielle de notre culture⁵¹ ». En d'autres termes, l'orientalisme de Wright était sentimental, voire romantique, exogène et subjectif. Il n'était pas difficile de conclure que d'un tel orientalisme « tiré par les cheveux », il fallait se méfier. Toujours dans un contexte de forte polémique contre l'architecture organique, le 14 octobre 1952 Chueca lança la réflexion suivante à l'Alhambra : « Un Arabe ne ferait jamais une de ces piscines actuelles en forme de guitare sans raison précise⁵². » Luis Felipe Vivanco, qui ne fut pas de l'assistance et qui ne signa pas le *Manifeste*, en fut tout de même un défenseur enthousiaste. Connu pour sa proximité avec le théoricien du rationalisme, Alberto Sartoris, Vivanco se réclama justement comme un précurseur de la relecture de l'Alhambra d'après des critères fonctionnels modernes⁵³. Déjà en 1951 il avait pris ses distances envers l'architecture organique, alors en vogue, qu'il qualifiait d'ailleurs de fille prodigue du fonctionnalisme, en soulignant sa subjectivité émotionnelle⁵⁴. En même temps, il louait

44. D'Ors avait déjà avancé une interprétation ultraconservatrice et circulaire du cubisme. Juan José Lahuerta Alsina, *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1999, p. 90.

45. Josep Maria Sostres Moluquer, « El funcionalismo y la nueva plástica », *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 4/15, juillet 1950, p. 10-14. Voir aussi *id.*, *Opiniones sobre arquitectura*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación,

COAAT de Murcia et Galería-Librería Yebra, 1983, p. 23-33.

46. Á. Isac Martínez de Carvajal, « La visión arquitectónica de la Alhambra : el Manifiesto de 1953 », dans *id.*, *Manifiesto de la Alhambra*, 1993, op. cit. note 22, p. 15-43.

47. Piero Bargellini, *Libello contro l'architettura organica*, Florence, Vallecchi Editore, 1946, p. 8.

48. Rodolfo Ucha Donate, *Cincuenta años de arquitectura española, I (1900-1950)*, Madrid, Adir Editores, 1980, p. 205.

49. Fisac admirait chez Wright une architecture qui, il lui semblait, surgissait spontanément du désert de l'Arizona. Voir la conférence prononcée à l'Athénée madrilène le 30 mars 1951 : Miguel Fisac, *La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro*, Madrid, Ateneo, 1952.

la disposition des espaces de l'Alhambra, le rythme vital qui les sous-tendait et la monumentalité libre d'emphase rhétorique qui en découlait. Bien que pour des raisons différentes, Vivanco et Chueca surent tirer profit du prestige du palais musulman pour polémiquer avec l'architecture organique, tous deux en redoutaient l'ascendant sur les nouvelles générations d'architectes. Ce n'était pas un hasard si l'italien Sartoris prit lui aussi la plume pour appuyer les conclusions du *Manifeste de l'Alhambra*. Il se déclarait satisfait « de cette rénovation de la grandeur moderne qui va naître de l'actualisation de l'Alhambra » et y voyait un moyen de contrecarrer le servilisme, à ses yeux injustifiable, envers l'architecture mal nommée organique, « signe évident d'un romantisme et d'un expressionisme décadents »⁵⁵.

L'effort théorico-pratique mené par Chueca pour allier modernité et tradition exigeait des précipités très purifiés soit de l'une, soit de l'autre. Vivanco, lui aussi, faisait appel aux « essences » architecturales. À vrai dire, la « tradition », soumise à des lectures fortement polarisées, risquait de devenir une sorte de rempart défensif dressé contre quelques manifestations de la modernité ou bien un plaidoyer plus ou moins explicite pour d'autres.

Le *Manifeste de l'Alhambra* se situait à l'intersection de deux débats qui, compte tenu de la coupure dramatique qu'entraîna la guerre civile de 1936-1939, se trouvaient étrangement superposés. D'une part, Chueca, en tant qu'héritier intellectuel des générations précédentes, partageait l'aspiration du philosophe José Ortega y Gasset d'arriver à une déclinaison espagnole de la modernité européenne. Vivanco était conscient du fait que la modernité architecturale qui se fit jour

dans les années 1920 et 1930, brusquement interrompue à cause de la guerre, avait été suivie à partir de 1939 par « un légitime état collectif d'idéologie traditionaliste⁵⁶ ». Il était donc question d'une décade d'hibernation « traditionaliste », correspondant aux années 1940 d'autarcie (*autarquía*) et d'isolationnisme, que certains – parmi lesquels Chueca et Vivanco – voulaient revendiquer comme une sorte d'antidote qui aurait barré temporairement la route à l'acceptation acritique de la modernité en Espagne.

Certes, l'idéal d'européaniser l'Espagne sans porter atteinte à son identité avait été largement partagé par l'intelligentsia madrilène avant l'instauration de la dictature du général Franco. On ne pouvait pourtant pas le renouveler dans un pays profondément changé où les dictats d'un nationalisme culturel borné demeuraient la doctrine officielle. Mais dans le champ spécifique de l'architecture, alors que, vers la fin des années 1940 et au début des années 1950, la voie « traditionaliste » se trouvait être une impasse, des hommes tels que Chueca se rendirent compte que les réflexions sur la régénération de l'Espagne de leurs aînés, les maîtres à penser de la génération dite de 1898, pouvaient être encore d'actualité.

On va donc assister – et le *Manifeste de l'Alhambra* en est la preuve – à une curieuse réédition d'idées et de débats courants dans les années d'avant la guerre civile espagnole sur l'harmonisation de la tradition nationale et la modernité internationale, en contemporanéité avec un nouveau climat général européen qui mettait en cause l'orthodoxie fonctionnaliste d'avant-guerre et prônait une architecture que l'on voudrait nouvellement humanisée (ou spiritualisée) aspirant de ce fait à être le catalyseur

50. F. Chueca Goitia et al., 1953, *op. cit.* note 33, p. 13, 35. Voir aussi J. Martínez González, 2006, *op. cit.* note 5, p. 181.

51. R. Aburto Renobales et al., 1953, *op. cit.* note 9, p. 17.

52. F. Chueca Goitia et al., 1953, *op. cit.* note 33, p. 22.

53. L. F. Vivanco Bergamín, Alberto Sartoris, Santander, Escuela de Altamira et Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, 1951, p. 25-26. *Id. et al.*, « Funcionalismo y ladrillismo. Sesiones de Crítica de Arquitectura », *Revista Nacional de Arquitectura*, 11/119, novembre 1951, p. 34-48 (39). L. F. Vivanco Bergamín, 1953, *op. cit.* note 10, p. 13-14.

54. L. F. Vivanco Bergamín et al., 1951, *op. cit.* note 53, p. 41.

55. Alberto Sartoris, « La actualidad de la Alhambra », *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n° 7, 3^e trimestre 1953, p. 15-16.

56. L. F. Vivanco Bergamín, 1951, *op. cit.* note 53, p. 44.

indispensable de la synthèse des arts plastiques⁵⁷. Justement, la question de savoir si et comment l'architecture pouvait aspirer à la prééminence parmi les arts plastiques était devenu un des enjeux théoriques majeurs de l'après-guerre. Il est donc important de constater que Chueca se disait à la rigueur plus proche du fonctionnalisme moderne que des procédés retardataires d'un traditionalisme outrancier⁵⁸.

Au début des années 1950, l'éventail des possibilités pour conjuguer « tradition » et « modernité » participait d'une ambiance, aux dires de Tafuri, riche de « ferments néoromantiques⁵⁹ ». Les « utopies régressives » aux accents nostalgiques ne trouvaient pourtant pas un champ uniformément fertile après 1945⁶⁰. Au profit de formules miésiennes délayées, la route était barrée en Allemagne à la monumentalité passiste et grandiloquente d'Albert Speer aussi bien qu'à l'artificieux régionalisme nazi du *Heimatstil*⁶¹. Dans l'Union soviétique, quelques architectes éprouvèrent de la lassitude envers le classicisme académique qui avait été décrété en 1937 correspondre à la « forme nationale » russe⁶². Dix ans après et « à l'initiative du camarade Staline », la construction d'une huitaine d'immeubles de grande hauteur pour Moscou fut décidée (dont sept effectivement érigés). Malgré le fait d'être manifestement inspirés des gratte-ciel éclectiques américains des années 1930⁶³, ces édifices étaient censés renouveler l'architecture russe « authentique » (*samobytnaia*), celle qui rappelait la verticalité des clochers du Kremlin⁶⁴. Qui plus est, et en dépit du caractère stratégiquement planifié (on dirait même chorégraphié à l'échelle urbaine) des *vissozny zdanie* avec ses flèches élancées, ces bâtiments devaient s'intégrer tout « naturellement » dans un *skyline* moscovite qu'ils

changèrent durablement⁶⁵. On avait envisagé quelque chose de semblable, bien que réalisé partiellement et à une échelle en tout cas beaucoup plus modeste, pour un Madrid que Franco et Muguruza voulaient peuplé de toitures d'ardoise et de flèches néoherrériennes⁶⁶.

Les architectes italiens de l'immédiat après-guerre ne furent pas confrontés à une rupture avec le passé aussi tranchée qu'en Allemagne. Nonobstant les plaidoyers de Bruno Zevi pour une architecture organique qui devait incarner le nouvel esprit démocratique, celle-ci ne prit pas corps⁶⁷. Dans ce contexte, la question de la « tradition du nouveau » n'était pas facilement isolable : l'organicisme philo-américain, le néoréalisme national-populaire et la

Fernando Chueca Goitia : entrée en brique et marbre du nouveau siège de la Fondation Lázaro Galdiano à Madrid, 1958.

57. Paul Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des Arts*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956, p. 68, 149.

58. F. Chueca Goitia et al., « El Ministerio del Aire. Sesiones de Crítica de Arquitectura », *Revista Nacional de Arquitectura*, 11/112, avril 1951, p. 28-43 (36).

59. Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, *Architecture contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, 1982, p. 372.

60. *Ibid.*, p. 366.

61. William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 357, 472.

62. Anatole Kopp, *L'Architecture de la période stalinienne*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1985, p. 10, 224.

63. Le discours officiel cherchait à ancrer dans les esprits combien les nouveaux immeubles

étaient solidement « russes ». Jean-Louis Cohen, *Scenes of the World to Come : European Architecture and the American Challenge 1893-1960*, Paris et Montréal, Flammarion et CCA, 1995, p. 177-181.

64. A. Kopp, 1985, *op. cit.* note 62, p. 341-353.

65. Alexei Tarkhanov et Sergei Kavtaradze, *Stalinist Architecture*, Londres, Laurence King, 1992, p. 120-144. Andreï Ikonnikov,

continuité lombarde avec la tradition *classicheggiante* d'avant-guerre, tous rendaient hommage au « mythe des formes spontanées »⁶⁸.

La référence dans le *Manifeste de l'Alhambra* au « plan libre » a fait croire à une arrière-pensée organiciste⁶⁹. Il est vrai que la présence parmi les signataires d'architectes réceptifs aux postulats de l'architecture organique comme Miguel Fisac contribua à glisser des termes qui, sous la plume de Chueca, acquièrent néanmoins des significations ambiguës. Les constantes dénonciations du romantisme de la part de ce dernier laissent entrevoir le peu de sympathie qu'il nourrissait pour le néoréalisme populiste romain ou pour Bruno

Zevi et son Associazione per l'Architettura Organica. Déjà en 1933, Moisei Ginzbourg avait classé trois possibles rapports avec la tradition : le pastiche, l'opération chirurgicale sur un bon édifice du passé et l'imitation des règles compositionnelles anciennes encadrée dans une recherche visant la compréhension génétique de l'apparition des formes artistiques⁷⁰. La préférence de Giuseppe Terragni et ses collègues rationalistes du Gruppo 7 pour une architecture « classique » dans ses essences rentrerait dans la troisième des catégories ginzbourgiennes. Parmi les options théoriques et pratiques de l'Italie d'après-guerre, la ligne de continuité avec le « retour à l'ordre » d'avant-guerre, représentée par Luigi Moretti⁷¹, était forcément la plus proche des préoccupations d'un Chueca à la recherche des « essences » architecturales de l'Alhambra. Le siège de la Fundación Lázaro Galdiano à Madrid, inauguré en 1958, illustre bien sa poursuite de la « simplicité moderne » alliée à « un certain esprit espagnol »⁷².

Son parti pris pour la ligne droite ou pour les lignes courbes simples, dont le *Manifeste* porte l'empreinte même dans le choix de photographies, laisse comprendre combien il lui était difficile de se ranger inconditionnellement du côté de ceux qui, en Espagne et ailleurs, s'extasiaient à propos du génie architectural d'Antoni Gaudí. Tout en admettant les extraordinaires qualités du maître catalan, Chueca redoutait les leçons concrètes que l'on pouvait en tirer. D'ailleurs, lorsqu'il louera l'architecture de Gaudí, il en sélectionnera les exemples qui à son avis étaient les plus proches des traditions « mudéjares » espagnoles. La synthèse des arts opérée par Gaudí avait pour l'auteur madrilène

Traduction arabe du *Manifeste de l'Alhambra* par Nayib Abulmalham.
Tétouan, Haut Commissariat
d'Espagne au Maroc, 1954.

L'Architecture russe de la période soviétique, Bruxelles, Pierre Margada Éditeur, 1990, p. 247-256.

66. Carlos Sambricio Rivera-Echegaray, « Madrid, 1941 : tercer año de la victoria », dans *Arquitectura en regiones devastadas*, Madrid, MOPU, 1987, p. 79-100.

67. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Turin, Einaudi, 1986, p. 29.

68. *Ibid.*, p. 41. M. Tafuri et F. Dal Co, *op. cit.* note 59, 1982, p. 366.

69. Juan A. Calatrava Escobar, « El Manifiesto de la Alhambra », *Arquitectos*, 154, 2000, p. 128-131 (130).

70. A. Kopp, 1985, *op. cit.* note 62, p. 225.

71. M. Tafuri, 1985, *op. cit.* note 67, p. 37. W. J. R. Curtis, 1996, *op. cit.* note 61, p. 477.

72. F. Chueca Goitia, « La Fundación Lázaro Galdiano », *Revista Nacional de Arquitectura*, 18/202, octobre 1958, p. 15-20. Il faut avouer que dans l'œuvre architecturale de Chueca, souvent déroutante, ne manquent pas les concessions à l'éclectisme historiciste tant décrié dans ses écrits.

un défaut fondamental : elle n'était pas de nature architecturale autant qu'elle était de nature sculpturale⁷³. La synthèse proprement architecturale se devait d'être de nature abstraite, fondée sur une géométrie spatiale capable de sous-tendre toutes les manifestations artistiques majeures ou mineures, en les subordonnant à un schéma global dont elles tireraient leur unité. Pour Chueca cette géométrie était normalement orthogonale. Aussi, le caractère élitiste de l'art abstrait ou du cubisme analytique, on l'a déjà dit, était difficilement conciliable avec la couleur populaire ou prétendue telle de l'architecture « traditionnelle » espagnole. À ce point, on peut mieux apprécier le caractère prédéterminé de l'opération intellectuelle entreprise par Chueca.

L'Alhambra devait fonctionner pour ainsi dire comme le paradigme absolu d'une prédisposition, profondément enracinée chez les peuples ibériques, vers l'abstraction. Rabaisser l'importance relative de la composante islamique de l'art hispano-musulman était assurément un moyen stratégique de le rendre plus acceptable dans un pays encore sous l'emprise du « national-catholicisme » mais, plus encore, c'était un moyen pour plaider sa nature endogène. Autrement dit, il fallait faire remonter le penchant ibérique pour l'abstraction au temps préislamique ou bien risquer de le faire paraître comme le résultat d'un art d'importation, voire comme le produit d'une islamisation profonde et ineffaçable des expressions artistiques espagnoles. Tout cela permet de dévoiler une assise théorique indispensable, mais assez peu prise en compte, du *casticismo* architectural défendu par Chueca. De même que le *casticismo* spirituel d'Unamuno pouvait difficilement

démentir sa dette envers la *Völkerpsychologie*⁷⁴, le *casticismo* architectural de Chueca trouvait une de ses assises théoriques fondamentales (bien que non avouées) dans la *Stilpsychologie* viennoise.

Faire une volonté de style de la pulsion orientalisante vers l'abstraction

Lorsque le *Manifeste de l'Alhambra* fut publié en 1953, les théories de Wilhelm Worringer n'étaient plus d'actualité. Deux ans auparavant, un ami proche de Chueca, l'historien de l'art Enrique Lafuente Ferrari, dans son discours de réception à l'Académie des beaux-arts, augurait peu d'avenir aux théories de Worringer dont l'utilisation de la méthode psycho-historique misait trop sur les distinctions de race⁷⁵. Au courant des débats internationaux, Lafuente dut se rendre compte que l'ancien *topos* « vie-abstraction » avait été entièrement coopté dans les années 1930 par des idéologies réactionnaires⁷⁶. Faute d'une étude globale sur la réception de Worringer en Espagne, il a été remarqué que José Ortega y Gasset, maître à penser qui laissa une empreinte considérable sur Chueca, aurait contribué à une lecture réductrice de la pensée worringérienne en scindant le « thème » et le « style » dans l'œuvre d'art⁷⁷. En tout cas, il ne faut pas oublier que Worringer partageait avec Heinrich Wölfflin le rare privilège d'avoir été traduit en espagnol dès les années 1920. Qui plus est, Worringer eut l'avantage de voir deux de ses œuvres (*Ägyptische Kunst* et *Formprobleme der Gotik*) traduites, contre une seulement de Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*)⁷⁸. Aloïs Riegl et Max Dvořák ne furent pas traduits, ce qui réduisit sensiblement l'impact de

73. F. Chueca Goitia, « Gaudí. Más acá y más allá de la arquitectura », *Revista Nacional de Arquitectura*, 18/204, décembre 1958, p. 29-34.

74. Ciriaco Morón Arroyo, « "En torno al casticismo" y el ideario del primer Unamuno », dans Jean-Claude Rabaté (dir.), *Crise intellectuelle et politique en Espagne à la fin du xix^e siècle : « En torno al casticismo »*, Miguel de Unamuno. « *Idearium Español* », Ángel Ganivet, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 114-135.

75. Enrique Lafuente Ferrari, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 1951 p. 117.

76. Mark Jarzombek, *The Psychologizing of Modernity : Art, Architecture and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 31-36.

77. J.-J. Lahuerta Alsina, 1999, op. cit. note 44, p. 14-17.

78. Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Madrid, Revista de Occidente, 1925. Id., *El arte egipcio : problemas de su valoración*, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1927. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Calpe, 1924.

79. Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Mexico et Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953.

leur pensée dans l'Espagne d'avant-guerre. En 1953, l'année de la publication du *Manifeste de l'Alhambra*, *Abstraktion und Einfühlung* fut traduit pour la première fois en espagnol par Mariana Frenk-Westheim, intellectuelle d'origine séfarade qui s'était réfugiée au Mexique⁷⁹. Fernando Chueca en conserva un exemplaire dans sa bibliothèque privée à Madrid⁸⁰. Or, si déjà en 1951, Lafuente Ferrari avait pris du recul par rapport au penchant conceptualiste de l'histoire de l'art allemande, c'était parce qu'il la voyait tiraillée à l'excès entre le formalisme et le psychologisme : fin écrivain et historien attentif aux nuances, il se rendait compte que s'il valait sûrement la peine de dépasser l'aveuglement érudit, ceci ne devait pourtant pas se réaliser au risque de « sauter des concepts dangereux à la mythologie⁸¹ ».

Contrairement aux prudentes réserves de son ami Lafuente Ferrari, la pensée de Chueca en 1952-1953 et le *Manifeste de l'Alhambra* se trouvaient encore sous la suggestion des concepts de Worringer. Si l'on y réfléchit bien, qui mieux que le théoricien aixois, auteur du controversé *Abstraktion und Einfühlung*⁸², pouvait fournir le cadre conceptuel nécessaire pour doter la syntaxe abstraite de l'architecture (*Abstraktion*) d'une certaine empathie (*Einfühlung*) associée au devenir historique d'un peuple ? Notamment, la polarisation entre une pulsion empathique d'expression figurative organique et une pulsion abstraite d'expression figurative inorganique coïncidait avec des *Grundtypen* worringeriens tels que l'homme classique et l'homme oriental⁸³. Chueca à son tour mettra l'accent sur la tendance innée du peuple ibérique aux expressions non classiques ou orientalisantes, en n'oubliant pas cette

fois-ci de mentionner explicitement la source worringerienne de la division psycho-stylistique entre naturalisme (classique) et abstraction (orientale)⁸⁴.

En fait, ce n'est pas dans le texte du *Manifeste* mais dans le compte rendu des séances préalables de critique architecturale ayant eu lieu à l'Alhambra en octobre 1952 qu'il faut chercher les traces les plus frappantes de la *Stylpsychologie* de Worringer. Là on y affirme, face aux zigzags d'Alvar Aalto, que « la volonté de style de la géométrie orthogonale » est le propre de la tradition espagnole, en profitant de l'occasion pour ajouter de surcroît que « la volonté du Nord est encline aux zigzags⁸⁵ ». En outre, dans la décoration abstraite musulmane on ne trouve pas l'équilibre entre l'intuition et l'intelligence qui caractérise l'homme classique. Au contraire, un « instinct animique » guida les Hispano-musulmans qui bâtirent l'Alhambra vers l'abstraction⁸⁶. Face au climat culturel « néoromantique » des années 1950, caractérisé par la valorisation des aspects psychologiques de l'architecture, du potentiel expressif des matériaux, des traditions locales et de l'intégration à l'environnement, Chueca misa sur Worringer pour associer l'abstraction architecturale à laquelle il tenait tout particulièrement à la « redécouverte de la nature » qui était alors le mot d'ordre d'une dialectique (quelque part faussée) entre abstraction et organicisme. En fin de compte, le critique allemand avait défendu que l'abstraction fût d'origine archaïque⁸⁷ et de ce fait « naturelle » chez les orientaux, permettant ainsi d'associer l'arabisme architectural avec une modernité « essentielle » à l'écart du littéralisme « organique ». En voulant s'affranchir du néoromantisme, Chueca s'y liait davantage par le biais

80. L'auteur et Carlos Chocarro (projet Mineco HAR 2010-16277) étudient en ce moment les bibliothèques privées de feu Fernando Chueca Goitia à Madrid et à Tolède, appartenant à son fils Fernando Chueca Aguinaga. Nous y avons repéré, entre autres, des œuvres de Wölfflin et de Worringer.

81. E. Lafuente Ferrari, 1951, *op. cit.* note 75, p. 99, 102.

82. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munich, R. Piper & Co, 1908.

83. Worringer postulait l'existence de trois types fondamentaux d'homme (die Grundtypen der Menschheit) : primitif, classique et oriental. Margaret Iversen, Alois Riegl : *Art History and Theory*, Cambridge (MA) / Londres, The MIT Press, 1993, p. 14.

84. F. Chueca Goitia, 1967, *op. cit.* note 26, p. 195.

85. F. Chueca Goitia et al., 1953, *op. cit.* note 33, p. 34.

86. *Ibid.*, p. 41.

87. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turin, Einaudi, 1980, p. 368.

d'une abstraction que seule la *Völkerpsychologie* pouvait déclarer consubstantielle aux peuples ibériques.

Le compte rendu des séances de 1952 à Grenade fut publié en avril 1953 dans la *Revista Nacional de Arquitectura*⁸⁸. La couverture nous montre un guitariste habillé à l'andalouse sur un fond de plâtres et d'*azulejos* mauresques, le tout biffé avec quelque violence par cinq traits rouges.

On dirait une réédition de la célèbre affiche de Willi Baumeister pour l'exposition du Deutscher Werkbund de 1927 à Weißenhof (Stuttgart) montrant un intérieur bourgeois vigoureusement rayé par deux traits gras et rouges formant un X avec cette question : « Comment vivre ? » (*Wie wohnen ?*).

L'image de Baumeister illustre à merveille comment on ne devait plus vivre en 1927 : dans des intérieurs mélangeant des styles pastichés. La couverture de la *Revista Nacional de Arquitectura* était quelque peu moins explicite. Le guitariste personnifiait la tradition faussée, réduite à des traits caricaturaux, que l'on voulait laisser de côté : une Espagne de carte postale, créée au cours du XIX^e siècle par des générations successives de voyageurs romantiques. Or la clé pour comprendre le message de la couverture, comme s'il s'agissait d'une devinette, se trouvait déplacée à l'intérieur de la revue. La dernière des photographies qui illustraient le compte rendu, celle qui devait clore le discours, montrait un danseur suspendu dans l'air, les jambes écartées, se profilant contre l'imposante façade sud du monastère de l'Escorial.

Pour la commenter, on choisit de mettre en étroit rapport la géométrie du bâtiment et celle de l'anatomie de l'homme dansant : « Chez l'un comme chez l'autre on

Willi Baumeister :
Wie wohnen? Die Wohnung Werkbund Ausstellung, 1927.

Artiste non identifié.
Couverture de la
Revista Nacional de Arquitectura, 1953.

88. F. Chueca Goitia et al., 1953, *op. cit.* note 33, p. 41.

Les Ballets russes
jouant *Shéhérazade*
à l'Alhambra en mai
1918. Tiré de l'album
de Stanislas Idzikowski.
Londres, Victoria & Albert
Museum.

Antonio Ruiz Soler
dansant à l'Escorial en
1952. *Revista Nacional*
de *Arquitectura*, 1953.

découvre la géométrie et la grâce ou, plutôt, chez les deux la grâce s'exprime suivant la plus rigide et inflexible géométrie euclidienne, sans courbes ni mollesse sensuelles non euclidiennes. Et le bâtiment et la danse sont reliés par un même fondement hispano-arabe⁸⁹. » La légende n'est pas signée mais elle dut sans doute être inspirée par Chueca qui, dans ses *Invariantes castizas* (1947), s'était efforcé de repérer des traits de souche proche-orientale dans le plan du monastère de l'Escorial tels que des axes de circulation brisés ou des espaces d'accès labyrinthique⁹⁰. Si l'on regarde bien, les lignes de force définies par le torse, les jambes et les bras du danseur Antonio Ruiz Soler, correspondent à peu près aux lignes rouges de la couverture. On peut en conclure que la véritable tradition espagnole, par-delà et en deçà des visions folkloristes et romantiques, doit être comprise comme une puissante et souterraine *vis abstractendi* prête à faire surface : l'Alhambra (XIII^e-XIV^e siècles), l'Escorial (XVI^e siècle) ou les sonates du Padre Soler (XVIII^e siècle) chorégraphiées par Antonio Ruiz Soler (1952) n'étant que des exemples particulièrement brillants.

Bien sûr, la danse et le théâtre avec, entre autres, la participation de Juan Gris, Pablo Picasso ou Federico García Lorca avaient été des milieux privilégiés pour l'accueil en Espagne des mouvements d'avant-garde. Mais l'élégante silhouette du danseur interprétant une sonate espagnole du XVIII^e siècle était beaucoup plus qu'une devinette visuelle ou un souvenir du renouvellement des arts scéniques durant le règne d'Alphonse XIII, avant l'avènement de la République en 1931.

C'était aussi une déclaration d'intention. Au début des années 1950, Chueca et un nombre non

89. *Ibid.*, p. 50.

90. F. Chueca Goitia, 1947, *op. cit.* note 22, p. 62-65.

négligeable de ses collègues croyaient qu'il était encore possible de se frayer un chemin, précaire si l'on veut, entre le déracinement moderne et l'enracinement dans la tradition. Pendant la II^e République espagnole, Juan de la Encina, critique d'art lié d'amitié avec Ortega y Gasset et fort familiarisé avec les théories du Cercle de Vienne (dont Riegl et Worringer), louait la capacité de l'architecte Secundino de Zuazo – qui signera vingt ans après le *Manifeste de l'Alhambra* – de « faire moderne dans le sens d'une évidente tradition nationale », d'inventer même des *Siedlungen* ayant la « saveur espagnole » des *corrales* populaires. D'après de la Encina, un exemple incontestable d'une alliance parfaitement équilibrée de modernité européenne et de tradition espagnole se trouvait être le programme d'aménagement et d'embellissement de Madrid mené à bien par Charles III depuis son accession au trône en 1759. De la Encina définit Zuazo comme un « traditionaliste moderne » ou bien un « néotraditionaliste »⁹¹.

En dernière analyse, on peut déceler une même structure aporétique dans les propos de la Encina (1933) et dans le *Manifeste de l'Alhambra* (1953) : tout se passe comme s'il fallait essayer un nouveau point de départ sans pourtant avouer que l'on partait d'un *a priori* indémontrable, c'est-à-dire le penchant irréflecti des Espagnols, en tant qu'Espagnols, vers l'abstraction. Paradoxalement, on aspirait à la fois à renouveler par voie de manifeste programmatique⁹² et à mettre en œuvre dans l'avenir ce qui était censé couler de source.

Malgré des contradictions éclatantes, issues d'un volontarisme qui menait Chueca à prédéterminer la « tradition » populaire d'après des critères paradoxa-

lement intellectualistes sinon élitistes, le *Manifeste de l'Alhambra* faisait preuve d'une sensibilité aiguë en ce qui concerne, entre autres, les rapports entre paysage et architecture. En effet, un jeune architecte catalan attiré par l'organicisme, Josep Antoni Coderch, n'hésita pas à tirer profit de tout ce qui, dans les pages rédigées par Chueca, pouvait être interprété comme une défense de la « modernité » de l'architecture vernaculaire et de ses procédés⁹³. Malgré leur scepticisme sur l'utilité de méthodes constructives révolues, les signataires approuvaient l'utilisation hautement rationnelle des matériaux par les bâtisseurs de l'Alhambra. Du point de vue de leur localisation, fonction, structure interne, performance mécanique et forme extérieure, ils soulignaient la cohérence des choix sur lesquels reposait la logique constructive, élémentaire et saine, du palais⁹⁴. Il conviendrait peut-être de remettre en valeur une initiative qui avait pour but d'étudier ensemble, se servant de quatre équipes d'architectes devenus chercheurs sur le champ, les formes, les techniques constructives, la décoration et les jardins de la forteresse hispano-musulmane.

Laissant de côté la hantise des origines qui est le propre de toute lecture « nationale » et le risque de dérive fixiste chez ceux qui veulent mener des recherches sur la très longue durée, le caractère analytique de la démarche (à peine ébauchée en 1952) permettrait de repérer, à condition d'être appliquée systématiquement, les aspects de l'architecture ancienne – avec, en premier lieu, l'adaptation au terrain et au climat – qui pourront contribuer à donner de l'épaisseur historique aux débats présents sur la durabilité (*sustainability*) de l'architecture.

91. Juan de la Encina, « Prólogo », dans *Arquitectura contemporánea en España*, tome I : *El arquitecto Zuazo Ugalde*, Madrid, Ediciones de Arquitectura y de Urbanización Edarba, 1933, p. 5-14.

92. Je ne partage pas l'opinion de Javier Martínez González (voir note 5) dans le sens que le mot « manifeste » n'ait pas un contenu programmatique.

93. Á. I. Martínez de Carvajal, 1993, *op. cit.* note 22, p. 32. Il semble pourtant que ce fut Carlos de Miguel qui proposa une lecture curieusement anticipative de la Casa Ugalde à Caldes d'Estrach (1951), œuvre de Coderch, d'après les principes du *Manifeste de l'Alhambra* (1953). Josep

Maria Rovira Gimeno, « El Manifiesto de la Alhambra y su periferia : personajes, cultura y saberes colaterales » dans Á. I. Martínez de Carvajal (dir.), *El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Grenade, Junta de Andalucía, 2006, p. 129-181 (129-134).

94. R. Aburto Renobales et al., 1953, *op. cit.* note 9, p. 35.