



Études photographiques
Notes de lecture

Enrique Granell, Antonio Pizza, Josep Maria Rovira
et José Angel Sanz Esquide (dir.), *A.C. la revista del*
GATEPAC 1931-1937

Sophie Triquet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2877>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Référence électronique

Sophie Triquet, « Enrique Granell, Antonio Pizza, Josep Maria Rovira et José Angel Sanz Esquide (dir.), *A.C. la revista del GATEPAC 1931-1937* », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, Novembre 2009, mis en ligne le 09 novembre 2009, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2877>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Enrique Granell, Antonio Pizza, Josep Maria Rovira et José Angel Sanz Esquide (dir.), *A.C. la revista del GATEPAC 1931-1937*

Sophie Triquet

RÉFÉRENCE

Cat. Expo., Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, 278 p., 55 €.

- 1 « Aujourd'hui se développe un certain consensus générationnel autour de l'idée qu'une autre histoire de l'art contemporain est possible, différente de celle dictée depuis les tribunes des grandes institutions parisiennes ou new-yorkaises. Un consensus au sein duquel il est plus que jamais nécessaire d'écrire l'histoire du Sud. Dans ce contexte, il s'avère remarquable et particulièrement pédagogique de mettre à jour quelques éléments de l'histoire du GATEPAC –Groupe d'architectes et de techniciens espagnols pour le progrès de l'architecture contemporaine. » En ouverture de sa présentation du catalogue, Manuel Borja-Villel, nouveau directeur du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid depuis 2008, affiche clairement l'une des perspectives ouvertes dans le champ de la recherche en Espagne, perspective qu'il entend relayer dans cette institution.
- 2 « Écrire l'histoire du Sud », une tâche certes nécessaire au sein d'une discipline dont l'intérêt reste largement indexé sur l'activité artistique des « centres » du nord de l'Europe. Lors d'un récent passage au Centre Georges Pompidou, Borja-Villel explicitait son propos et insistait sur ce changement de perspective dans le domaine de l'histoire visuelle : reconnaître –et non plus seulement connaître– les courants pour mieux en cerner l'impact et la dissémination dans le temps et l'espace de leur épanouissement¹. Développant l'idée selon laquelle l'identité épouserait la forme de l'archipel plutôt que

celle du continent – le principe d'unité étant alors en mouvement–, l'approche de Borja-Villel permet d'interroger dans un sens nouveau l'importance d'une géographie artistique particulièrement décisive dans le contexte des années 1930.

- 3 En l'occurrence, situer l'Espagne du GATEPAC suppose de mettre en avant les enjeux esthétiques et idéologiques d'une nouvelle architecture pour lesquels les protagonistes de ce groupe s'associèrent autour d'une ambition et d'un savoir-faire communs afin d'entrer en dialogue avec l'international. Face au CIAM (Congrès international d'architecture moderne), les Catalans, Castillans et Basques qui composaient le GATEPAC tentèrent d'adhérer à une même vision moderniste de l'architecture comme forme du changement esthétique et social. Cet enracinement régional amène d'emblée à prendre la mesure des différents flux qui structurent cette décennie espagnole des années 1930, le plus souvent présentée comme un « âge d'or » et dont la revue A.C. constitue précisément l'un des mythes. Les travaux des différents spécialistes réunis dans ce catalogue offrent un panorama assez vaste pour y intégrer les divers domaines autour desquels gravitait la revue. Une présentation à la fois chronologique et thématique permet ainsi de suivre la création et le développement de cet objet culturel de la fin des années 1920 à sa dissolution pendant la guerre. Alternant textes de l'époque (publiés ou non dans la revue) et d'aujourd'hui, des spécialistes espagnols et étrangers de l'architecture, de la photographie, de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'art, analysent ces connexions et la dynamique de ces échanges.
- 4 L'importance du fait géographique ne doit pas, cependant, éclipser la complexité idéologique qui fut à l'origine du morcellement de ce groupe. Combiner l'ouverture sur l'Europe à la complexité régionale du pays n'allait pas de soi mais les ambitions politiques dont la nouvelle architecture pouvait être l'expression divisaient tout autant. Au cœur du phénomène d'affirmation nationale, une confrontation entre une identité espagnole et un modèle architectural à vocation internationale devait aboutir à matérialiser radicalement un choix de société au regard du monde ; la fabrication de « l'homme nouveau » s'opérait tout autant dans la forme de l'architecture que dans sa manière de régir les corps. La revue A.C. est à ce titre emblématique car elle permet, par l'adhésion à un même modèle visuel, d'inscrire ce discours espagnol au sein de ces échanges internationaux.
- 5 Lorsque très vite des dissensions apparurent au sein du GATEPAC, la revue assura le repère visuel nécessaire à l'identité du groupe. Alors que Madrid, Bilbao ou Saint-Sébastien restèrent plus ou moins en retrait ou n'obéirent pas aux mêmes modes de représentation et de rénovation urbanistique, Barcelone se plaça sur le devant de la scène. L'activisme de ses directeurs, Josep Sert et Josep Torres Clavé, auprès des autorités catalanes sut en plus s'enrichir de collaborations étrangères fructueuses qui contribuèrent finalement à imposer A.C. comme une revue de Barcelone. La postérité du groupe catalan était ainsi assurée en focalisant l'attention sur ce lieu du changement : Barcelone comme seule ville d'Espagne pouvant se démarquer et s'inscrire dans un mouvement transnational.
- 6 Reprenant un format et une maquette qui rappellent ceux de la revue, le catalogue de l'exposition présente, avec une grande clarté, de nombreux documents graphiques (couvertures de revues, photographies de maquettes, d'œuvres plastiques, plans, publicités, archives, etc.) qui reviennent au sens propre sur le rôle de premier plan que l'image joua dans A.C. En plus des différentes vignettes insérées dans le texte, un dossier regroupe à la fin de chaque section un ensemble de planches. La couverture du catalogue offre un premier aspect du parti pris choisi pour cette relecture : une photographie de

l'allemand Umbo, publiée à diverses reprises dans des revues telles que l'album "Photographie" d'Arts et métiers graphiques, De 8 Opbouw puis A.C. On saisit dès lors que la réflexion sur l'architecture, fondatrice de la revue, doit être envisagée comme un véritable outil d'appréhension du monde, de sa surface et de ses volumes, de l'espace-plan².

- 7 En ce sens, l'un des grands mérites de ce nouvel événement consacré au GATEPAC à travers sa revue réside dans la très juste mise en avant de la fonction centrale de l'image³. Non plus traitées comme de simples documents d'archives, les photographies jouent un rôle essentiel pour expliquer la mise en place et l'usage de la revue ; cette reconnaissance aurait toutefois gagné en précision si cette fonction déterminante dans la genèse de ce phénomène architectural avait été plus clairement définie par les commissaires. En inversant la proposition initiale selon laquelle un nouveau type d'architecture s'emploie à diffuser de nouvelles images et en tentant d'analyser plutôt le sens du photographique dans le rapport fondateur qu'il entretient avec le monde comme espace de projection, une telle approche aurait pu préciser certains traits caractéristiques de ce nouveau regard. S'il existe bien deux termes singulièrement liés à ce changement, ce sont l'œil et la vue. La dimension organique et sensitive qui en découle était l'objet même de cette stimulation que la revue et les expositions voulaient mettre en scène.
- 8 Comme le rappelle Juan Manuel Bonet dans sa présentation générale de la revue (p. 21-31), lancée en mai 1931, A.C. adopte une maquette semblable à celle de la revue allemande Das neue Frankfurt dans laquelle Sert et Torres Clavé reconnaissent alors un modèle de clarté et d'efficacité pour diffuser leur propos. Comme base de travail initiale, elle permettait de donner le coup d'envoi à leur « propagande par tous les moyens », sans pour autant faire l'unanimité au regard des critiques émises par l'architecte castillan García Mercadal qui prônait un format plus espagnol. L'ambition didactique d'A.C. prenait pour modèle la typo-photo que les revues allemandes avaient largement exploitée pour apprendre à voir autrement.
- 9 Il s'agissait alors de présenter les chantiers espagnols tout en rendant compte de l'actualité internationale et d'intégrer le pays dans cette réflexion sur la ville et l'individu. La représentation d'un environnement urbanistique moderne était alors démultipliée grâce à l'attention accordée à l'espace graphique. Du bâtiment aux matériaux de construction, des vues intérieures au détail du mobilier contemporain, chaque élément du renouveau trouvait une place de choix grâce à la photographie et devenait une possibilité d'expérimentation sur l'image, sur sa mise en pages. Dépassant la seule fonction d'illustration, l'image permettait de prendre la mesure d'un nouvel espace moderne, de le parcourir en utilisant des points de vue inhabituels pour l'œil.
- 10 L'une des spécificités d'A.C. consista ainsi à faire du lecteur un participant actif de ce changement en lui proposant de nouveaux codes de perception. Les vues aériennes, les plans et cartes, le matériau brut, le corps et l'objet se côtoyaient au fil des pages afin de matérialiser l'image d'une société dans ses transformations. À la manière d'une « leçon de choses » des temps modernes, la revue focalisait l'attention du lecteur sur un nouveau système de valeurs: de l'usage de la photographie publicitaire au reportage, de la reproduction d'œuvres d'art à l'assemblage stylisé d'images, elle traduisait l'enseignement de la nouvelle objectivité combiné à celui de la nouvelle vision.
- 11 Le catalogue envisage la revue comme un carrefour où se croisèrent les différents apports de l'époque en proposant neuf sections : la revue, ses antécédents, « Vivre dans le moderne », ADLAN et le monde de l'art, l'architecture internationale dans A.C., la

technique, la ville fonctionnelle, la Méditerranée et enfin la dissolution d'A.C. C'est l'intermédialité qui est ici retenue pour mieux cerner l'ampleur du « phénomène GATEPAC ». D'abord, les antécédents et le rôle des « passeurs », ce qu'ils transmirent de leur lecture et de leurs voyages en Europe. Comme l'indiquait alors Luis Vallejo à l'architecte italien Alberto Sartoris: « À mon avis nous n'avons pas eu de précurseur et seulement aujourd'hui quelques jeunes gens, parmi lesquels je me trouve, commencent à se préoccuper de faire quelque chose de moderne⁴. »

- 12 Dans cette perspective, les écrits de Dalí caractérisent ce moment de transition par leur capacité à traduire et proposer un langage nouveau. En présentant ici « La poésie de l'utile standardisé », publié en 1928 dans *L'Amic de les Arts*, des termes apparaissent pour mettre en lumière de nouveaux liens entre les choses selon la formule de Le Corbusier « Des yeux qui ne voient pas⁵. » À travers la figure de Dalí, le rôle de la revue *L'Esprit Nouveau* est à nouveau souligné⁶ comme l'un des agents particulièrement actifs d'une réception de la modernité en Espagne. À juste titre, ce texte permet de revenir sur l'apport décisif de cette revue dans la formulation d'un rapport original entre expression et vision, d'une approche croisée des activités artistiques et techniques sur lesquelles furent définies les propriétés d'un « monde anti-artistique ». Le texte de Dalí aurait été d'autant plus éclairant si le sens du « fait poétique » produit par les assemblages d'objets qu'il évoque dans ces lignes en référence directe au dispositif visuel propre à *L'Esprit Nouveau* avait été mis en relation avec son premier texte consacré à la photographie. Quelques mois plus tôt et en usant déjà d'une expression employée par Le Corbusier pour l'architecture, « La photographie pure création de l'esprit » dotait le mécanisme photographique d'une réelle force poétique en soulignant son emprise sur l'espace et le jeu des différents plans qui structurent notre vision⁷.
- 13 Est aussi évoquée la mise en place de ce réseau où se détachent quelques personnalités de premier plan. Un portrait des principaux architectes du groupe précise la formation et les ambitions de chacun ; García Mercadal à Madrid par Salvador Guerrero, Aizpurua et Vallejo à Saint-Sébastien et Bilbao par José Angel Sanz Esquide, Sert et Torres Clavé à Barcelone par Antonio Pizza et Josep M.Rovira. Un rôle particulier est reconnu à ceux qui dessinèrent un cadre propice au changement: Ernesto Giménez Caballero à Madrid autour de sa revue *La Gaceta Literaria* et de son ciné-club. Sebastià Gasch enfin, cosignataire du *Manifest groc* en 1928, aux côtés de Luis Montanya et Salvador Dalí, fit aussi partie de ce mouvement de mobilisation générale. Dans un article publié en 1929 à propos de la jeune « école d'architecture à Barcelone » dont les travaux avaient été montrés aux *Galerias Dalmau*, ici reproduit, Gasch concluait sur l'importance d'un slogan emprunté au premier numéro de *L'Esprit Nouveau* et repris par cette jeune génération espagnole: « Une grande époque vient de commencer. Il existe un esprit nouveau. »
- 14 La section intitulée « Vivre dans le moderne » rappelle l'importance du lieu d'exposition, autant pour y fédérer un groupe que pour lui donner une visibilité publique. Autour de *La Galeria*, espace conçu par García Mercadal à Madrid mais non évoqué dans ce catalogue, Ernesto Giménez Caballero avait déjà voulu regrouper dans un même lieu les activités d'avant-gardes, qu'il s'agisse de revues, de mobilier contemporain, d'ouvrages littéraires ou de tableaux. La synthèse de ces différents médias pouvait ainsi devenir le lieu d'une expérience par le relais de l'architecture.
- 15 Le Club nautico de Labayen et Aizpurua à Saint-Sébastien, le local du GATCPAC de Barcelone⁸, le Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción et sa revue *RE.CO*, *Referencias de la Construcción* à Madrid sur lesquels Salvador Guerrero

s'attardent plus particulièrement, obéissent à cette même ambition. En ce qui concerne le local du GATCPAC, ouvert un mois avant le lancement d'A.C., l'aménagement de cet espace fut suivi d'une série de prises de vue publiée dans des revues telles que D'Ací i d'alla ou Gaceta de Arte mais d'abord dans le numéro 2 d'A.C. La couverture de celui-ci était alors l'objet d'un montage où la répétition d'un même plan sur la façade de verre du local venait scander à la manière de l'impression cinématographique sur la pellicule toute la page.

- 16 La volonté de s'établir en un lieu qui permette d'y affirmer une identité à travers expositions et manifestations, se prolongea avec ADLAN (Amics de l'Art Nou). Comme le rappelle Enrique Granell dans l'article consacré à ce groupe (p. 114-135), le local du GATCPAC fut pour ADLAN le théâtre de manifestations éclectiques mais cet éclectisme revendiqué par les Amis de l'Art nouveau ne trouva pas toujours les faveurs du groupe d'architectes. La querelle qui éclata autour de l'exposition Dalí-Man Ray en 1933 montre comment le credo rationaliste s'en trouva « heurté ». Alors que les six photographies des œuvres de Gaudí par Man Ray, publiées dans le numéro 3-4 de Minotaure, ne semblaient pas poser problème, la présentation des quarante-deux eaux-fortes de Dalí était jugée « anti-hygiénique et totalement en désaccord avec les tendances soutenues par notre groupe⁹ ». Si la neutralité apparente des images photographiques n'entraînait pas en contradiction avec les idéaux esthétiques du GATCPAC, en revanche, la matière organique révélée par le trait surréaliste de Dalí ne pouvait qu'être épidermique ainsi que l'indiquait la réponse rédigée par ADLAN à Josep Torres Clavé: « Aujourd'hui le surréalisme est un fait. Dalí, une valeur. En accord ou non avec vos exigences de clarté, d'hygiène et de lumière, Dalí compte à un niveau international. » Dans ce face à face, deux visions de l'art s'incarnaient ; à la limpidité objective des images de ManRay venait comme s'opposer l'instabilité du matériau que Dalí déclinait sur un mode surréaliste.
- 17 La bijouterie Roca, œuvre de Sert, abrita à partir de 1934 de nouvelles expositions dont celle de ManRay à la fin du mois de mai 1935. Un envoi de cinquante-quatre photographies donna à connaître plus amplement l'artiste sans qu'A.C. s'en fasse l'écho. La place réservée à la photographie comme médium autonome dans la revue reste ainsi problématique. Dans la fonction qu'elle accorda à l'image, dans les usages qu'elle lui réserva, A.C. ne prétendait pas pour autant être une revue de photographie. Elle en exploitait les effets pour affirmer une identité moderne sans toutefois en faire la théorie. Le rôle du photographe indépendant Josep Sala qui officia pour le GATCPAC et contribua largement à la mise en forme de la revue en fournissant de nombreux clichés n'est, en ce sens, que partiellement valorisé. Dans le texte que Joan Naranjo lui consacre dans le catalogue (p. 32-35), on ne perçoit pas l'intrication des différents domaines dans lesquels évoluait Sala à cette époque. Représentant espagnol d'une orientation moderniste en photographie, Sala lui-même déplorait son isolement et sa difficulté à faire admettre la valeur d'une photographie « utilitaire ». Alors qu'ici l'auteur tend à tenir pour acquis sa reconnaissance dans ce milieu, un éclairage donné sur le discours tenu alors par Sala aurait sans doute été précieux pour percevoir dans quelles mesures Sala photographe était au service d'A.C.
- 18 Par le biais du rapprochement qu'il préconisa à partir des années 1930 entre l'activité amateur et professionnelle notamment, Josep Sala souhaitait diffuser de nouveaux modèles dans le répertoire espagnol. En repoussant les frontières artificielles des genres dans lesquels se cantonnait la photographie amateur, il invitait à dépasser des critères esthétiques figés dans une échelle des valeurs héritée des beaux-arts. Dans l'entretien

qu'il donnait à la revue *El Progreso fotográfico* en janvier 1933, Sala évoquait ce programme en ces termes: « Le photographe, l'amateur, doivent désormais avoir d'autres objectifs ; ils doivent changer, se renouveler, évoluer avec leur époque. [...] Tout ne repose pas dans la Nature, il faut pouvoir tout photographier de façon à ce que tout soit agréable, il faut chercher la beauté dans la laideur et pour cela il existe l'ombre et la lumière¹⁰. » Plus loin, il insistait sur le rôle de la photographie publicitaire comme véhicule de ce nouveau répertoire: « Voici un modèle bien simple –dit-il en nous montrant de magnifiques épreuves où se distinguait l'une d'elles représentant des tubes– une réclame sur le fibrociment destiné aux constructions modernes. Je ne pense pas que ces tubes soient beaux. Pourtant, ici, ils ont une valeur. Leur disposition, la lumière, l'exotisme des ombres qu'ils projettent les uns sur les autres leur donnent une rare beauté qu'ils sont loin de posséder. »

- 19 On voit là tout l'intérêt de la récente réédition en fac-similé de la revue qui réintègre les pages publicitaires situées au début et à la fin de chaque numéro, pages le plus souvent signées par Sala¹¹. Un parallèle étonnant aurait aussi pu être analysé entre les photographies de Man Ray exposées en 1933 et le triptyque *Elementos naturales* que Sala publia dans *A.C.* puis dans le numéro exceptionnel de *D'Ací i d'allà* consacré à l'art du *xx*esiècle¹². Une racine et ses filaments, le détail d'un os, des tranches de fromage : trois photographies qui jouaient des effets d'ombre et de lumière et faisaient face aux architectures de Gaudí, comme un rappel très formaliste de l'article de Dalí publié fin 1933 dans *Minotaure*, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style. »
- 20 La référence étrangère joua un rôle déterminant d'un bout à l'autre de l'existence de la revue. Par leur présence en Espagne, certaines personnalités concrétisèrent cette transmission théorique, à laquelle les revues servirent de point d'ancrage. Comme le rappelle Carolina B. García (p. 39-45), les figures de Le Corbusier, Theo van Doesburg, Walter Gropius ou encore Siegfried Giedion marquèrent profondément ces échanges, notamment par leurs visites en Espagne. À un autre niveau, la correspondance que Sert entretint avec Giedion témoigne de la qualité d'un rapprochement professionnel où les enjeux dépassent clairement la seule histoire de l'architecture. Proche de Moholy-Nagy avec qui il partageait un intérêt pour la photographie et avec lequel il travailla, Giedion et son sens de l'image ont contribué aux orientations prises par *A.C.* Ses divers envois d'épreuves photographiques pour la revue servirent non seulement à diffuser de nouvelles formes mais à proposer des outils de mesure par l'image même. Au début de l'année 1935, *A.C.* reprend en couverture une photographie de Giedion extraite de son ouvrage *Bauen in Frankreich*, le pont transbordeur de Marseille. Dans ce numéro consacré aux grandes créations architecturales depuis le *xix*esiècle jusqu'à la période contemporaine, le comité de rédaction choisit de reproduire cette vue mais en négatif, accentuant par cet effet de style tout l'appareil métallique du pont qui se détache en stries blanches sur un fond gris¹³.
- 21 C'est en grande partie par l'image que l'échange avec l'étranger prit corps, comme le suggèrent le texte de José Angel Sanz Esquide sur les « présences internationales dans *A.C.* » (p. 147-162) et celui de María Isabel Navarro sur les différents matériaux mis en jeu dans ces échanges (p. 163-173). Comme cette dernière le souligne, la première architecture moderne produite en Espagne trouva d'abord ses marques en suivant un principe d'uniformisation. La reprise de photographies publiées dans les revues de référence ou dans les ouvrages d'architecture et la production espagnole d'images

réalisées selon l'idéal rationaliste constituèrent les moyens d'adhésion à un modèle de représentation. A.C. relayait aussi les expositions dirigées par le GATEPAC et le GATCPAC en Espagne, en adaptant le grand format des panneaux à celui de la page. L'architecture scolaire (1932), l'aménagement des quartiers ouvriers et des cités de repos (1932) ou encore le projet de réforme urbanistique de Barcelone, La nova Barcelona (1934), ces expositions thématiques bénéficièrent d'un soin particulier à combiner l'impact de la typographie à celui de l'image. Sur ces rapports d'influence entre dispositif de mise en espace puis de mise en pages, les usages de la photographie auraient pu être mieux cernés. L'efficacité des photomontages d'une exposition se poursuivait en effet au fil des pages de la revue : numéro 9 sur l'architecture scolaire paru début 1933, numéro 13 sur les cités de repos, fin 1933, numéro 25 sur les problèmes de la révolution en 1937 où l'iconographie de La nova Barcelona était réagencée pour s'adapter à des visées plus générales sur l'homme et son environnement. Une représentation de la société telle qu'elle pouvait s'épanouir grâce à l'action de l'architecture était en jeu et le rôle politique des expositions didactiques où l'image pouvait investir l'espace public conditionna ainsi la dimension idéologique de la revue.

- 22 La mise en forme d'un canon rationaliste consistait à projeter dans l'espace social de nouvelles représentations théoriques. Elle culmina notamment dans l'approche « fonctionnaliste, aseptisé, gatepacté » dénoncée par Sebastià Gasch à propos de la réforme urbanistique du Barrio chino de Barcelone¹⁴. À la manière d'un Pierre Mac Orlan découvrant le « fantastique social » dans le pittoresque des bas-fonds de la ville moderne, une mythologie s'était emparée de ce quartier interlope sous la plume des écrivains et critiques de l'époque. Le reportage photographique réalisé par l'Allemande Margaret Michaelis, dont certains clichés furent reproduits dans les numéros 6, 9 et 25 d'A.C., témoignait de la misère existant au cœur de la capitale catalane que le GATCPAC entendait transformer. Le texte que Jordana Mendelson consacre à la photographe allemande dans ce catalogue ne fait que revenir sur l'activité déjà étudiée de cette partenaire importante du groupe catalan¹⁵. Les images tirées du reportage de Michaelis constituaient pour la revue les figures repoussoirs de l'idéal rationaliste, la photographie d'un état de déchéance que son ambition moralisatrice voulait « racheter ». Dans la conception rationaliste de la ville nouvelle, le fonctionnalisme et l'hygiénisme devaient rééduquer le corps social. Par le formalisme radical que les manipulations de l'image photographique permettaient d'exprimer et que l'architecture matérialisait, un nouveau rapport physique à l'espace s'écrivait : à la trajectoire aléatoire, relevant de la flânerie, devait se substituer une trajectoire nette, définie par des voies de circulation dégagées. Au service de ce changement, la photographie présentait cette nouvelle réalité praticable en se focalisant sur la rigueur linéaire des façades et des plans. Inscrite dans une géométrisation de l'espace, associée aux procédés de cartographie urbaine, elle devenait un outil d'analyse du chaos comme l'annonçait en couverture le numéro 12 paru à la fin de l'année 1933.
- 23 Avec la critique émise à propos de la réforme du Barrio chino, Gasch mettait aussi le doigt sur une des questions fondamentales de cette période à savoir le rapport au folklore ou plus précisément au « vernaculaire » tel qu'on peut l'entendre aujourd'hui. Gasch craignait de voir « détruire sa poésie et son unité. De deux choses l'une. Ou bien ils le rasant complètement [...] ou bien ils le laissent tel quel ». En excluant toute autre alternative, il posait indirectement la question de l'intégration des différentes formes de la culture dans cette étape de transition vers une société nouvelle. Dans un texte de 1936

que le catalogue reproduit, Torres Clavé définissait les objectifs et les méthodes de « l'urbanisme actuel » en mettant au centre de ses réflexions « les problèmes vitaux de l'organisme "ville" » ; il indiquait: « En ce sens, l'urbanisme devient une véritable science. Une science qui repose sur l'appréciation des éléments étudiés, sur leur comparaison, afin d'asseoir les orientations générales qui guideront l'évolution future de la ville¹⁶. » Ce principe de comparaison s'était largement appuyé sur l'usage de l'image photographique et la confrontation des représentations qu'il permettait d'établir. Le portrait de l'individu, défini comme « molécule de la société » et saisi dans différents milieux, dans différentes postures permettait d'établir une typologie des comportements conditionnés par leur environnement. De l'analyse au constat, du rejet d'un certain mode de vie à la revendication d'un idéal, le rapport analogique de l'image au réel offrait une ressource essentielle au discours sur l'état du monde que la revue défendait.

- 24 La section intitulée « Méditerranée » revient sur la valeur d'archétype que l'on attribua alors aux formes traditionnelles de l'habitat populaire. Ibiza en fut l'un des symboles et les reportages de Raoul Hausmann ou d'Erwin Heilbrunner parus dans le numéro 21 d'A.C. apportaient une caution théorique à ce regard¹⁷. À travers l'idéalisation de ce type primitif d'habitat, cube blanc que l'image fixait comme un objet abstrait, l'attention ne pouvait se concentrer que sur la forme et non plus sur la réalité du lieu. L'extraction opérée par la photographie détachait cette forme de son milieu, la vidait de ses habitants, pour en renforcer la valeur en tant que motif esthétique. Par la mise en avant d'un style d'habitat rudimentaire, pérenne et inchangé à travers le temps, une vision essentialiste de l'architecture se manifestait et, à travers elle, s'affirmait la présence d'une identité ibérique dans l'histoire. Le court texte que Josep M. Rovira consacre à Hausmann sur l'île (p. 256-258) dévoile tout un pan de la création littéraire de l'artiste allemand à travers le roman, *Hyle*, en germe durant la période passée à Ibiza mais rédigé plus tard¹⁸. Quelques photographies de la vie sur l'île s'intégraient au récit, dans lequel la perception, la confrontation aux éléments naturels constituaient, entre autres, les motifs poétiques. L'ambiantalisme qui imprégna ces représentations permet ainsi d'interroger le sens d'une modernité marquée par la réminiscence et la subjectivité d'un rapport à l'espace-temps.
- 25 En conclusion, cet ouvrage considérable réunit ainsi différents matériaux essentiels pour la compréhension des modes de production artistique et des modalités de diffusion qui ont façonné la culture européenne des années 1930 et au sein de celle-ci, la présence espagnole. Les revues, monnaie de ces échanges intellectuels et esthétiques, ont tracé des canaux au niveau international et drainé dans leur courant de nouvelles configurations. À travers l'usage de la photographie, elles devinrent de véritables outils d'apprentissage et interrogèrent les fonctions de l'expression artistique. Quant à l'architecture rationaliste, par sa volonté d'étendre à l'espace public un rapport esthétique nouveau, incarné par des formes nettes et épurées, elle a noué avec la photographie des liens fondateurs. Architecture de l'impression qui pouvait sur le papier se jouer des codes de représentation traditionnels, elle s'est prêtée avec photogénie aux prises de vue les moins conventionnelles, cette photogénie que Le Corbusier évoquait dès 1923: « L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. » L'effet de monumentalité obtenu par les plongées, l'articulation des angles et des lignes en saillie, les effets cinématographiques d'ombre et d'attente ont exploité un registre narratif caractéristique de cette période. La visualisation de l'espace moderne, objet de la propagande de cette idéologie architecturale dont A.C. fut l'un des emblèmes, passait par la juste combinaison de repères connus et de modèles nouveaux.

NOTES

1. Manuel Borja-Villel, "Les musées interpellés", conférence donnée dans le cadre du cycle Tumulte dans les collections ou le musée d'art moderne réinventé, Paris, Centre Pompidou, 19 avril 2009. Consultable en ligne : www.cnac-gp.fr/videos/2009/20090224-tumulte-4/index.html
2. Voir Le Corbusier, "Trois rappels à Messieurs les architectes", Vers une architecture, Paris, Flammarion, 1995, p. 11-47.
3. Une précédente exposition avait été consacrée au GATCPAC, traduction catalane du GATEPAC. Voir Antonio Pizza et Josep M. Rovira (éd.), GATCPAC. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad, 1928-1939, Barcelone, COAC, 2006. Un chapitre retraçait notamment l'évolution de la revue, voir A. Pizza, "Desarrollo y propaganda de un ideario moderno : los 25 números de la revista A.C. Actividad contemporánea", p. 278-307.
4. Lettre de Luis Vallejo à Alberto Sartoris, 19 mars 1930, Archives de la construction moderne, EPFL-ENAC, Lausanne, cité p. 68-71.
5. Salvador Dalí, "Poesia de l'útil standarditzat", L'Amic de les Arts, no 23, 31 mars 1928, p. 176-177. Traduit en castillan et présenté p. 46-47.
6. Juan José Lahuerta, Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España, Teruel, Museo de Teruel, 1999. Voir en particulier « Federico García Lorca, Salvador Dalí y L'Esprit Nouveau », p. 33-54.
7. S. Dalí, "La fotografia pura creació del esperit", L'Amic de les Arts, no 18, 30 septembre 1927, p. 90-91.
8. GATCPAC : Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània, terme catalan pour désigner la section catalane du GATEPAC.
9. Lettre à ADLAN signée par Torres Clavé, archivo COAC, cité p. 119
10. Josep Sala, "La fotografía como reclamo", El Progreso fotográfico, no 147, janvier 1933, p. 5-8.
11. A.C. Documentos de actividad contemporánea (1931-1937), fac-similé de l'édition originale, Barcelone, Fundación Caja de Arquitectos, 2006. Une première édition, sans publicité, avait été publiée en 1975 aux éditions Gustavo Gili.
12. J. Sala, "Elementos naturales", A.C., no 17, 1er trimestre 1935, p. 20-21.
13. A.C., no 17, 1er trimestre 1935.
14. Sebastià Gasch, "Reformes il·logiques", Mirador, no 200, 1er décembre 1932, cité par A. Pizza, "Realidad y revolución", in A. Pizza et J. M. Rovira (éd.), GATCPAC. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad, 1928-1939, op. cit., p. 168.
15. Voir Jordana Mendelson et Juan José Lahuerta (éd.), Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República, Barcelone, CCCB, 1998 ainsi que l'article rédigé par J. Mendelson, "Architecture, Photography and (Gendered) Modernities in 1930's Barcelona", Modernism/Modernity, 10, no 1, 2003, p. 141-164.
16. Josep Torres Clavé, "Los nuevos procedimientos del urbanismo actual", Higia, revista d'higiene i divulgació sanitària, no 18, juin 1936, cité p. 232-234.
17. Voir Raoul Hausmann, "Elementos de la casa rural en Ibiza" et Erwin Heilbronner, "Ibiza. Las viviendas rurales", A.C., no 21, 1er trimestre 1936, p. 11-14 et 15-16.
18. Voir l'édition espagnole de cet ouvrage : R. Hausmann, Hyle. Ser-sueño en España, Gijón, Trea, 1997. À propos des recherches d'Hausmann sur l'architecture d'Ibiza, voir Bartomeu Marí (éd.), Raoul Hausmann arquitecto. Ibiza 1933-1936, Palma de Mallorca, Sa Nostra, 1991.