

do.co.mom

Commission internationale pour
la documentation et la conservation
des bâtiments, sites et ensembles urbains
du mouvement moderne

**LE MOUVEMENT
MODERNE
DANS
LES ÎLES CARAÏBES**

DOCOMOMO International:
This journal has been published as a printed version of *documenta* journal.
It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.
We are not aware of any infringement of copyrights.

Septembre 2005 N° 33

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

- 5** **Le parcours sinueux du mouvement moderne dans les îles Caraïbes**
Eduardo Luis Rodríguez et Gustavo Luis Moré,
éditeurs invités

CUBA

- 10** **Théorie et pratique du régionalisme moderne à Cuba**
Eduardo Luis Rodríguez
- 20** **Les écoles nationales d'art de La Havane, restauration d'un monument du mouvement moderne**
María Elena Martín Zequeira

PORTO RICO

- 28** **Porto Rico moderne, des débuts à l'œuvre de Henry Klumb**
Enrique Vivoni-Farage
- 38** **L'agence Toro y Ferrer, dix ans d'architecture raisonnable à Porto Rico**
Juan Marqués Mera

RÉPUBLIQUE DOMINICAINE

- 44** **Transition et modernité en république Dominicaine**
Gustavo Luis Moré
- 52** **Saint-Domingue au XX^e siècle, modernité et dictature**
Omar Rancier

JAMAÏQUE, TRINITÉ ET TOBAGO

- 58** **Architectures publique et sociale à Kingston**
Jacquiann Lawton
- 64** **Trinité moderne et l'œuvre de Laird et Lewis**
Mark Raymond

ANTILLES FRANÇAISES

- 72** **La Martinique moderne, études de cas**
Emmanuelle Gallo and Jean Doucet
- 80** **Guadeloupe, la transition moderne**
Christian Galpin

CONCLUSION

- 86** **Un regard européen dans le miroir de l'architecture moderne caribéenne**
Victor Pérez Escolano

BIBLIOGRAPHIE

92

RÉPERTOIRE

- 94** Liste des sections de Docomomo

Couverture : Henry Klumb, Bibliothèque générale,
Université de Porto Rico, 1948. Voir article page 35

LE MOUVEMENT MODERNE DANS LES ÎLES CARAÏBES

RÉDACTEURS INVITÉS

Eduardo Luis Rodríguez
Gustavo Luis Moré

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.

It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.

We are not aware of any infringement of copyrights.

33
Septembre 2005

La Direction régionale des affaires culturelles de la Guadeloupe est heureuse et fière de s'associer à la publication de Docomomo qui rend hommage à l'architecture moderne dans les Caraïbes.

En Guadeloupe, c'est l'architecte Ali Tur qui a marqué durablement le paysage en reconstruisant de nombreux édifices publics dans les années trente. Le ministère de la Culture et de la Communication a reconnu l'importance de son œuvre en faisant protéger au titre des Monuments historiques cinq de ses réalisations. D'autres architectes ou entrepreneurs, formés ou inspirés par Ali Tur, mériteraient de voir certains de leurs édifices proposés pour une protection : c'est là l'un des projets de la DRAC pour les années à venir.

La DRAC a mené depuis six ans des opérations d'inventaire qui ont permis la constitution d'un fonds documentaire original, entièrement numérique, sur le patrimoine local. Ces études ont abouti à plusieurs publications sur la Côte-sous-le-vent et la commune de Gourbeyre notamment. Un livre sur la ville de Basse-Terre est aussi sur le point d'être édité. Autre grand projet déjà en cours : la mise en place d'un pôle national de ressources en architecture, dont le thème est « habiter son territoire ». Ce dispositif est sous la double tutelle des ministères de la Culture et de l'Éducation nationale et il a pour partenaires la Maison de l'architecture et l'Institut universitaire de formation des maîtres. L'opérateur de ce PNR est le centre régional de documentation pédagogique situé dans la ville des Abymes. Il a pour mission l'organisation d'événements, la mise en place d'outils pédagogiques et l'élaboration d'un fonds documentaire.

L'étude des productions des architectes « modernes » doit nous permettre de nourrir un débat sur ce que pourrait être aujourd'hui l'architecture dans les Caraïbes compte tenu des spécificités de ce territoire contrasté. La réalisation de Docomomo nous invite à ces échanges.

LAURENT HEULOT, *Directeur régional des affaires culturelles de la Guadeloupe*



La publication de ce numéro spécial du *Docomomo Journal* couronne les efforts de nombreux pays membres de notre réseau. C'est en effet la première fois que la revue est publiée simultanément en trois langues : anglais, français et espagnol.

Le choix d'explorer l'architecture moderne dans les îles des Caraïbes s'est imposé naturellement. Laboratoire d'expérimentations architecturales et urbaines modernes inégalé, terrain d'analyses encore peu défriché dans sa globalité, ensemble de relations complexes avec les continents européen et américain, réflexion nourrie sur les thèmes de l'adaptation locale et du régionalisme moderne, les îles des Caraïbes présentent également la caractéristique d'englober trois aires linguistiques dans une même entité géographique. C'était l'occasion rêvée pour Docomomo International d'y mener cette première expérience éditoriale trilingue.

Cette vaste entreprise éditoriale, complexe en termes de mise en œuvre, de traduction et de publication, n'a pu être réalisée que grâce à la volonté et à la persévérance d'un grand nombre de membres de Docomomo. Au premier chef, il faut citer les rédacteurs invités, Eduardo Luis Rodríguez (Docomomo Cuba) et Gustavo Luis Moré (Docomomo république Dominicaine) qui ont consacré un temps infini à la préparation et à la relecture de ce numéro. Leur travail n'aurait pas été possible sans la collaboration efficace de l'ensemble des pays hispanophones de Docomomo – Argentine, Chili, Cuba, Espagne, Mexique, Panama et république Dominicaine – qui ont activement participé à la réalisation de la version espagnole.

Cette publication doit également beaucoup à l'enthousiasme et au soutien de nos partenaires culturels en métropole et dans les départements français d'outremer : l'Institut français d'architecture, la Cité de l'architecture et du patrimoine, la Direction de l'architecture et du patrimoine, les Directions régionales des affaires culturelles de la Guadeloupe et de la Martinique ainsi que le Groupe Bernard Hayot. C'est grâce à leur engagement que la version française a pu être publiée.

La réalisation de cette triple publication, qui a pu paraître un temps risquée, s'est révélée être un étonnant catalyseur d'énergies, d'échanges et de cohésion. Cette expérience humaine et intellectuelle extrêmement enrichissante a démontré l'efficacité et le dynamisme du réseau Docomomo.

La voie est aujourd'hui grande ouverte à d'autres initiatives...

MARISTELLA CASCIATO

Présidente

ÉMILIE D'ORGEIX

Secrétaire générale

REMERCIEMENTS

Maximiano Atria

Stella Maris Casal

Alfredo Conti

Laure Franek

Claudio Galeno Ibaceta

Jean-Paul Godderidge

Michèle Guérin

Bernard Hayot

Laurent Heulot

Susana Landrove

Cristiana Marcosano dell'Erba

Annie Noë-Dufour

Florent Plasse

Kristel Smentek

Elena Tinacci

Sara Topelson de Grinberg

Victoria Sanger

Cité de l'architecture et du patrimoine

Direction de l'architecture et du patrimoine,

Ministère de la Culture et de la Communication

Direction régionale des affaires culturelles de Guadeloupe

Direction régionale des affaires culturelles de Martinique

Docomomo Argentina

Docomomo Chile

Docomomo Cuba

Docomomo República Dominicana

Docomomo Ibérico

Docomomo México

Docomomo Panamá

Groupe Bernard Hayot

Institut français d'architecture

The J.M. Kaplan Foundation

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.

It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.

We are not aware of any infringement of copyrights.

Docomomo N°33
Septembre 2005



LE PARCOURS SINUEUX DU MOUVEMENT MODERNE DANS LES ÎLES CARAÏBES

5

■ EDUARDO LUIS **RODRÍGUEZ** ET GUSTAVO LUIS **MORÉ**, rédacteurs invités

SUR UNE PAISIBLE COLLINE à l'ouest de La Havane se trouve l'un des édifices les plus singuliers de la Caraïbe : l'école nationale de musique, conçue et bâtie par Vittorio Garatti entre 1961 et 1965 (*fig. 6, p. 23*). Seule une moitié du projet initial a été réalisée. C'est un long bâtiment qui s'étire sur 330 mètres, qui suit les ondulations du terrain jusqu'à un point de bifurcation. Une partie se termine abruptement alors que l'autre se prolonge jusqu'à la rive d'un petit cours d'eau où elle se brise en une série de larges jardinières semi-circulaires comme autant de mouvements spasmodiques contenus, autant de rôles annonçant une fin précipitée.

AUCUNE AUTRE ŒUVRE n'est sans doute plus appropriée pour symboliser – et même pour parcourir, du moins en théorie – le chemin tracé par le mouvement moderne dans les îles des Caraïbes. La trajectoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, telle celle de l'école de musique de La Havane, longue et accidentée, s'accompagne de détails qui l'enrichissent et de nuances qui la complexifient. À des moments ternes et obscurs, à l'éclat ténu, ont succédé des périodes au lustre fulgurant, qui se sont élevées avant de sombrer à nouveau dans la pénombre, pour se relever encore une fois. Ainsi, entre succès et erreurs, un chemin sinueux fut tracé, façonnant une architecture d'une grande valeur dont l'apport unique ne se limite pas à servir d'exemple pour expliquer la diffusion et l'assimilation du vocabulaire du style international dans des régions différentes et éloignées de son lieu d'origine.


BIEN PLUS qu'une simple valeur anecdotique, les meilleures œuvres du mouvement moderne caribéen représentent des avancées significatives non seulement au niveau local mais également par rapport à la production internationale la plus remarquable de la période analysée, environ de 1930 à 1970. Plusieurs de ces réalisations – tel le complexe de



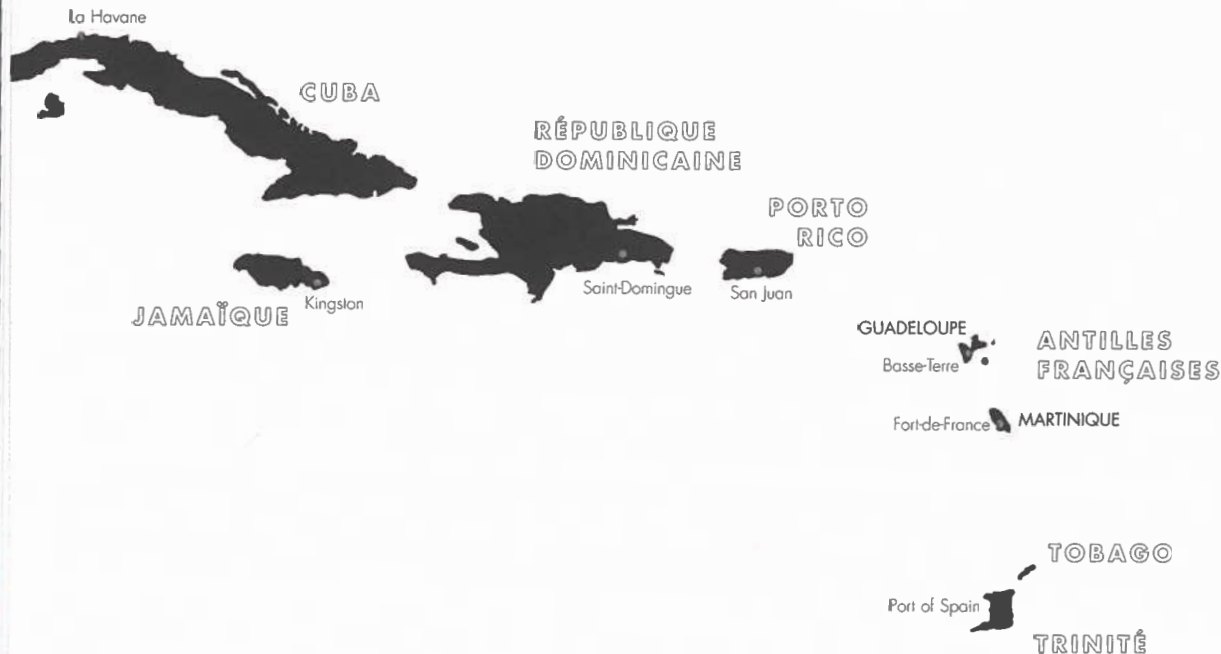
6

la Foire de la paix et de la confraternité du monde libre (1955) à Saint-Domingue en république Dominicaine, les édifices de l'université de Río Piedras d'après le projet de Henry Klumb à San Juan à Porto Rico, la maison Noval Cueto de Mario Romañach (1949), le club nautique de Max Borges Recio (1953), l'édifice de l'assurance médicale de Antonio Quintana (1958) et les écoles nationales de Ricardo Porro, Roberto Gottardi et Vittorio Garatti à La Havane – pourraient aisément figurer dans quelque orgueilleuse histoire de l'architecture moderne mondiale, dont les pages se trouveraient enrichies. Il aurait pu en être ainsi si le regard des historiens – réputés classiques – de l'architecture moderne avait été plus inquisiteur, plus inclusif, plus précis et moins tendancieux et manipulateur. À peu d'exceptions près, quoique notables, l'historiographie du mouvement moderne a ignoré, avec constance, l'immense majorité des œuvres réalisées dans les îles des Caraïbes. Bien que, depuis deux décennies, on ait accordé une plus grande attention aux réalisations de l'Amérique latine, ces îles représentent encore un terrain mal connu. L'ouvrage *Arquitectura antillana del siglo XX* de Roberto Segre (La Havane, éditions Arte et Literatura, 2003) offre un exemple louable et malheureusement isolé d'un thème qui devrait être approfondi par des études particulières, spécifiques à chaque pays et réalisées par des auteurs locaux, qui offriraient une vision complète et précise des apports et des œuvres des architectes du mouvement moderne de cette période.

LA LECTURE DES ARTICLES publiés permet d'isoler certains des thèmes considérés comme pertinents par leurs auteurs, dont les critères ne coïncident pas toujours avec ceux des rédacteurs invités (qui, du reste, ne partagent pas les mêmes interprétations sur des aspects ou des événements déterminés). Il conviendrait, en particulier, d'approfondir la période que l'on pourrait appeler la « première modernité » dans les Caraïbes, parfois datée de la fin du XIX^e siècle, en accord avec l'histoire générale de la région, parfois des années trente, au moment de l'apparition de l'art déco et des premiers signes du rationalisme européen. Ces prises de position diverses, inhérentes à la diversité des thèmes étudiés et dont les fondements n'ont toujours pas été creusés, reflètent la diversité des réalisations d'une région qui, bien qu'elles recouvrent un ensemble géographique et climatique cohérent, peut également faire l'objet d'un découpage en territoires plus réduits, selon leurs identités culturelles et historiques propres.



CETTE PUBLICATION n'aspire en aucune manière à présenter ou à épuiser tous les thèmes importants relatifs au mouvement moderne dans les îles des Caraïbes. De nombreuses questions restent ouvertes, sans même avoir été énoncées. Les articles publiés présentent avec insistance certains thèmes, comme les facteurs qui ont suscité l'apparition du nouveau vocabulaire architectural, les influences reçues, les premiers développements et les apports subséquents d'œuvres importantes qui révèlent un certain nombre de professionnels, pour la plupart quasiment inconnus à l'échelle internationale. C'est le cas de Wilson Chong, concepteur du stade national de Kingston en Jamaïque, ou de Marcel Salasc, architecte de l'immeuble Richer et de la Maison des syndicats en Martinique. D'autres textes traitent d'aspects d'importance majeure, comme l'apparition du régionalisme moderne qui permet une intégration créative du langage universel aux traditions locales et donna lieu à la création d'œuvres d'avant-garde parfaitement adaptées aux conditions physiques et culturelles de la région. L'œuvre des architectes Colin Laird et Anthony Lewis à Trinité est, à cet égard, représentative de la recherche d'adaptation du vocabulaire formel du modernisme au contexte local. Enfin, l'activité conceptrice d'importants architectes étrangers, comme Richard Neutra, Antonin Nechodoma, Ali Tur – constructeur de plus d'une centaine d'édifices en Guadeloupe après le cyclone de septembre 1928 – ou Henry Klumb – créateur d'une œuvre remarquable à Porto Rico –, est également mise en valeur. Bien que l'on ait pris soin, de manière quasi systématique, de choisir pour chaque article des auteurs originaires des pays étudiés, convaincus qu'une interprétation de première main des phénomènes analysés est toujours plus juste qu'une vision extérieure, la publication s'achève par le texte d'un auteur espagnol. L'Espagne a représenté, plus qu'aucune autre des anciennes métropoles, la grande influence culturelle de la région et c'est à elle que l'architecture des Grandes Antilles doit le plus. C'est pour cette raison qu'il a semblé utile de compléter l'ensemble des articles présentés par l'analyse d'un spécialiste espagnol du mouvement moderne qui apporte, sans nul doute, un regard frais et dépassionné sur des thèmes pour le moins controversés, dont la publication n'a pas pour vocation de clore les débats ni d'éliminer les doutes mais plutôt de contribuer, à l'échelle internationale, à une meilleure connaissance de l'architecture moderne caribéenne.



8

LA CONSTRUCTION de l'école nationale de musique de La Havane fut interrompue en 1965 pour des facteurs objectifs – problèmes économiques – et subjectifs, liés à l'extrême politisation et idéologisation de l'architecture assumée par le nouveau gouvernement à partir de la prise de pouvoir de 1959. Empruntant un chemin similaire, l'histoire de l'architecture du mouvement moderne dans les îles des Caraïbes reste tout aussi inachevée et marquée par de nombreuses vicissitudes : ouragans récurrents, tyrans implacables, en passant par les inévitables crises économiques de grande amplitude. De nombreuses promesses, ébauchées lors des débuts du mouvement moderne, ou de réalisations déjà citées restèrent inachevées ou déformées. Quelques-unes des trajectoires esquissées furent interrompues ou bifurquèrent, empruntant des caps différents qui, très souvent, restèrent à l'état d'utopies inaccessibles. La réalisation d'études pointues et approfondies, révélant en détail et dans toute sa plénitude la richesse conceptuelle et formelle de l'architecture antillaise a, quant à elle, toujours été différée.

CEPENDANT, la surprenante décision du gouvernement cubain de restaurer et d'achever les cinq écoles d'art de La Havane et le concours international, lancé par le gouvernement municipal de Saint-Domingue, pour le plan directeur du Centro de los Héroes (ancienne Foire de la paix et la confraternité conçue par Guillermo González en 1955) ouvrent un nouveau chapitre de l'histoire de l'architecture moderne des îles des Caraïbes, qui pourrait également symboliser un désir de continuité de la qualité particulière des expériences architecturales passées. C'est un chapitre plein d'espoir qui parle d'une meilleure compréhension de l'importance culturelle du mouvement moderne et du besoin de conserver ses apports, un chapitre qui explicite la nécessité de retrouver les racines et les essences pour les projeter dans le présent et en extraire les leçons qui permettront de mieux dessiner le futur immédiat.

Les rédacteurs invités remercient Maristella Casciato et Émilie d'Orgeix, présidente et secrétaire générale de Docomomo International, de leur intérêt pour l'architecture caribéenne et d'avoir initié ce numéro du Docomomo Journal. Leur compréhension de l'importance du thème traité a été à la base des efforts réalisés pour donner jour à cette publication. Nous remercions également tous les collaborateurs de cette édition notamment Anne-Laure Guillet et Isabelle Kite, ainsi que les auteurs et les traducteurs des articles.



CUBA

Théorie et pratique du régionalisme moderne à Cuba

■ EDUARDO LUIS RODRÍGUEZ

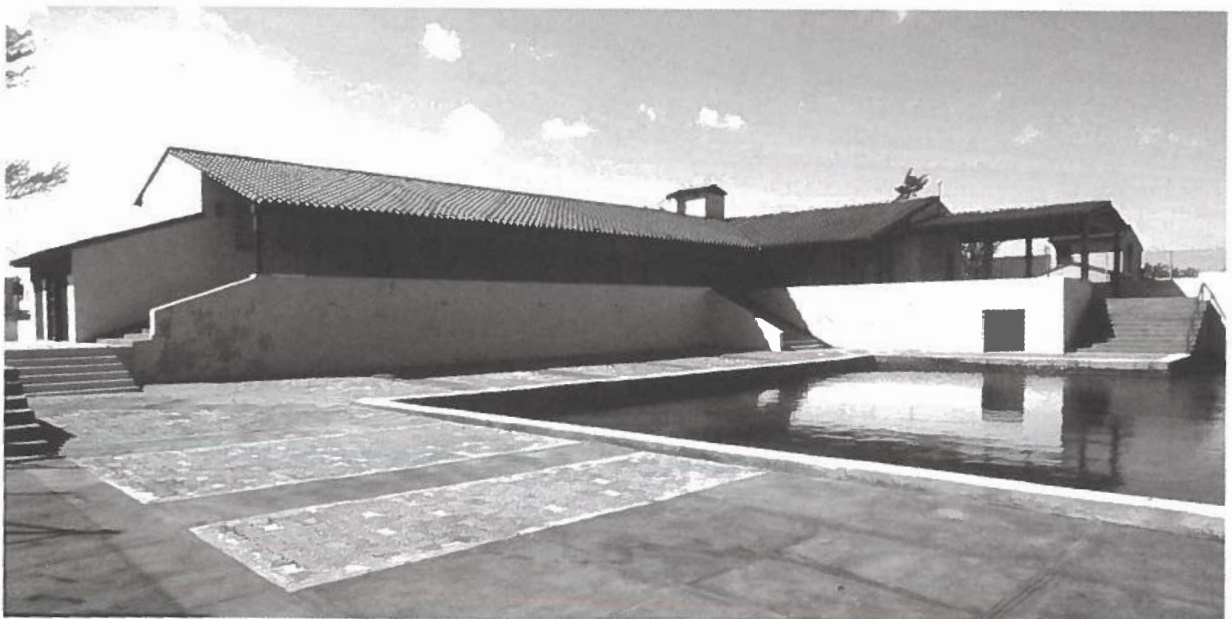
Entre 1935 et 1965, l'adaptation des œuvres au contexte physique et culturel a été l'une des principales préoccupations des architectes cubains. Si cette recherche n'était pas nouvelle dans le contexte architectural national, l'intégration de ces efforts au cadre théorique et formel du mouvement moderne l'était. C'est tout particulièrement dans les années cinquante que se développa, de manière créative, la symbiose tant espérée entre une architecture spécifiquement locale et l'avant-garde internationale, entre tradition et modernité.

LA MODERNITÉ À CUBA

Le parcours emprunté pour atteindre l'explosion créative des années cinquante fut long, riche et varié, aussi bien en termes formels que conceptuels. À l'aube du XX^e siècle, après quatre siècles de domination espagnole, le processus d'assimilation de la modernité s'est accéléré de façon significative¹. Depuis le XIX^e siècle, et surtout à

partir de 1850, la société cubaine avait été assoiffée de changements dans tous les domaines, y compris dans l'architecture et l'urbanisme². Le néoclassicisme se diffusa rapidement et la physionomie des villes évolua à plusieurs reprises. Mais c'est à l'aube du XX^e siècle que la combinaison de différents facteurs permit une ouverture complète du pays à la modernité. Le retrait du

Fig. 1. **Eugenio Batista**, maison Falla Bonet, La Havane, 1937-1939.
Exemple précoce de régionalisme moderne, l'ouvrage, simple et essentiel, se structure autour de plusieurs patios face à des arcades



© photo de Pepe Navarro, cédée par Eduardo Luis Rodríguez



Fig. 2. **Mario Romañach**, *maison Noval Cueto*, La Havane, 1948-1949. La forme s'apparentant à l'avant-garde internationale acquiert une dimension dramatique avec les larges auvents et le patio traditionnel réinterprété de façon moderne

gouvernement espagnol, la mise en place de nombreuses améliorations administratives et urbaines par le gouvernement d'intervention nord-américain entre 1899 et 1902 et, cette même année, l'instauration de la République contribuèrent à la création d'un état d'esprit collectif très favorable à l'introduction de changements radicaux qui allaient permettre des avancées qui feraient diminuer les différences entre l'île, petite et – jusqu'à il y a peu – colonisée, et d'autres pays développés choisis comme modèles, principalement la France et les États-Unis.

SI DES COURANTS ET DES STYLES architecturaux, jusqu'alors inédits dans le contexte local, se succédèrent de manière si rapide et intense durant les trois premières décennies du siècle, c'est grâce à la multiplication des choix et des alternatives nés d'échanges avec l'étranger, à l'amélioration et au développement des communications, mais aussi, et surtout, à une aspiration générale au changement et au progrès, à l'actualisation et à l'évolution, au rejet du passé et à l'assimilation du « moderne ». Il s'agissait, en réalité, de réparer le fait même d'avoir été une colonie pendant trop longtemps – relativement plus que la majorité des pays latino-américains³ – en restructurant continuellement tous les secteurs de la société. La modernisation en vint ainsi à désigner le salut national.



Figs. 3 à 12 © Collection Eduardo Luis Rodríguez

Fig. 3. **Mario Romañach**, *maison Alvarez*, La Havane, 1956-1957. La façade latérale de la maison exprime la volonté d'apporter les meilleures conditions de ventilation et de protection contre le soleil, grâce à des auvents, des arcades, des persiennes et l'élévation de parties importantes du toit pour permettre l'évacuation de l'air chaud et la ventilation croisée

LES TRANSFORMATIONS dans les villes s'enchaînèrent de façon vertigineuse. Les chaussées furent pavées, les installations hydro-sanitaires renouvelées, la construction du Malecón* de La Havane résolument étendue à l'ouest. Les bâtiments gagnèrent également en hauteur, en qualité des matériaux et en technicité. Le béton armé, pour les résidences, et les structures métalliques, pour les constructions publiques, remplacèrent les techniques obsolètes de construction en vigueur pendant la période coloniale. Une multitude de nouveaux quartiers résidentiels fut construite autour des centres urbains

* Grande avenue qui borde la mer. (N.d.T.)



Fig. 4. **Pedro Pablo Mantilla et María Teresa Fernández**, maison Córdova, La Havane, 1953.

De larges fenêtres protégées par des auvents et la terrasse, vaste et ouverte, permettent un contact intime en tout temps avec le paysage. Toutes les chambres de cette maison possèdent un système de ventilation croisée

traditionnels. D'un point de vue stylistique, le néoclassicisme du XIX^e siècle céda définitivement le pas au néogothique et au néo-baroque du début du siècle, auxquels succédèrent tous les revivals imaginables au sein de l'éclectique style beaux-arts. Ce langage formel alors en vogue cohabita pendant quinze ans avec l'art nouveau avant d'être peu à peu remplacé, vers la fin des années vingt, par l'art déco. L'apparente absence de références historiques et la conception géométrique épurée de ce style furent fréquemment assimilées à l'avènement de la modernité. Elle s'était, en réalité, installée par vagues depuis des décennies. Mais il ne fait aucun doute que la courte existence de l'art déco – à peine une dizaine d'années – représenta une avancée importante vers les conceptions d'avant-garde et réduisit considérablement l'espace chronologique entre l'art local et l'art universel. En termes formels et fonctionnels, Cuba se hissa au niveau des pays développés grâce au mouvement moderne dont les idées commencèrent à se diffuser dans la seconde moitié des années vingt et dont les premières œuvres significatives furent construites au début des années trente⁴. De nouvelles formes apparurent pendant cette période : celles propres à l'orthodoxie rationaliste, puis des variantes locales qui proposaient des solutions architecturales incontestablement plus appropriées. Cette nouvelle façon de faire s'affirma dans les années quarante et atteignit son apogée dans les années cinquante, période de brio étonnant de l'architecture locale.

C'EST DONC AVEC PRÉCIPITATION mais sans à-coups ni omissions que se succédèrent les étapes de la modernité architecturale cubaine. Cette modernité – malgré certaines

limites, comme le fait d'avoir souvent ignoré, à ses débuts, le contenu social inhérent au mouvement moderne international ou de ne pas avoir suffisamment respecté les conditions naturelles – représenta une facette brillante de la réalité architecturale et urbaine du pays et devint un élément essentiel de son patrimoine culturel, au même titre que l'architecture coloniale.

MODERNITÉ ET TRADITION, LE CADRE THÉORIQUE

L'introduction de contenus et de formes propres au mouvement moderne alla d'abord de pair avec un débat nourri entre ceux qui préconisaient son ralliement aux styles historiques et ceux qui prônaient au contraire la nécessité de renouveler le langage architectural pour l'adapter à cette époque de changements. Le triomphe écrasant des seconds permit l'assimilation complète du style international des années trente. C'est alors qu'une autre préoccupation, pertinente sur le plan culturel, se fit plus pressante : celle de la « cubanité » et, en particulier, la question de la maison cubaine.

Une fois les idées novatrices du mouvement moderne acceptées, la réflexion sur la façon d'intégrer au contexte local un vocabulaire rationaliste provenant de pays aux caractéristiques géographiques, climatiques et culturelles différentes se fit de plus en plus profonde. Ces considérations résultaient, dans une certaine mesure, de l'influence de débats similaires qui avaient lieu depuis le milieu des années vingt dans d'autres domaines artistiques – principalement la peinture, la musique et la littérature. Mais elles incarnèrent surtout la réaction immédiate à la construction d'une quantité importante de

bâtiments essentiellement résidentiels qui, même s'ils étaient en apparence séduisants et novateurs – compositions dynamiques et asymétriques de grands volumes prismatiques intercalés avec des formes cylindriques, parfois sur pilotis et avec des fenêtres bandeaux qui courraient le long des façades –, manifestaient souvent le souci principal de leurs auteurs : faire partie d'un mouvement artistique d'avant-garde qui leur faisait oublier le contexte physique et culturel local, bien différent de celui des pays d'origine de ce nouveau langage. Néanmoins, ces œuvres, dont beaucoup sont des exemples très réussis du style international, constituèrent une étape préliminaire indéniable et importante du mouvement moderne à Cuba, sans laquelle il aurait été impossible de concrétiser des réalisations majeures⁵. En outre, le coût moindre et la plus grande facilité de construction de ces ouvrages correspondaient aux conditions économiques du pays, touché pendant une grande partie des années trente par une crise qui faisait écho à celle de 1929 aux États-Unis.

À PARTIR DU MILIEU des années vingt, quelques réalisations importantes indiquèrent que le rejet de tout ce qui avait trait à l'ancienne métropole avait laissé place à une réflexion apaisée sur la tradition culturelle locale héritée de la présence prolongée des Espagnols dans l'île. L'iconoclasme de la fin du siècle envers tout ce qui était espagnol, qui avait accompagné l'indépendance et substitué des modèles européens et nord-américains aux vieux modèles métropolitains, disparut après presque trente ans d'expérimentations fondées sur des vocabulaires étrangers finalement adoptés au cours d'un inévitable processus d'appropriation et d'adaptation, pas toujours totalement réussi. Ce changement de mentalité favorisa l'apparition de l'un des composants de l'éclectisme à la mode : le néo-colonial historiciste, l'une des tendances favorites des architectes locaux. Beaucoup des ouvrages néo-coloniaux les plus remarquables, comme la maison de la comtesse de Buenavista (1928), sont des œuvres de l'architecte cubain le plus prestigieux d'alors, Leonardo Morales⁶, dont la parole est légitimée et cautionnée par les nombreux projets d'excellente qualité qu'il conçut et construisit à partir de 1910.

Le discours d'intronisation de Morales à l'Académie nationale des arts et des lettres en 1934⁷ a davantage d'importance que ses ouvrages – dont les plus notables utilisent un langage éclectique : il indique déjà clairement que le mouvement moderne était un acquis à Cuba. Morales signale, non sans nostalgie, le caractère inévitable du processus et définit les éléments de la « cubanité » qui doivent être intégrés aux œuvres modernes, non par obédience à la tradition mais par une stricte nécessité de prise en compte du contexte physique. Ce discours pionnier et éloquent eut, grâce à la stature professionnelle de son auteur, d'énormes répercussions et une grande influence sur l'évolution de l'architecture cubaine.

DANS SON DISCOURS intitulé « La Maison cubaine idéale », Morales affirme : « Dans notre ville de La Havane, des édifices conformes aux idées modernes des architectes français et d'Europe du Nord ont déjà été construits. Mais devons-nous suivre dans notre architecture les créations des étrangers ou appliquer les principes fondamentaux qui leur ont servi de guide ? Ils ont résolu leurs problèmes du point de vue de leurs conditions climatologiques, économiques et sociales (...). Nous ne devons pas prendre comme fondement pour nous-mêmes ce qu'ils ont créé pour l'Allemagne ou la Scandinavie (...). Nous ne devons pas plagier mais créer quelque chose d'approprié à nos conditions (...). La solution doit répondre aux besoins du tropique du Cancer et de notre contexte social latino-américain et non à ceux de la zone tempérée, dont nous avons déjà, à tort, adopté des prototypes valables pour leur climat et pour leurs caractéristiques – si différentes des nôtres – mais non pour nous⁸. »

Il énumère et explique ensuite les éléments et les solutions architecturales qui, selon lui, devraient être intégrés à la maison moderne cubaine : il mentionne l'adaptation climatique comme composant essentiel – principalement la protection contre la chaleur et l'éblouissement dus au fort soleil tropical. Elle doit être réalisée avec de larges auvents dans les toits et de grandes arcades adossées aux façades extérieures des bâtiments, une orientation correcte qui permette de capter les principales brises et de créer une ventilation croisée – c'est-à-dire avec une entrée et une sortie d'air – dans toutes les pièces principales, permise par la présence d'un patio intérieur et de persiennes à lattes mobiles pour contrôler la quantité de lumière qui pénètre et l'intimité du logement. À ce sujet, il remarque : « nous avons totalement perdu de vue l'atmosphère qui conviendrait à la maison idéale des tropiques (...). Notre problème est de moduler la lumière, d'atténuer la brillance, d'adoucir l'éclat. D'où les anciennes persiennes, les auvents, les arcades (...). Le portique et le patio sont les deux piliers sur lesquels s'est bâtie toute notre architecture pendant quatre siècles⁹. »

Fig. 5. Frank Martínez, maison Wax, La Havane, 1958-1959. Les limites entre l'intérieur et l'extérieur ont été estompées au maximum



© archives Eduardo Luis Rodríguez archives



Fig. 6. **Emilio del Junco**, maison personnelle, 1956-1957. Les arcades fonctionnent comme de grands espaces ouverts sur la végétation du patio

QUELQUES ANNÉES auparavant, entre 1927 et 1929, Morales avait conçu et construit la maison Pollack, une demeure extraordinaire qui alliait au répertoire formel classiciste des éléments de la tradition architecturale locale. Ceux-ci n'étaient pas uniquement décoratifs – comme c'était habituellement le cas dans le néo-colonial historiciste – mais proposaient aussi des solutions fonctionnelles. Le grand patio central était ainsi essentiel à la ventilation de toutes les pièces de la résidence. Cependant, le lourd héritage d'une formation académique classique et d'une déjà longue trajectoire professionnelle durant laquelle il s'était exprimé en langage beaux-arts empêcha Morales de matérialiser sa nouvelle pensée dans des ouvrages modernes d'aussi grande qualité que ses œuvres éclectiques, ce qui limita l'impact potentiel de son discours théorique. Quelques années plus tard, c'est un de ses disciples, Eugenio Batista, qui réussit à réaliser dans ses projets une élégante synthèse entre une conceptualisation régionaliste et une appréhension totalement moderne de l'architecture.

L'EXISTENCE DE DEUX TENDANCES – l'une radicale et exclusive qui exigeait de vider le corps de l'architecture moderne de toute référence à la tradition locale ou à l'identité nationale ; l'autre, ouverte et inclusive, qui prônait la nécessité d'ajuster les postulats modernes aux conditions spécifiques – divisa les architectes cubains dans un débat théorique qui s'intensifia peu à peu, tout en se clarifiant. Cette discussion allait d'ailleurs marquer toute la vie architecturale nationale à venir. Le célèbre romancier Alejo Carpentier affirma à ce propos : « Il fallait donc être nationaliste, tout en essayant d'être à l'avant-garde (...).

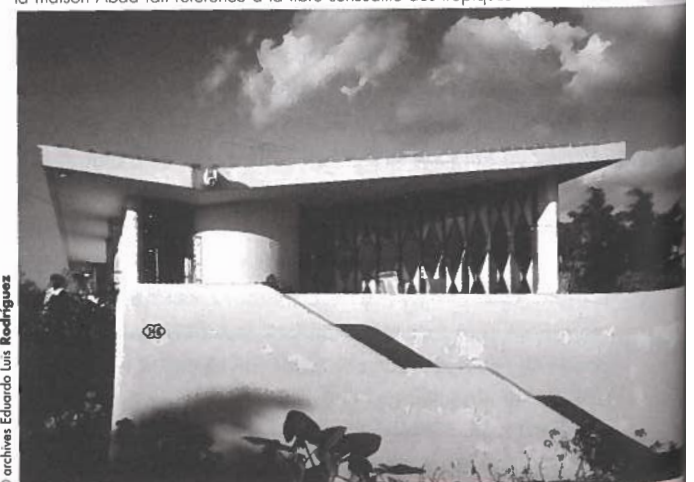
Objectif difficile étant donné que tout nationalisme

repose sur le culte d'une tradition et que l'avant-garde signifiait, de fait, une rupture avec la tradition¹⁰. »

L'IMPORTANT DE CE THÈME fit que la controverse dépassa les cercles professionnels et atteignit le grand public en 1936, à travers la publication d'un numéro de l'influente revue *Social*, entièrement consacré à la maison cubaine et dans lequel il était écrit que : « Lorsqu'une société traverse une période de transition, elle se doit de faire le recensement de ses valeurs (...) [pour] fonder la base d'une nouvelle idéologie qui permette la conservation ou la renaissance de ce qui est authentiquement cubain¹¹. » La revue publiait également une enquête, menée auprès d'un groupe d'éminents architectes, sur les valeurs de la maison cubaine coloniale et sur ce que devrait être la maison cubaine du futur : au final, la majorité des personnes interrogées plaida pour l'intégration des traditions dans les constructions nouvelles. Les opinions furent également majoritaires quant à l'adaptation au climat comme facteur principal de promotion de la « cubanité ». Bien qu'il y eut des avis contraires, l'on commença ainsi à voir plus clairement ce qui se profilait comme un objectif général : la recherche de la modernité à travers l'identité.

L'année suivante, dans un article publié par la revue *Arquitectura* et intitulé « Comment orienter une maison pour qu'elle soit fraîche¹² », Morales insista sur la nécessité d'adapter l'architecture aux conditions climatiques locales. En 1939, il adopta explicitement une perspective régionaliste et contextualiste qu'il définissait lors du Premier Congrès national d'art comme « devant tendre à la définition d'une architecture cubaine typique issue des conditions spécifiques qui prévalent dans notre pays, toujours assujetties aux nouvelles modalités d'expression architectonique (...). Tant dans les formes que dans l'esprit, elle devra garder le caractère environnemental du lieu et de la région où se situe un bâtiment si les édifices alentour sont des constructions durables et d'une certaine valeur traditionnelle¹³. »

Fig. 7. **Ricardo Porro**, maison Abad, La Hovane, 1954. En plus de créer des solutions traditionnelles adaptés aux conditions climatiques, la maison Abad fait référence à la libre sensualité des tropiques



PRESQUE DIX ANS plus tard, Manuel de Tapia Ruano conclut son exposé lors du Premier Congrès national d'architecture en appelant au développement d'« une architecture contemporaine propre, caractéristique de notre pays¹⁴ » ; peu après, deux prestigieux architectes étrangers en visite à Cuba soulignèrent encore cette exigence dans un entretien avec la revue *Espacio*. Le Catalan Josep Lluís Sert affirma en 1953 : « L'architecture à Cuba est l'architecture des Caraïbes, des tropiques ; elle répond à un climat et à des matériaux déterminés. On ne peut pas définir l'architecture comme étant internationale ou nationale, mais comme étant régionale et, au sein de sa région, je trouve à Cuba des exemples fort remarquables¹⁵. » En 1955, le Milanais Franco Albini déclara que le plus important pour l'architecture était « la recherche de l'environnement culturel authentique dans lequel inscrire l'œuvre architecturale, en la reliant avec la tradition (...). Par "tradition", j'entends la continuité historique alliée à un environnement culturel, une tradition de vie et de coutumes (...). On doit utiliser cette tradition de culture avec le plus de liberté d'action possible, en usant des éléments du passé encore valables aujourd'hui, mais toujours en accord avec l'esprit moderne que doit avoir l'architecte du présent. Il n'est pas possible d'être international (...). L'architecture moderne doit trouver des formes pour différents environnements, différents peuples, différentes régions. Mais il faut prendre garde aux nationalismes culturels¹⁶. »

Jusqu'à la fin de la décennie, trois des plus remarquables architectes modernes cubains – Ricardo Porro, Emilio del Junco et Eugenio Batista – insistèrent sur

le sujet. Porro affirma : « Aujourd'hui, l'architecture a deux buts. Le premier, c'est d'avoir un solide contenu social (...). Le second, c'est de faire en sorte que l'architecture soit moins internationale et qu'elle s'ancre davantage dans la tradition locale (...). Il faut faire en sorte que l'architecture qui se fait à Cuba soit cubaine, qu'elle poursuive notre tradition (...). Tradition ne veut pas dire copie fidèle du passé (...). C'est le résultat de la façon de vivre d'un peuple qui a des coutumes et des habitudes propres (...). C'est l'incarnation sensible de leur mentalité. L'art doit exprimer la culture particulière d'un peuple donné qui vit dans un lieu donné. C'est l'expression de l'action réciproque entre l'homme et le milieu dans lequel il évolue (...), l'expression des caractéristiques spirituelles communes à un peuple¹⁷. »

DE SON CÔTÉ, Del Junco, au retour d'un séjour prolongé en Suède, indiqua : « Depuis la Scandinavie, j'ai vu Cuba plus distinctement que si j'y étais resté et cela m'a permis de percevoir le riche héritage du style architectural "criollo*". Mais nous ne devons pas le copier, plutôt le conserver et restaurer de façon responsable ce qu'il contient d'artistique et de valeur et créer une œuvre de continuation (...). Nous devons éviter que La Havane devienne une annexe architecturale de Miami¹⁸. »

SI LA SÉQUENCE des réflexions fondamentales autour de l'intégration de la tradition et de la modernité, des années trente au début des années soixante, débuta avec une assertion de Leonardo Morales, c'est Eugenio Batista qui la conclut en écrivant : « En faisant de leurs maisons une défense contre le soleil torride de notre tropique, nos ancêtres ont trouvé trois splendides recours et nous

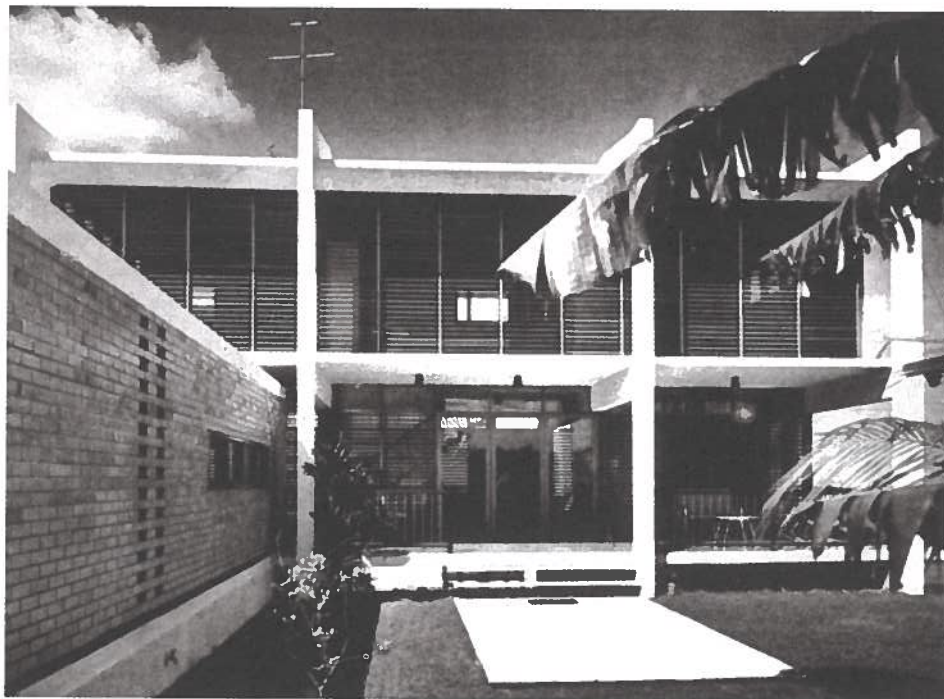


Fig. 8. Manuel Gutiérrez, maison Ingelmo, La Havane, 1953-1954. Évocation subtile et élégante du néoclassicisme colonial du XIX^e siècle, avec de larges arcades et de grandes persiennes qui garantissent une excellente ventilation

serions bien inconscients de ne pas nous servir de cet héritage : les patios, les portiques et les persiennes, les trois P** qui constituent l'ABC de notre architecture tropicale (...) mais il ne faut pas tomber dans l'erreur de penser que c'est en copiant nos maisons coloniales que nous résoudrons les problèmes d'aujourd'hui (...). Bien que l'environnement naturel soit resté le même, l'environnement social, en revanche, est différent. Si le climat et le paysage sont identiques, ce n'est pas le cas de nos coutumes¹⁹. »

* Littéralement, métisse indien-espagnol, usuellement employé aujourd'hui en Amérique hispanophone pour désigner tout ce qui est autochtone, indigène, national, par opposition à ce qui est étranger. (N.d.T.)

** « patios », « portales », « persianas ». (N.d.T.)

Ainsi, vingt-six ans après que Leonardo Morales a énoncé les principes de « la maison cubaine idéale » et presque à la fin de la période d'apogée du mouvement, Eugenio Batista – qui avait été chef de conception de l'agence de Morales, avait parcouru l'Europe avec lui pendant six mois entre 1924 et 1925 et avait entre autres participé au projet de la maison Pollack – considérait qu'il fallait continuer à entretenir le régionalisme de l'architecture cubaine, le pays se trouvant dans une zone géographique aux fortes caractéristiques naturelles et culturelles. Il reprit l'essence du message de Morales, le ré-élabora, l'explicita et l'actualisa et, ce faisant, l'illustra par un ensemble d'ouvrages, écrits par lui-même et par d'autres architectes²⁰, qui constituaient des exemples extraordinaires de la symbiose entre le moderne et le traditionnel, entre le local et l'international. Plus de dix ans plus tard, en guise de bilan de son parcours et de ses idées, Batista s'exprima en ces termes : « Mes années de résidence dans les tropiques humides et dans la zone tempérée m'ont fait prendre conscience de la manière dont les caractéristiques géographiques du climat – chaud ou froid – et de l'atmosphère – dégagée ou brumeuse – conditionnent les penchants esthétiques de façon bien définie (...). Comprendre cela

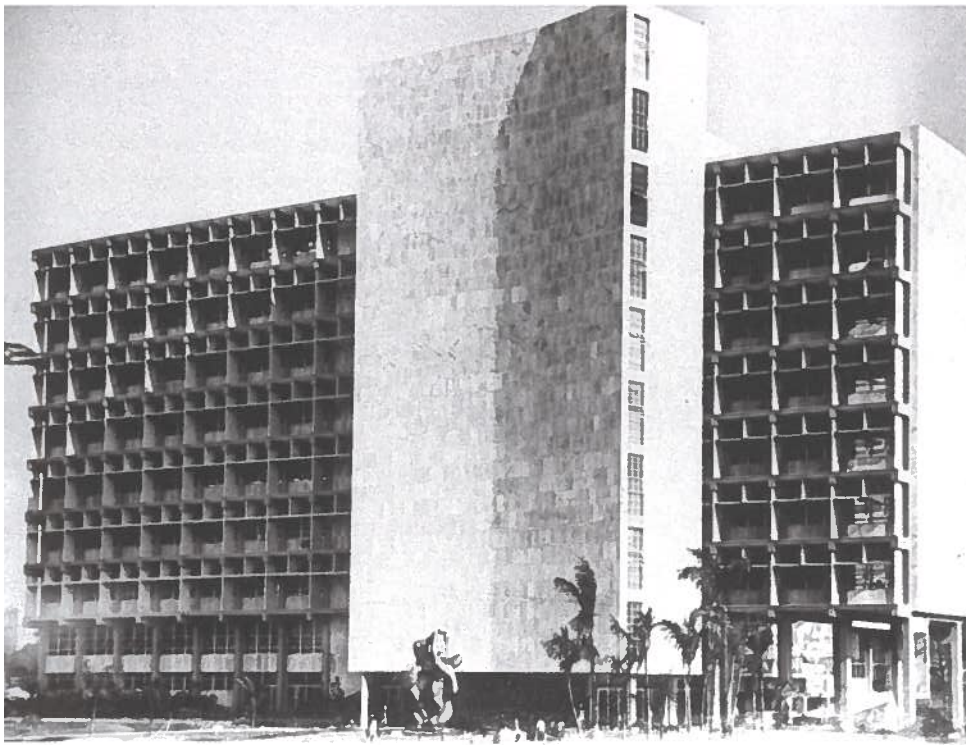
me conduit à une nouvelle perception, plus profonde, du développement culturel et stylistique de l'histoire de l'architecture²¹. »

LA PRAXIS ET SES RÉSULTATS

Les premiers résultats pertinents de la pensée régionaliste moderne développée pendant plus de vingt ans furent construits à la fin des années trente ; ce courant évolua lentement pendant les années quarante, vit beaucoup de ses meilleurs modèles réalisés dans les années cinquante et atteignit son apogée avec la construction des cinq écoles nationales d'art de Cubanacán à La Havane (1961-1965), par les architectes Ricardo Porro, Vittorio Garatti et Roberto Gottardi²². En plus de l'exemple d'Eugenio Batista et de la réaction contre l'assimilation acritique initiale du style international, beaucoup d'autres facteurs jouèrent un rôle tout au long de cette évolution. Parmi eux, il faut mentionner la prospérité économique qui suivit la Seconde Guerre mondiale, qui déclencha un essor constructif prolongé et permit l'expérimentation de nouveaux matériaux, formes et techniques ; la revalorisation de l'architecture coloniale à partir des études et publications de Joaquín Weiss, María Teresa de Rojas, Lydia Cabrera, Francisco Prat Puig, Aquiles Maza et d'autres ; les fréquents échanges, à Cuba et à

Fig. 9. **Nicolás Quintana**, maison *Currán*, Varadero, 1957. La maison est construite avec une pierre typique de la région, laissée apparente. Le patio central est complété par une terrasse haute dont les loggias s'inspirent des maisons qui entourent les places des villes coloniales.





© archives Eduardo Luis Rodríguez

Fig. 10. **Aquiles Capablanca**, tribunal de Cuentas, La Havane, 1952-1953. La composition est équilibrée grâce au plan lisse et sans fenêtres de la tour des ascenseurs, qui s'oppose au bloc horizontal des bureaux entièrement recouvert de brise-soleils. Les deux sont habillés d'un matériau local, la pierre de Jaimanitas

comme protection contre la violence du soleil et de la pluie ; les persiennes ont fait leur réapparition, alors qu'elles avaient été remplacées par des vitres, inadaptées au climat du pays ; les terrasses et les balcons se sont multipliés (...) et c'est de cette synthèse habilement réalisée entre l'étranger et le national que provient la spécificité de l'architecture cubaine contemporaine (...). En constatant à quel point le mouvement moderne a progressé à Cuba ces dix dernières années, l'on peut se risquer à affirmer que l'architecture cubaine est sur le point d'atteindre

l'étranger, avec d'éminents professionnels comme Sert, Albini, Neutra²³ et Burle Marx, enrichis par la divulgation et la réception d'œuvres importantes publiées ou exposées ; et l'influence positive d'autres architectes étrangers, comme Erik Gunnar Asplund, Erik Bryggman et Alvar Aalto, et de mouvements similaires dans d'autres pays, comme le « nouvel empirisme » scandinave. L'influence brésilienne a également joué un rôle, mais quelque peu après la formation initiale de la pensée régionaliste locale dans les années trente. Pour autant, cette influence fut plus visible dans certains détails, formes et solutions architecturales des années cinquante que dans la conceptualisation du mouvement.

le premier rang auprès de ses consœurs latino-américaines²⁴. »

AINSI, tout au long d'une période de presque trente ans, certains éléments et solutions prirent une place importante dans l'architecture cubaine, tels les patios et les portiques ; les grands balcons, les terrasses et les grandes baies pour mieux capter les vents ; l'intégration équilibrée entre intérieur et extérieur ; les fenêtres aux proportions

TROIS AFFIRMATIONS, réparties sur une période de dix ans et contemporaines du mouvement, résument l'évolution de sa praxis. Elles furent énoncées par Joaquín Weiss, l'historien le plus important de l'architecture cubaine. En 1947, il écrivit : « Nos architectes sont en train de gagner la bataille de l'acclimatation à notre pays tropical des nouvelles tendances architectoniques, nées sur un sol étranger et en grande partie dans des climats septentrionaux (...). Ils sont en même temps en train de développer une nouvelle perception de l'espace (...) en projetant la maison vers l'extérieur et en y introduisant quelque chose de l'environnement extérieur. » Peu après, en 1951, il déclara : « Nous avons laissé derrière nous la phase négative de l'architecture contemporaine qui oscillait entre l'imitation de l'étranger et un fonctionnalisme aride et inexpressif pour créer avec originalité et souplesse, en harmonie avec nos besoins et notre milieu naturel, géographique et humain. » Enfin, en 1957, il affirma : « On a tiré profit du milieu naturel et humain pour acclimater les formules établies par l'architecture internationale (...). On a institué les auvents



© Eduardo Luis Rodríguez

Fig. 11. **Richard Neutra**, villa De Schulthess, La Havane, 1956. La transparence de la façade côté jardin suggère une complète intégration entre l'architecture et le paysage tropical dessiné par le Brésilien Roberto Burle Marx

verticales, avec des persiennes à lattes mobiles, protégées par de larges auvents ; les brise-soleils ; les jalousies de différents matériaux, souvent en bois ou en céramique ; l'utilisation de verre aux couleurs intenses et aux modèles géométriques et abstraits pour tamiser la lumière ; les toits inclinés pour faciliter l'évacuation de l'eau de pluie et avec des ouvertures en hauteur pour permettre la sortie de l'air chaud et la ventilation croisée ; l'usage d'un mobilier d'ascendance coloniale, comme les fauteuils cannés qui permettent à l'air de circuler ; dans

la même lignée, les paravents et les panneaux qui créent des divisions virtuelles, mobiles dans les salons, afin de les ventiler ; des peintures murales aux thèmes « criollos ». L'exubérante sensualité généralement associée aux tropiques était également présente, matérialisée par la végétation dense des patios et jardins, les couleurs intenses et les textures rugueuses des murs, et les courbes sinueuses et prononcées des dallages, des jardinières, des balcons, des piscines et d'autres éléments. En écho à ce que qu'avaient exprimés les principaux théoriciens du mouvement, la plupart des réalisations correspondaient à ce qu'il y avait de plus avancé au niveau mondial, en une synthèse créative entre la mémoire collective et la tradition locale, d'une part, et les exigences contemporaines et l'avant-garde internationale, d'autre part, dans une perspective strictement culturelle et sans chauvinisme à outrance.

LES ANNÉES SOIXANTE furent marquées par les nouvelles politiques officielles du gouvernement révolutionnaire arrivé au pouvoir en 1959, qui remirent complètement en cause tant la pratique que la pensée architecturales. Pratiquement toutes les figures les plus prestigieuses du mouvement moderne cubain s'exilèrent à l'étranger. Néanmoins, quelques ouvrages régionalistes significatifs furent érigés de manière ponctuelle, quand la créativité fut facilitée à l'extrême, comme dans le cas des écoles nationales d'art déjà mentionnées et du poste de Commandement national de l'agriculture, conçu par Roberto Gottardi (1967-1971). Mais la politisation progressive de tous les secteurs de la société cubaine conduisit à un nationalisme et à un populisme extrêmes qui vinrent à nier tout ce qui avait été réussi jusque-là, comme l'exprima un document, approuvé en 1967, qui ignorait l'excellence des réussites régionalistes latino-américaines en condamnant de façon catégorique « la pénétration nord-américaine dans les manifestations architecturales latino-américaines [qui] peut être interprétée comme (...) la perte de la tradition coloniale, car elle met fin à une évolution qui irait dans le sens d'une continuité de type traditionnel²⁵. »

DANS LA PRATIQUE, une tendance était déjà apparue qui, plutôt que la tradition coloniale formée et enracinée dans quatre siècles de présence espagnole sur l'île, prétendait récupérer une soi-disant culture autochtone précolombienne qui n'avait laissé aucune trace notable dans l'architecture du pays, mais était perçue comme « non contaminée » originellement par la présence des colonisateurs. Cette forme d'« indigénisme » banal et exhibitionniste réinstaura l'usage des constructions en toits de « guano » – feuilles de palmiers séchées –, typiques des logements élémentaires des indigènes mais qui avaient été interdits des siècles auparavant à cause du risque d'incendies dû à la forte combustibilité du matériau. Quelques ouvrages, essentiellement destinés

au tourisme, furent construits selon les préceptes de l'esthétique « néo-taïna* ». Mais les nouvelles circonstances – en particulier le changement radical dans les priorités nationales et l'installation progressive de lourds systèmes préfabriqués, fermés et rigides, importés d'Europe de l'Est – ne laissaient aucune place à l'exercice d'une pensée régionaliste moderne et profonde et marquèrent donc un point final à la construction d'œuvres propres à ce genre.

L'EXTRÊME QUALITÉ et l'extraordinaire importance culturelle des réalisations des trente années durant lesquelles les idées régionalistes modernes se sont développées à Cuba font de ce mouvement l'un des moments les plus brillants de toute la culture architecturale cubaine. Par leurs œuvres, les architectes cubains ont confirmé la phrase d'Ernesto Rogers : « Non seulement la modernité ne contredit pas la tradition, mais elle est l'instance la plus développée de la tradition même²⁶. » Et, allant même plus loin, ils démontrèrent que la tradition peut être l'instance la plus développée de la modernité.

* Les « taïnos » étaient une des populations indigènes qui vivaient sur l'île lorsque Christophe Colomb y débarqua en 1492 (N.d.T.)



Fig. 12. Antonio Quintana assurance médicale, La Havane, 1956-1958. Le soubassement des bureaux est protégé par des brise-soleils sur la façade ouest. Le fort chromatisme, rouge et violet, et le dynamisme de la disposition des balcons rythme la composition de la tour d'appartements

© archives Eduardo Luis Rodríguez

EDUARDO LUIS RODRÍGUEZ est architecte, historien, critique et commissaire d'exposition et il donne régulièrement des conférences dans des institutions académiques et culturelles à Cuba et à l'étranger. Spécialiste et défenseur actif de l'architecture du XX^e siècle, il est l'auteur de nombreux livres sur ce sujet et est membre du Comité international de spécialistes de l'Icomos pour le patrimoine de cette période. Il est également directeur de la revue *Arquitectura Cuba* et participe régulièrement à d'autres publications internationales. En tant que vice-président de *Docomomo Cuba*, il a en charge la réalisation de l'inventaire national des œuvres modernes à valeur patrimoniale.

Traduit de l'espagnol
par **Marie-Anne Dubosc**

NOTES

- 1 Pour une analyse plus approfondie des différents aspects relatifs à l'assimilation de la modernité à Cuba et des différents vocabulaires stylistiques qui se succédèrent dans les dix premières années du XX^e siècle, voir Eduardo Luis Rodríguez, *La Habana. Arquitectura del Siglo XX*, Barcelone, Blume, 1998.
- 2 Quelques exemples significatifs de cette soif de modernité ressentie au XX^e siècle sont l'introduction du train en 1837, de la machine à écrire vers 1880, du téléphone en 1881, du service d'éclairage électrique public en 1889, du cinéma en 1897 – un peu plus d'un an après la première exposition des frères Lumière – et de l'automobile en 1898. En architecture, deux des transformations majeures furent l'introduction du néoclassicisme et celle des systèmes de structure métallique.
- 3 La guerre d'indépendance de Cuba prit fin en 1898 après la courte guerre entre l'Espagne et les États-Unis sur le territoire cubain. Elle aboutit à une victoire écrasante de ces derniers qui établirent alors un gouvernement d'intervention dans l'île, en fonction jusqu'au 20 mai 1902, lorsque fut proclamée la République. D'autres processus indépendantistes latino-américains avaient commencé et s'étaient achevés plusieurs décennies auparavant.
- 4 L'un des premiers ouvrages à employer précisément le vocabulaire formel du mouvement moderne avec des résultats intéressants fut achevé en 1931. C'était un immeuble d'appartements de Pedro Martínez Inclán construit dans le quartier central du Vedado.
- 5 Les quelques architectes qui se distinguèrent dans l'étape rationaliste du mouvement moderne cubain furent Sergio Martínez, Mario Colli, Max Borges (père) et surtout Rafael de Cárdenas, qui construisit très tôt plusieurs résidences absolument modernes qui introduisaient aussi, timidement, quelques éléments d'adaptation climatique. Voir Eduardo Luis Rodríguez, *The Havana Guide, Modern Architecture, 1925-1965*, New York, Princeton Architectural Press, 2000.
- 6 Leonardo Morales (1887-1965) a obtenu son diplôme d'architecture à l'Université de Columbia, à New York en 1909. Il est par la suite devenu, après son retour à Cuba, le praticien le plus important du pays. Voir, à ce sujet, le chapitre « La renovación clasicista de Leonardo Morales » in Eduardo Luis Rodríguez, *La Habana. Arquitectura del Siglo XX*.
- 7 Leonardo Morales, *La casa cubana ideal. Discurso de recepción leído por el Sr. Leonardo Morales, miembro electo de la Sección de Arquitectura, en la sesión celebrada el día 25 de noviembre de 1934. Academia Nacional de Artes y Letras*, La Havane, Imprenta Molina y Cía., 1934.
- 8 Idem, p. 5 et 6.
- 9 Idem, p. 10 et 11.
- 10 Alejo Carpentier, *Prólogo a Ecue Yamba O*, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 1977, p. 11.
- 11 *Social*, La Havane, avril 1936.
- 12 Leonardo Morales, « Como debemos orientar una casa para hacerla fresca », *Arquitectura*, La Havane, décembre 1937, p. 24-26.
- 13 « El Primer Congreso Nacional de Arte », *Arquitectura*, La Havane, février 1939, p. 66.

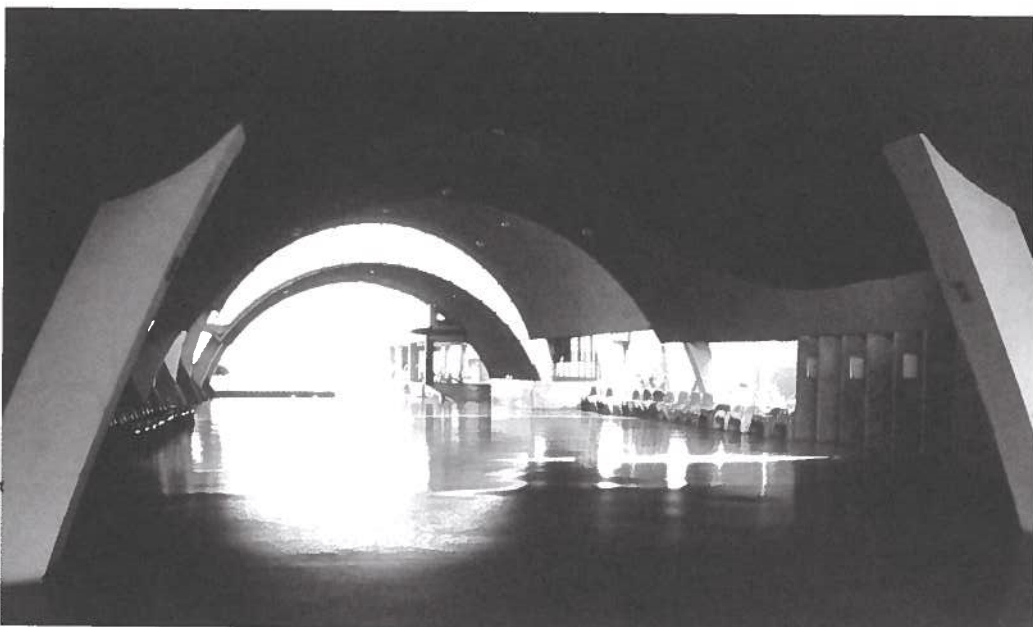


Fig. 13. **Max Borges Recio**, club nautique, La Havane, 1953. Aussi sensuel que le cabaret Tropicana du même architecte (voir *Docomomo Journal* n° 31, p. 12), ce club contient, en outre, des références à la mer, attenante au bâtiment et protagoniste omniprésente de la culture paysagère locale

- 14 Manuel de Tapia Ruano, « Tendencia de la Arquitectura Contemporánea en Cuba », *Arquitectura*, La Havane, novembre 1948, p. 286.
- 15 Reynaldo Estévez et Samuel Biniakowski, « Habla José L. Sert », *Espacio*, La Havane, juillet-octobre 1953, p. 18-24. La revue *Espacio* était éditée par les étudiants en architecture de l'Université de La Havane.
- 16 S.a., « Franco Albini opina... », *Espacio*, La Havane, mai-août 1955, p. 10-11.
- 17 Ricardo Porro, « El sentido de la tradición », *Nuestro Tiempo*, La Havane, n° 16, 1957.
- 18 Armando Maribona, « No debe convertirse La Habana en sucursal arquitectónica de Miami. Lo que opina el arquitecto Emilio del Junco », *Arquitectura*, La Havane, septembre 1956, p. 404-406.
- 19 Eugenio Batista, « La casa cubana », *Artes Plásticas*, La Havane, n° 2, 1960, p. 4-7.
- 20 En plus de Batista, les autres architectes qui se distinguèrent par leur recherche d'une architecture régionaliste et moderne – bien qu'en empruntant différentes voies et avec des résultats divers – furent Mario Romañach, Frank Martínez, Ricardo Porro, Manuel Gutiérrez, Nicolás Quintana, Antonio Quintana, Emilio del Junco, Max Borges Recio, Henry Griffin, Alberto Beale et les signatures de Cristófol et Hernández Dupuy, Guerra et Mendoza, Arroyo et Menéndez, Cañas Abril et Nepomechie, et Gómez Sampera et Díaz.
- 21 Lettre d'Eugenio Batista à sa fille Matilde – alors étudiante en architecture –, datée du 9 mars 1976.
- 22 Sur l'histoire et les avatars des écoles nationales d'art, consulter John Loomis, *Revolution of Forms. Cuba's forgotten Arts Schools*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, ainsi que l'article de cette publication consacré à ces bâtiments.
- 23 En 1945, Richard Neutra visita La Havane pour la première fois et donna une conférence intitulée « Modes de vie ». En 1956 allait s'achever, dans la banlieue de cette même ville, la maison d'Alfred de Schulthess, une œuvre maîtresse du régionalisme moderne, conçue par l'architecte austro-américain.
- 24 Les trois citations de Joaquín Weiss se trouvent, respectivement, dans ses livres *Arquitectura cubana contemporánea*, La Havane, Cultural S.A., 1947, p. 11 ; *Medio siglo de arquitectura cubana*, La Havane, Imprenta Universitaria, 1951, p. 39 ; *La arquitectura de las grandes culturas*, La Havane, éditions Minerva, 1957, p. 411-412.
- 25 Fernando Salinas, Roberto Segre et al., *Ensayos sobre arquitectura e ideología en Cuba revolucionaria*. La Havane, Centro de Información Científica y Técnica de la Universidad de La Habana, 1970, p. 134.
- 26 Ernesto Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Milan, Giulio Einaudi Editore, 1958, p. 105.

Les écoles nationales d'art de La Havane

■ MARÍA ELENA MARTÍN ZEQUEIRA

RESTAURATION D'UN MONUMENT DU MOUVEMENT MODERNE

« Aidée par les arts, la terre est sauvée* »

Les écoles nationales d'art de Cubanacán à La Havane figurent parmi les institutions académiques et culturelles les plus importantes de Cuba. Elles s'illustrent également, à l'échelle internationale, par un concept inédit d'architecture organique intégrant bâtiments et paysage dans un même ensemble, couronnant magistralement les efforts, développés pendant des dizaines d'années à Cuba, pour faire fusionner de façon créative tradition et modernité.

CETTE ŒUVRE, la plus célèbre dans l'île après le « triomphe de la Révolution », fait partie des programmes romantiques entrepris par le nouveau gouvernement, suite à la prise du pouvoir de 1959. Cependant, le manque d'entretien généralisé, la configuration du terrain

sur lequel elles ont été bâties et l'absence de protection contre le vandalisme ont provoqué leur dégradation progressive. Conjointement à la réprobation de la communauté internationale, indignée qu'un ensemble de cette importance se trouve dans un tel état de

Fig. 1. Ricardo Porro, école nationale d'arts plastiques, La Havane, 1961-1965

* José Martí, *Obras completas*. La Havane, Editorial Trópico, 1950, tome 20, p. 43.



photos : © Eduardo Luis Rodríguez



Fig. 2. **Ricardo Porro**, école nationale d'arts plastiques, La Havane, 1961-1965



Fig. 3. **Ricardo Porro**, école nationale de danse moderne, La Havane, 1961-1965

détérioration, le « World Monuments Fund » (WMF), connu sous le nom de « World Monuments Watch », a inscrit l'ensemble en 2000 sur la liste des cent édifices en péril dans le monde. L'année précédente, lors d'une rencontre de l'Union des écrivains et des artistes de Cuba avec les autorités les plus importantes du pays, l'état de détérioration critique des écoles avait fait l'objet d'examen et de débats, conduisant l'État cubain à adopter une série d'actions pour mettre un point d'arrêt à la détérioration de l'ensemble. En 2003, le « World Monuments Fund » a de nouveau souligné

officiellement l'importance des actions de préservation entreprises en accordant un « Certificate of Exceptional Accomplishment », actions qui, aujourd'hui encore à l'ordre du jour, suscitent des opinions divergentes entre professionnels et visiteurs.

L'ENSEMBLE ARCHITECTURAL

Les écoles occupent une superficie de 66 hectares sur l'ancienne propriété du golf du Country Club de La Havane. Elles sont situées au cœur d'un quartier résidentiel qui était prisé par la haute bourgeoisie de la capitale avant



Figs. 4 & 5. **Vittorio Garatti**, *école nationale de ballet*, La Havane, 1961-1965



la Révolution. Le programme architectural initial comprenait la construction de cinq écoles d'enseignement pour les arts plastiques, la danse moderne, le ballet, la musique et les arts dramatiques, non seulement ouvertes aux élèves cubains mais également à ceux originaires de pays en voie de développement. L'architecte cubain Ricardo Porro, choisi pour réaliser le projet, invita deux confrères italiens établis au Venezuela, Roberto Gottardi et Vittorio Garatti, à y participer.

L'ÉQUIPE FONDATRICE établit quelques principes communs pour la conception des écoles, mais laissa chacun des architectes libre de développer comme il l'entendait le projet qui lui était assigné. Porro fut chargé des écoles d'arts plastiques et de danse moderne, Garatti des écoles de ballet et de musique et Gottardi de celle d'arts dramatiques. L'un des concepts fondamentaux consistait à respecter le plus possible le splendide environnement naturel de l'ancien terrain de golf en distribuant les édifices, dans un dialogue harmonieux avec la nature, comme s'ils en surgissaient naturellement. Un autre critère important était l'utilisation de matériaux bon marché et faciles à se procurer en ces années difficiles, comme des briques et des carreaux de terre cuite rouge. Les matériaux les plus coûteux, tels que le béton et l'acier, étaient réservés aux éléments structuraux indispensables. Chaque école fut conçue comme un fragment de ville et non comme un édifice fermé sur lui-même. Les salles de classe et les ateliers s'imbriquaient dans des galeries et s'articulaient autour de cours intérieures de façon à rendre le parcours entre les différents espaces plus attrayant.

CE PROGRAMME architectural, associé à la compétence et à la sensibilité artistique de ses concepteurs, a donné naissance à un chef-d'œuvre dont l'architecture et la nature sont les véritables acteurs.

LORSQUE LES ÉCOLES furent inaugurées en 1965, seules deux d'entre elles – arts plastiques et danse moderne – étaient achevées. La construction des trois autres ayant été interrompue la même année, elles furent utilisées en l'état. À l'heure actuelle, les écoles d'arts plastiques, de danse moderne, d'arts dramatiques et de musique sont toujours utilisées comme telles bien que seulement la moitié des travaux prévus ait été réalisée pour les deux dernières. Le bâtiment qui devait servir d'école de ballet n'a jamais été utilisé comme tel mais a abrité quelques temps l'école nationale du cirque. Il fut adapté de manière drastique à sa nouvelle fonction, incompatible avec celle originellement prévue, avant d'être inexplicablement abandonné. Les bureaux de la direction et de l'administration de l'ensemble des bâtiments furent re-localisés dans l'ancienne maison du Club au centre du golf.

Pendant plusieurs années, les luxueuses maisons situées autour des écoles servirent de résidences universitaires. Lors du changement politique, et suite à l'exode massif des anciens propriétaires, l'État en devint propriétaire. En 1979, à l'occasion de la célébration du 6^e Sommet des pays non-alignés à La Havane, elles furent transformées en résidences pour les invités présidentiels. On déplaça alors les étudiants sur le campus dans un bâtiment préfabriqué dont la construction ruina l'harmonie du site que les trois architectes avaient respectée avec soin.

LA RESTAURATION

En 1988, suite à la décision des autorités de restaurer les écoles nationales d'art et d'en terminer la construction, une équipe technique dirigée par l'architecte Universo



Fig. 6. **Vittorio Garatti**, école nationale de musique, La Havane, 1961-1965

García, diplômé de l'université d'Alma-Atá (en ex-Union Soviétique, aujourd'hui Kazakhstan) fut constituée. Elle fut chargée, de concert avec Porro, Gottardi et Garatti, de la réhabilitation des cinq écoles d'art, de l'ancienne maison du club de golf, également en très mauvais état, ainsi que de divers travaux à l'extérieur du complexe, dont la construction de plusieurs nouveaux bâtiments administratifs.

Le projet de restauration adopté prend en compte les réalités économiques du pays tout en tentant de préserver l'intégrité architecturale de l'ensemble. Il prévoit de protéger les édifices en respectant le programme initial, en restaurant ou en reconstruisant selon les cas les parties endommagées avec des matériaux et des techniques de construction d'origine, d'aménager l'espace intérieur des bâtiments pour l'adapter aux exigences actuelles, de terminer, si possible, les édifices inachevés et d'agrandir l'ensemble.

DES TROIS CONCEPTEURS des écoles, seul Roberto Gottardi vit encore à La Havane. Vittorio Garatti et Ricardo Porro habitent respectivement Milan et Paris.

Les consultations avec l'équipe de restauration permettent de résoudre les problèmes rencontrés, bien que l'éloignement ne facilite pas la communication.

LA PHASE préliminaire du chantier a constitué une étape primordiale du travail. Elle a permis de réaliser des relevés structurels et architecturaux ainsi que des plans d'aménagement, en retraçant avec exactitude les travaux d'origine. En raison de la fièvre constructive des premières années, l'ensemble avait été élaboré au jour le jour et les détails des plans particuliers n'avaient pas toujours été suivis.

AUJOURD'HUI, une partie des travaux de restauration a déjà été effectuée dans les écoles, le bâtiment administratif et les espaces extérieurs. La végétation, qui avait poussé démesurément jusque sur les toits, a été retirée pour évaluer l'état des bâtiments et de leur dégradation. De nouvelles allées de béton, passerelles et ponts piétonniers reliant les différents ensembles ont été construits. Une clôture ponctuée de guérites de contrôle a été installée le long des différentes entrées des écoles afin d'en surveiller l'accès. Un projet d'éclairage complet des zones extérieures a été entrepris. Un plan d'aménagement est aussi prévu pour canaliser le Quibú, petit cours d'eau très pollué qui traverse les terrains et menace d'inondation en période de pluie.

LES TRAVAUX RÉALISÉS dans les écoles d'arts plastiques et de danse moderne ont été exécutés en accord avec Ricardo Porro. Dans la première, plusieurs éléments étaient en mauvais état, en raison de la qualité médiocre des matériaux utilisés et de l'humidité du sol. La détérioration progressive du bâtiment était due à l'absence de joints de dilatation dans les longues galeries et à l'humidité des voûtes de la couverture due au manque d'entretien. Outre le nettoyage, l'élimination des champignons et d'autres agents externes qui endommageaient les matériaux, il faut citer, parmi les principaux travaux généraux, la réfection des gargouilles endommagées, l'ajout de joints entre les dalles et les briques et le remplacement des carreaux de terre cuite des sols et des toitures. La terre cuite a été traitée avec des produits spéciaux permettant de retrouver ses propriétés d'origine tout en la protégeant. Des joints de dilatation ont été utilisés pour les toitures des édifices et les galeries voûtées. Toute la charpente, à l'origine en bois, a été remplacée par une charpente en aluminium construite selon les plans initiaux.

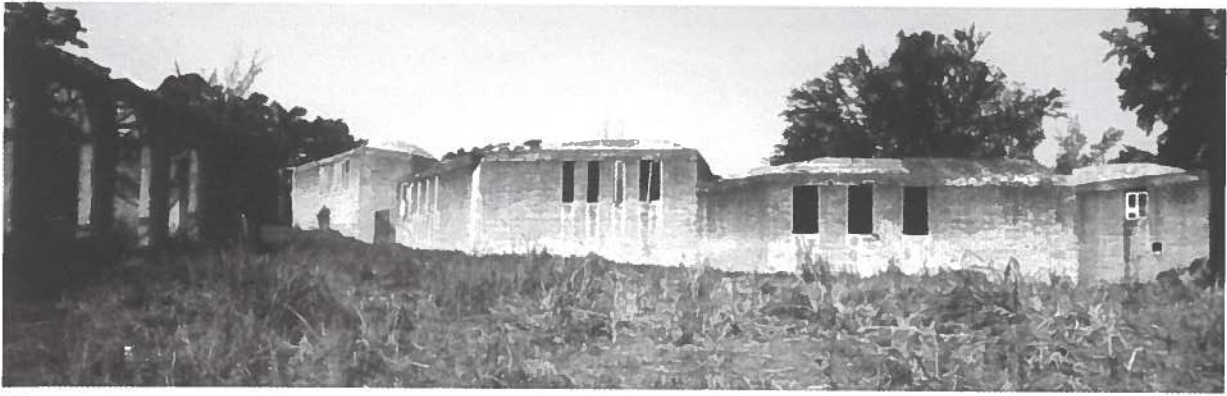
DANS L'ÉCOLE de danse moderne, dont l'état est critique en raison de la mauvaise qualité des matériaux originaux utilisés et du manque d'entretien, les matériaux endommagés sont remplacés suivant les mêmes principes que ceux développés pour l'école d'arts plastiques. La charpente d'origine en bois a été remplacée par une

charpente métallique similaire. Il est également prévu de transformer la bibliothèque originelle en réfectoire pour les étudiants et de réaliser les travaux d'acoustique du théâtre qui n'avaient pas été effectués lors de la construction. Les quatre grandes salles de répétition ont été soigneusement restaurées, avec un résultat extrêmement satisfaisant.

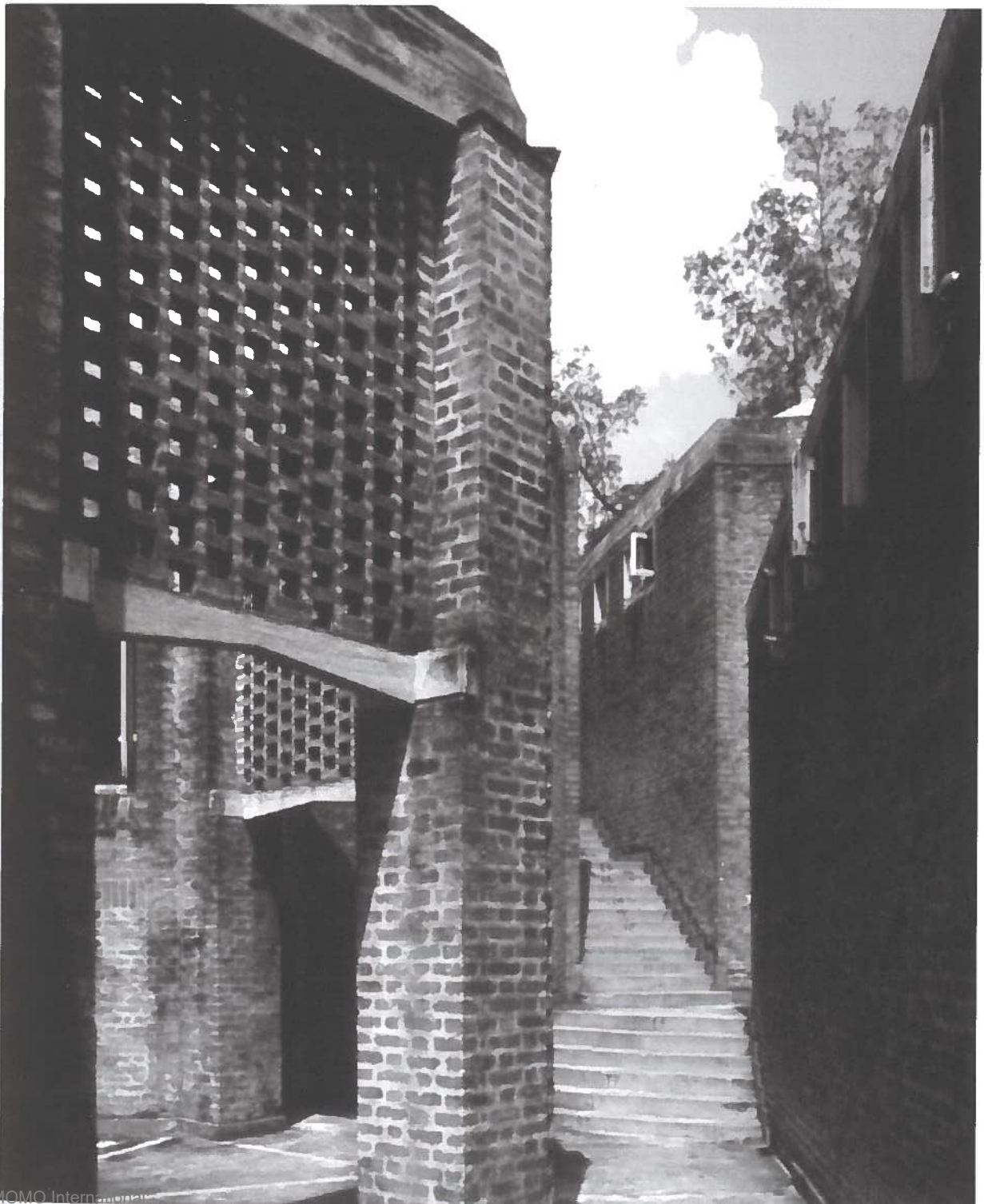
La partie construite du projet de l'école de musique de Garatti, surnommée le « vers de terre » en raison de sa forme sinueuse de 330 mètres de long, a également été touchée par l'humidité émanant du cours du Quibú. La conception du projet, comprenant des matériaux exposés et des couvertures voûtées, rend difficile l'amélioration de l'acoustique des locaux de répétition. Les deux théâtres, projetés à l'origine pour la musique symphonique et pour les orchestres de chambre, ne sont actuellement pas indispensables, selon les plans d'étude en vigueur, à l'enseignement de la musique. Pour cette raison, et malgré la beauté magique du projet architectural de cette école, certains spécialistes insistent sur le fait qu'il est impossible d'utiliser l'édifice pour sa fonction originale. La tendance qui prévaut actuellement, parmi les acteurs du projet basés à Cuba, est de restaurer uniquement les voûtes de la couverture, très endommagées à certains endroits, et d'adapter l'édifice pour en faire des salles de classes et des locaux pour le Centre national de perfectionnement de l'enseignement artistique. Selon cette proposition, l'édifice préfabriqué construit dans les années soixante pour héberger les étudiants, serait définitivement reconverti en école de musique. On construirait alors une nouvelle résidence d'étudiants pouvant accueillir entre 200 et 300 élèves.

L'ÉCOLE DE BALLET, également projetée par Garatti, est presque entièrement terminée. Sa restauration a longtemps été interrompue, sans que l'édifice ne soit utilisé pour aucune autre fonction que celle initialement prévue. Le manque total d'entretien et de surveillance qui a encouragé le vandalisme et la disparition presque complète de la charpenterie ainsi que d'une grande partie des matériaux ont contribué à la détérioration du bâtiment. Complètement en ruine, il était englouti par une végétation exubérante. Celle-ci a été retirée pour éviter d'endommager irrémédiablement les éléments structurels, la charpenterie et les autres matériaux. Il est prévu d'effectuer une restauration et de compléter les parties inachevées du projet afin qu'il puisse servir d'école supérieure de danse moderne.

LE PROJET de l'école d'arts dramatiques, utilisée depuis 1965 pour sa fonction initiale mais seulement à moitié construite, prévoyait également la construction d'un vaste théâtre central distribuant plusieurs salles de cours. À son emplacement, on a laissé pendant quarante ans des débris de ciment, de colonnes et d'autres éléments constructifs, témoins du projet d'origine. Aujourd'hui Roberto Gottardi



Figs. 7 & 8. **Roberto Gottardi**, *école nationale d'arts dramatiques*, La Havane, 1961-1965



réalise un projet d'achèvement de l'édifice en développant des idées et des concepts différents de ceux qu'il avait prévus dans de son premier projet en 1965. Il est important, selon lui, de prendre en compte le laps de temps qui s'est écoulé depuis la conception du bâtiment pour faire évoluer un projet qui ne peut être aujourd'hui le même, compte tenu des nouveaux besoins et des circonstances différentes. Néanmoins, la nouvelle proposition sur laquelle il travaille suscite des désaccords avec les investisseurs, notamment sur la forme et la dimension du théâtre ainsi que sur le budget nécessaire à la mise en œuvre des solutions et des matériaux proposés par Gottardi pour répondre de manière adéquate aux besoins du programme. Suite à un accord entre les différentes parties, et tout en espérant qu'ils ne mettent pas quarante ans pour le réaliser, le projet sera exécuté et les travaux permettant de conclure les projets complémentaires seront entrepris.

À l'heure actuelle, il est prévu d'achever la restauration et l'aménagement des cinq écoles sur une dizaine d'années grâce à un investissement multimillionnaire.

CONSIDÉRATIONS FINALES

L'effort économique réalisé pour mener à bien ce projet est remarquable. La participation des architectes du projet d'origine à la recherche de solutions adaptées à la réalité nationale constitue un autre aspect très positif du processus. De même, la recherche patiente d'ouvriers spécialisés capables de reproduire des techniques artisanales de construction ayant pratiquement disparues dans notre pays, ainsi que l'effort fourni pour reproduire des matériaux d'origine sont des aspects très importants de l'entreprise. Par ailleurs, le professionnalisme de l'équipe d'Universo García, dont le travail ne se limite pas à la recherche et à la documentation, apporte quotidiennement des éléments nécessaires à la résolution des problèmes qui se posent lors des différentes phases des travaux.

CEPENDANT, certains points de la conception du projet actuel paraissent discordants par rapport au caractère et à la qualité originale de l'ensemble architectural. Ainsi, le remplacement de la charpente d'origine en bois par des charpentes identiques en aluminium fausse la chaleur et le caractère de l'œuvre initiale. Que faire face à un tel dilemme ? On est confronté, d'une part, au désir de respecter le plan originel et, d'autre part, à la réalité d'un pays qui ne possède pas les ressources nécessaires à des solutions plus harmonieuses.

LE TERRAIN DES CINQ ÉCOLES est également encombré d'infrastructures et de mobiliers urbains essentiellement fonctionnels comme des luminaires, voies de circulation, guérites de contrôle et passerelles, très nécessaires mais très visibles dans un décor naturel aussi harmonieux et qui mériterait des solutions plus subtiles et plus transparentes,

presque invisibles, pour résoudre les liaisons entre les différentes zones et le contrôle d'accès à celles-ci.

La reconversion en école de musique de l'édifice préfabriqué qui servait de résidence, mal situé et peu harmonieux, n'est également pas très heureuse. Il serait préférable de le démolir, lorsque que ce sera possible, et de construire une nouvelle résidence d'étudiants à proximité des écoles afin de restaurer l'intégrité du paysage originel.

La nouvelle fonction proposée pour l'école de musique ne semble pas non plus très adéquate. Mais que faire, dans ce cas, alors que l'on soutient que la fonction originelle du bâtiment est incompatible avec le projet exécuté ?

IL EXISTE plusieurs réponses à chacune de ces interrogations. Il n'en demeure pas moins que, si certaines propositions et résultats sont discutables, l'intervention réalisée pour sauvegarder cette œuvre emblématique de l'architecture moderne cubaine met un point d'arrêt à sa détérioration. Plusieurs options devraient être retenues pour le cas où il serait possible d'obtenir des ressources budgétaires plus importantes, permettant une restauration plus exacte, plus fine, afin de retrouver toutes les valeurs d'origine d'un complexe aussi fondamental et ainsi, « aidé par les arts, de sauver l'architecture. »

MARÍA ELENA MARTÍN ZEQUEIRA, membre de Docomomo Cuba, est architecte et professeur d'histoire de l'architecture à l'Institut supérieur polytechnique de La Havane. Elle est l'auteur, en collaboration avec Eduardo Luis Rodríguez, de La Habana. Guía de Arquitectura (Seville, Junta de Andalucía, 1998). Elle a publié de nombreux articles dans des revues spécialisées nationales et étrangères et a été, pendant vingt ans, directeur du département de Design urbain de la Direction provinciale d'architecture et d'urbanisme de La Havane.

Traduit par **Marthe Lefebvre**



PORTO RICO

27

Porto Rico moderne, des débuts à l'œuvre

■ ENRIQUE VIVONI-FARAGE

À la fin des années trente, les bruits de guerre qui courent en Europe et la modernisation de l'État portoricain contribuent à la mort du revival espagnol dans l'architecture portoricaine. Jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, les architectes, tant dans la pratique publique que privée, conçoivent leurs projets dans l'un des styles historiques. La majorité d'entre eux préfère le style de la renaissance espagnole et, à la fin des années trente, se tournent vers l'art déco « moderne ».

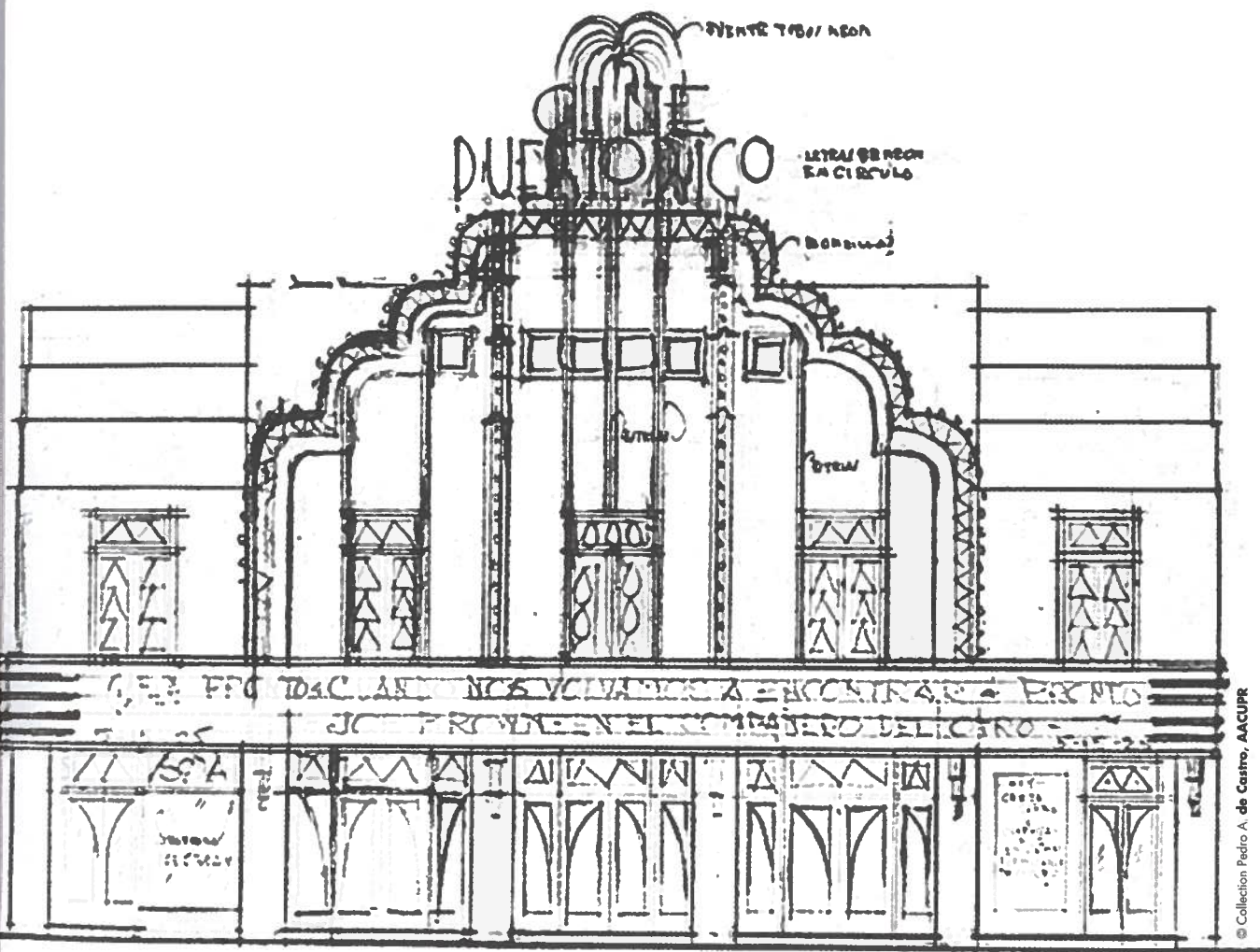
LA MÉTAPHORE visuelle créée par l'utilisation des styles hispanophiles dans les bâtiments gouvernementaux édifiés entre 1900 et 1935 résulte d'un postulat en apparence contradictoire, selon lequel le choix de l'« hispanité » en architecture facilitait l'américanisation des Portoricains¹. Dans les années précédant la Seconde Guerre mondiale, l'utilisation de l'art déco dans les constructions publiques tend vers le fonctionnel, le futuriste et la vie facile, un ensemble de valeurs associées au style de vie de Miami et d'Hollywood.

ALORS QUE LES ANNÉES VINGT sont marquées par une architecture publique ostentatoire et très ornée, les Portoricains se retrouvent confrontés, durant les années trente, à de graves problèmes de solvabilité économique, de famine et de misère et de croissance accélérée dus à l'épuisement du modèle colonial et aux effets de la Grande Dépression. Malgré le plaidoyer des intellectuels et du nationalisme politique — marqué par l'Espagne conquérante, civilisatrice, évangélicatrice, porteuse du sang européen en Amérique — pour resserrer les liens avec l'héritage espagnol, en opposition à la domination anglo-saxonne, l'architecture tente de se renouveler par l'adoption d'un style nouveau et séduisant : l'art déco. Originaire de France, où il est né de la haute couture, de la joaillerie et de la décoration d'intérieur, l'art déco s'est diffusé à travers le monde grâce à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes organisée à Paris en 1925. Empreintes d'une aura moderniste, ses lignes sensuelles, exotiques et luxueuses, riches en couleurs et en textures, créent des espaces propres à la détente et au délassement dans un élan vers la modernité et le progrès, en rupture avec le passé.

À Porto Rico, les prémices de l'art déco apparaissent très tôt, dès 1925. On le retrouve dans les années vingt dans deux projets : une école de l'architecte Fidel Sevillano² (fig. 2) et un cinéma de Pedro Adolfo de Castro à Santurce (fig. 1). Mais ce n'est que durant la décennie suivante que le style atteint son apogée, sous l'influence d'architectes tels que de Castro, Pedro Méndez, Rafael Hernandez et Romero et Jorge Ramirez de Arellano. Dans les chroniques journalistiques de l'époque, le style art déco est décrit comme « moderniste et fonctionnel, pratique, hygiénique et économique³ ». Entre les mains des architectes portoricains, il se nourrit également du répertoire stylistique espagnol encore au goût du jour. Pedro Méndez utilise ainsi l'arc de Salamanque pour plusieurs projets de villas privées telle la résidence Axtmayer à Villa Caparra (fig. 3). Il adopte également dans l'édifice Miami les lignes de construction symétriques et verticales caractéristiques de ses projets de style revival espagnol. Différemment, Pedro A. de Castro adapte les motifs végétaux européens en utilisant la flore tropicale, illuminée par des néons multicolores, dans plusieurs de ses projets de cinémas dont le théâtre La Flores dans le quartier Obrero et le cinéma Puerto Rico.

JUSQUE DANS LES ANNÉES TRENTE, le style art déco est principalement employé dans l'architecture privée, en particulier pour des habitations. À la fin de la décennie, il est adopté par l'architecture officielle. Les agences gouvernementales, comme la Division des bâtiments publics du Département de l'intérieur (División de Edificios Públicos del Departamento del Interior) dirigée par l'architecte Pedro A. Méndez

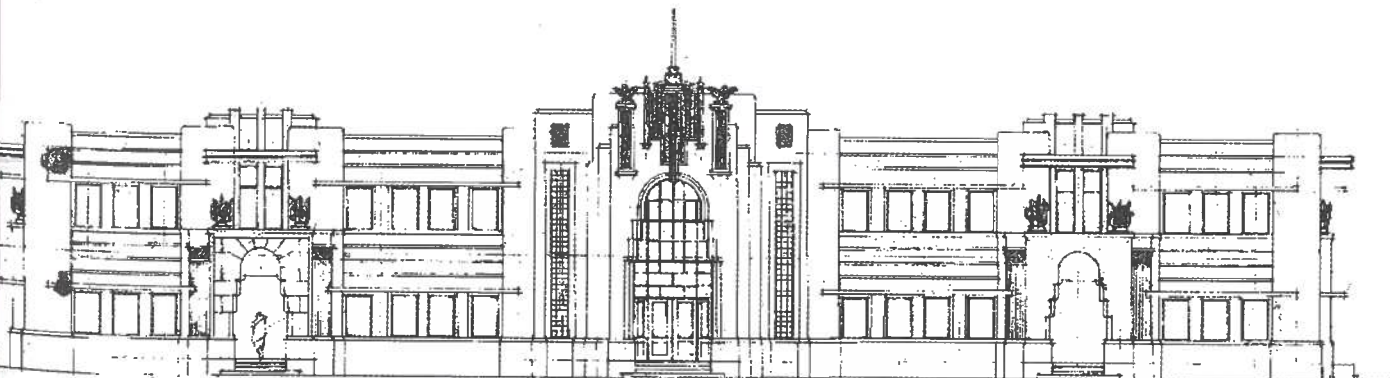
de Henry Klumb



29

Fig. 1. **Pedro Adolfo De Castro**, élévation pour le cinéma *Puerto Rico*, Santurce, Porto Rico, 1925

Fig. 2. **Fidel Sevillano**, élévation pour une école, Porto Rico, 1925



© Collection Fidel Sevillano, Archives d'architecture et de construction de l'Université de Porto Rico (AACUPR)

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of *docomomo* journal.
It has been scanned and made digitally available following our [Open Access Policy](#).
We are not aware of any infringement of copyrights.

(1941-1942), proposent plusieurs projets de style art déco, dont le siège même du Comité de planification urbaine terminé en 1944 (fig. 4).

REVIVAL ESPAGNOL ET ART DÉCO sont parfois choisis simultanément par la même agence. Ainsi, l'Administration portoricaine pour la reconstruction (Puerto Rico Reconstruction Administration, PRRA) achève le projet de l'université de Porto Rico (1935-1939) dans un style renaissance espagnol majestueux, en même temps qu'elle construit El Falansterio (1936-1938), première tentative collective pour soulager la pauvreté dans les faubourgs, dans le style art déco (fig. 5).

Au moment de la nomination du nouveau gouvernement en 1940, le dilemme de l'identité collective, qui incitait les architectes portoricains à regarder vers l'Espagne, avait cessé d'être une priorité dans le cadre de l'architecture officielle. La transformation du modèle colonial, amorcée par le gouverneur Rexford G. Tugwell

révolutionne l'architecture publique et assure l'intégration du mouvement moderne à Porto Rico (fig. 6).

L'action du comité fait grand bruit parmi les architectes déjà établis. Pratiquement tous, quelques-uns en rechignant, remplacent l'historicisme par le fonctionnel. Certains s'opposent cependant aux nouvelles directives. Ainsi, Pedro A. Méndez, membre du comité depuis moins d'un an, démissionne, arguant que la nouvelle production des architectes tient plus de l'ingénierie⁵. D'autres, en revanche, se rallient à la nouvelle cause. Rafael Carmoega, premier Portoricain à occuper le poste d'architecte d'État entre 1921 et 1935, propose un projet pour le casino de Porto Rico qui atteste de son adoption du style moderne (fig. 7).

EN 1942, l'état-major nord-américain exproprie le splendide édifice de l'ancien casino. Trois ans plus tard, la direction du casino acquiert les terrains de l'ancien parc Borinquen dans le Condado et mandate

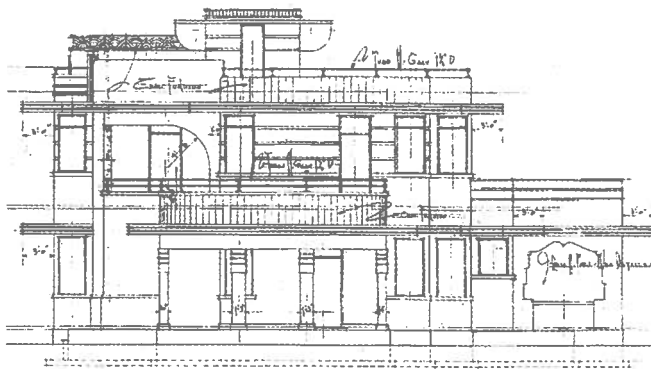


Fig. 3. **Pedro Méndez**,
résidence Carlos Axtmayer, Caparra, Porto Rico, 1941



Fig. 4. Attribué à **Pedro Méndez**, bureaux du Comité de planification urbaine, Santurce, Porto Rico, 1942

et le président du Parti populaire, Luis Muñoz Martín, réclame dès lors l'adoption d'une architecture différente en rupture avec les liens du passé.

À l'époque, tous les professionnels portoricains de la construction sont diplômés d'écoles d'architecture où la primatie de l'historicisme est vivace. Même les nouveaux venus, comme Miguel Ferrer (Cornell, 1938), bien que formés « dans le style moderne », adoptent l'art déco ou le style fédéral⁴. Professionnels et jeunes diplômés ont donc besoin de « maîtres » pour les initier aux formes d'une architecture résolument moderne qui servirait de langage architectural pour le nouveau Porto Rico.

Tugwell et les cadres du régime créent donc, en 1943, un organisme parallèle appelé « Comité pour les projets des travaux publics » (Comité para Diseño de Obras Públicas), pour concevoir des édifices publics « à la manière moderne ». Selon eux, seule l'adoption d'une nouvelle architecture peut refléter le nouvel ordre social de l'île. La production architecturale qu'ils initient

Carmoega pour le projet du nouveau siège. En juin 1945, le journal *El Mundo* publie une première perspective. Sa composition évoque celle de l'ancien casino : il se compose d'une grande marquise à l'avant, faisant office de terrasse au premier étage, et d'une façade rythmée par des pilastres qui soulignent l'emplacement du grand salon. Le changement le plus significatif par rapport à l'édifice original est l'emploi du revival espagnol. Deux mois plus tard, *El Mundo* publie une deuxième version du projet. Cette fois-ci Carmoega propose un édifice résolument moderne aux lignes dynamiques, comportant des éléments caractéristiques de l'architecture du mouvement moderne : pilotis, fenêtres-bandeaux et dominantes de lignes horizontales. La direction mentionne dans l'article qu'elle souhaite un édifice représentatif du modernisme à Porto Rico. Le projet adopté, achevé en 1946, devient un symbole de la haute société portoricaine, mobilisée autour des nouveaux paradigmes modernes de l'après-guerre.

LES EFFORTS DE MODERNISATION du Comité pour les projets des travaux publics s'appliquent également à d'autres actions gouvernementales comme le développement du tourisme. La valorisation des ressources les plus appréciées de Porto Rico – sa population, son climat et ses plages – offre à la Compagnie pour le développement industriel (Compañía de Fomento Industrial, PRIDCO) une voie importante de développement. La réalité de l'après-guerre oblige le pays à revoir et à moderniser ses infrastructures touristiques. Pour la PRIDCO, le tourisme est « une industrie sans usines, sans problèmes d'assemblage et sans machines⁶ ». La ville de San Juan compte plusieurs hôtels, dont le Capitol et le Palace, et Puerto de Tierra possède le Normandie et le Condado, mis à la mode par l'hispanophile comte Vanderbilt. La volonté de la PRIDCO, dirigée par Teodoro Moscoso, est de développer considérablement ses services pour promouvoir l'image de Porto Rico

projeté dans l'îlot qui jouxte le fort San Jerónimo dans le quartier de l'Escambrón. Trois agences portoricaines – Schimmelpennig, Ruiz y González, Henry Klumb et Toro, Ferrer y Torregrosa – et deux agences américaines installées en Floride – Frederick G. Seelmann de Palm Beach et B. Robert Swartburg de Miami Beach – sont invitées à participer (fig. 8). Les deux agences américaines proposent des projets inspirés du revival espagnol alors que les trois agences portoricaines soumettent des projets de style international. C'est l'agence Toro, Ferrer y Torregrosa, dont les trois cents chambres ont vue sur la mer, qui remporte le concours¹¹ (fig. 10). Leur proposition, controversée à l'époque, se fonde sur les deux principes les plus radicaux de l'architecture européenne et répond au souhait de Teodoro Moscoso d'un hôtel adoptant à Porto Rico les valeurs de la « bonne vieille Amérique » (The good-old USA) – la modernité et l'efficacité – plutôt que de jouer sur des effets de style et de pittoresque¹². Dès son

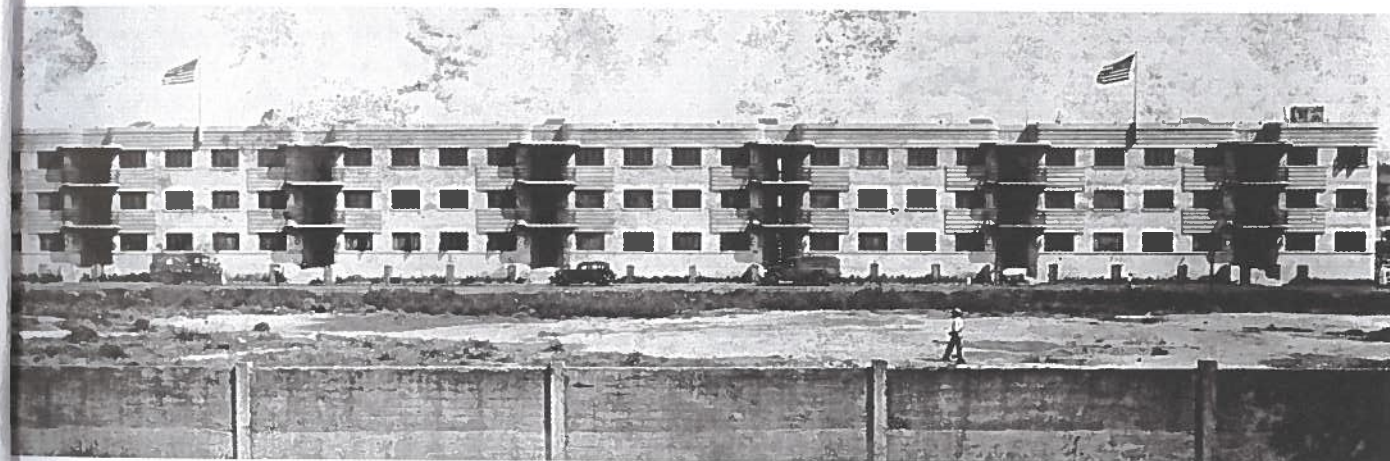


Fig. 5. Jorge Ramirez de Arellano. *El Falansterio*, immeuble d'habitations bon marché, Puerto de Tierra, Porto Rico, 1938

© Collection Robert Prann, AACUPR

31

comme île enchantresse qui attirerait au moins 16 % de la fréquentation touristique de la région caribéenne⁷.

COMMENT MENER à bien cette entreprise ? Comment construire le premier hôtel en l'espace de vingt-cinq ans⁸ ? Teodoro Moscoso, directeur de la PRIDCO et de sept hôtels nord-américains, expose ainsi la situation : « Cela vous plairait-il de posséder un hôtel construit selon vos directives pour le louer à bas prix avec, en option, la possibilité de l'acheter pendant la durée du bail ? Où pourriez-vous trouver une telle opportunité ? À Porto Rico, une possession des États-Unis dont le gouvernement est désireux de stimuler l'ouverture du pays, entre autres, à l'industrie du tourisme⁹. » Une chaîne d'hôtel, la Hilton Hotel Corporation, répond à cet appel¹⁰.

En 1946, le gouvernement organise un concours pour le projet du nouvel hôtel Hilton, à San Juan. Le programme stipule uniquement que l'hôtel doit avoir trois cents chambres avec leurs annexes de service et qu'il doit être

achèvement, l'hôtel Caribe Hilton est considéré comme « l'œuvre la plus monumentale réalisée par des architectes portoricains¹³ ». Le concours permet également au gouvernement de mettre un point d'arrêt à l'adoption du revival espagnol comme symbole de la « portoricité ».

Bien que les membres du gouvernement considèrent l'hôtel Caribe Hilton comme un édifice emblématique du nouveau Porto Rico, sa réception est mauvaise auprès des professionnels et du grand public. Certains architectes le qualifient d'œuvre d'ingénierie et non d'architecture¹⁴. D'autres, comme les membres du Parti national, fustigent ouvertement le gouvernement pour avoir dépensé huit millions de dollars pour sa construction plutôt que d'avoir réglé les problèmes de pauvreté et de famine de l'île¹⁵. La presse le qualifie même de « folie de Moscoso » et d'« éléphant blanc » et compare ses brise-soleils aux planches de caisses de bouteilles de Coca-Cola. Mais, le gouvernement

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of *DOCOMOMO International* 33
It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.
We are not aware of any infringement of copyrights.

September 2005



Fig. 6. **Henry Klumb**, Comité pour les projets des travaux publics, Alcaldía de Maricao, Porto Rico, 1944

© Collection Henry Klumb, AACUPR

remporte un succès certain auprès du public américain fortuné. La presse décrit la soirée d'inauguration de l'hôtel comme « une soirée de grande métropole (...) qui donnait, par moments, l'impression aux Portoricains d'être hors de leur île. On respirait dans une atmosphère de lumières cinématographiques, de gens de théâtre, de magnats, de millionnaires, de dames de la haute société enveloppées dans des fourrures, parées de bijoux magnifiques et dont la fumée des fume-cigarettes s'envolait en spirale dans l'espace¹⁶. »

À PARTIR DE 1948, lorsque les Portoricains obtiennent le droit de choisir leur propre gouverneur, l'île jusqu'alors « pont entre les deux Amériques » devient une « vitrine des Amériques ». En symbiose avec cette nouvelle identité publique éclatante, l'architecture de Porto Rico adopte, de manière confuse, les principes du style international et rejette explicitement le rôle de l'histoire dans le processus de création architecturale. L'architecte Henry Klumb exprime ce sentiment de façon magistrale : « Il n'existe pas de vraie architecture des tropiques à Porto Rico. Tout est d'un style espagnol bâtard. De toute manière, il n'y a aujourd'hui pas plus de 10 % de Portoricains qui aient du sang espagnol. Les Espagnols enfermaient tout derrière des verrous et des murs épais.

On ne pouvait admirer les femmes, tout était protégé. Les traditions anglo-saxonnes imposées aux Portoricains, doublées par celles héritées de l'Espagne, ont donné lieu à la plus misérable architecture qui soit. »

Il ne fait aucun doute qu'en 1949, lors de l'inauguration du splendide complexe du Caribe Hilton, le mouvement moderne est en train d'instaurer son hégémonie chez

les architectes portoricains. L'adoption d'un style international anonyme qui, contrairement au revival espagnol, fait fi des identités et des différences régionales convient parfaitement au gouvernement. Cette orientation « d'État » en faveur du mouvement moderne façonne profondément la pratique de l'architecture à Porto Rico. Toutes les agences – qu'elles datent d'avant ou d'après la Seconde Guerre mondiale – embrassent, sans exception, les principes du mouvement moderne, provoquant ainsi la mort du revival espagnol sur les scènes politique et académique.

À LA RECHERCHE DE VALEURS PLUS ÉLEVÉES : L'ŒUVRE DE HENRY KLUMB

C'est précisément l'œuvre de Henry Klumb, architecte d'origine allemande installé à Porto Rico, qui constitue une étape nouvelle et plus aboutie du développement du mouvement moderne dans l'île.

Pendant la période de l'entre-deux-guerres, l'Allemagne est un pays habité par un esprit national défait, vivant une révolution larvée. L'architecture semble ne suivre aucune ligne directrice, les solutions adoptées par le passé sont abandonnées et les idées nouvelles mises en œuvre dans la précipitation sans avoir le temps de mûrir. Ce climat incertain trouble certains esprits créatifs, comme Henry Klumb, alors encore Heinrich Klumb, qui sont incapables d'accepter le passé tout en rejetant le présent (fig. 9). Découragé de ne pas trouver un monde meilleur en Europe, il envisage

Fig. 7. **Rafael Carmoega**, Casino de Porto Rico, Santurce, Porto Rico, 1945



© Collection Rafael Carmoega, AACUPR

Fig. 8. **Robert Swartburg**, proposition pour l'hôtel Caribe Hilton, 1946



© Collection AACUPR

l'émigration en Amérique comme riche de promesses et d'« exubérance poétique et spirituelle ».

Ses amis l'appellent alors « Klumbumbus » en raison de son désir de connaître de nouveaux mondes et le « Lloyd de l'Allemagne du Nord » pour son admiration envers l'œuvre de Frank Lloyd Wright¹⁷. Après avoir obtenu son diplôme d'architecte, Klumb s'embarque pour l'Amérique en quête de ce qu'il appelait des « valeurs plus élevées ». Dans le premier volume de ses écrits inédits, il se souvient : « En 1927, toute la vie devant moi, je ne pouvais m'identifier à aucun des concepts architecturaux qui prévalaient. Pour donner un sens à ma vie, il fallait que je trouve des valeurs plus élevées et, par un des heureux hasards de la vie, je me suis trouvé au début de l'année 1929 (...) à Taliesin comme "un membre supplémentaire de la petite famille de l'architecture". Pendant cinq années, j'y ai vécu une vie protégée et inspirante, toujours entourée de beauté, exposée à "l'art de travailler et de vivre", j'en ai observé les principes, travaillant pour extraire la vérité créatrice des efforts terrestres¹⁸. »

En septembre 1928, Frank Lloyd Wright retourne à Taliesin après son exil en Californie et en Arizona. Il nourrit à cette époque de grands projets fondateurs pour la bourse d'étude Taliesin à Spring Green. En octobre de la même année, Klumb, qui vit alors à Saint-Louis, est invité à Taliesin. Il y demeure cinq ans, de 1928 à 1933, travaillant aux côtés de Wright comme étudiant et assistant.

Klumb passe la première année à Ocatilla en Arizona où Wright et ses disciples avaient construit le premier campement de l'architecte. Pendant l'été, Wright le charge de l'organisation de la première exposition européenne consacrée à son œuvre. Klumb s'occupe notamment de la conception de maquettes et de relevés. Il passe une année en Europe à donner des conférences sur l'architecture et à assurer la logistique de l'itinérance et les inaugurations à Amsterdam, Berlin, Stuttgart, Anvers et Bruxelles. C'est pendant ce séjour qu'il épouse Else Schmidt.

Lorsqu'il rentre à Taliesin en novembre 1931, l'annonce de son mariage est mal reçue par Wright. Pourtant, bien que leur relation soit devenue tendue, Klumb, fidèle disciple, reste à ses côtés pendant deux années supplémentaires durant lesquelles il travaille sur plusieurs projets dont l'agrandissement des bâtiments de Taliesin.

LE CENTRE VITAL

En septembre 1933, Klumb quitte Taliesin pour des vacances prolongées dont il ne reviendra jamais. Il commente ainsi sa décision : « Je décidai d'affronter la dure réalité de la vie et ses promesses vaines. Imiter le passé était fréquent mais imiter le style importé assurait un succès rapide et une reconnaissance instantanée. Personne ne comprenait qu'il était important d'avoir du style et non un style¹⁹. »

Pendant une dizaine d'années, Klumb exerce dans plusieurs villes des États-Unis. En 1935, il inaugure à la



Fig. 9. Henry Klumb, vers 1930

© Collection Henry Klumb AACUPR

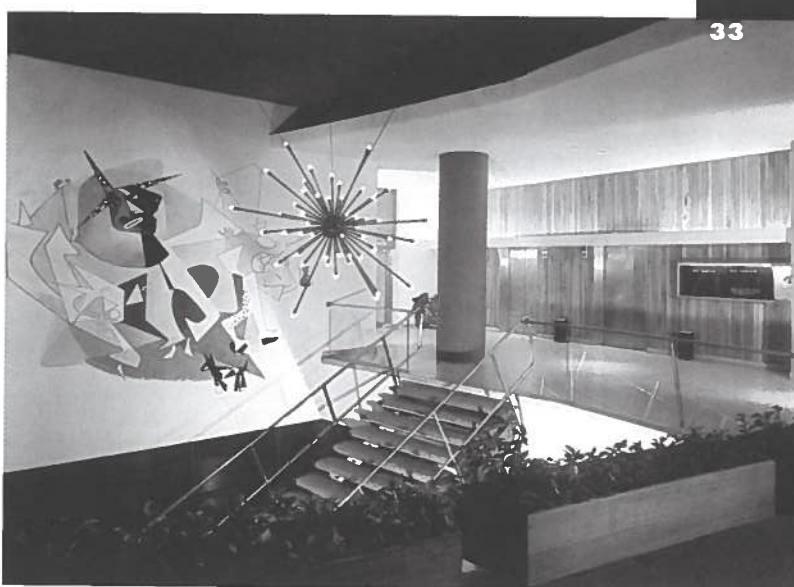


Fig. 10. Toro, Ferrer y Torregrosa, escalier intérieur principal de l'hôtel Caribe Hilton, 1946-1949

Art League de Washington une exposition intitulée « Architectural Drawings of Modern Houses by Henry Klumb » dans laquelle il expose sa conception de la maison pour la classe moyenne nord-américaine. Durant cette période, il s'associe également avec Louis I. Kahn pour fonder l'agence The Cooperative Planners Inc. dans l'état de Washington. Ensemble, les deux architectes conçoivent plusieurs projets de lotissements comme le Garden Town à Philadelphie en 1936. Klumb, pour son

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.

It has been scanned and made digitally available following the Docomomo Access Policy.

We are not aware of any infringement of copyrights.

propre compte, dessine également la maison de Gertrude et Harry Weiss à Montgomery County dans le Maryland (1938) et la maison Battaglia à Burbank en Californie (1939). Dans ces projets, il insiste sur la limitation des éléments préfabriqués – en rupture de stock pendant la guerre – en faveur de l'espace occupé par les espaces de service qu'il appelle le « centre vital » (Life Core).

EN 1938, Klumb déménage dans le sud-ouest des États-Unis où il conçoit pour le Bureau des affaires indiennes (Bureau of Indian Affairs) plusieurs scénographies d'exposition présentant des artefacts des peuples du sud-ouest du pays. Il dessine également la scénographie de l'Exposition mondiale de San Francisco et, en collaboration avec Rene D'Hornecourt, celle de la première exposition d'art indigène du musée d'art moderne de New York en 1940. Cette même année,

invitation : « Après avoir laissé Frank Lloyd Wright en 1933, je me suis rendu compte que les solutions qui résultent de l'aliénation de l'homme par l'homme et de l'homme par la nature ne pouvaient que faire empirer les problèmes qui nous affectent. Après de nombreuses années de lutte pour défendre cette conviction, j'ai eu la chance de travailler et pouvoir contribuer à la reconstruction de Porto Rico²¹. »

LE COMITÉ est alors chargé de réaliser des travaux publics d'une valeur de cinquante millions de dollars. Parmi les programmes planifiés se trouvent des hôpitaux, des écoles, des habitations ainsi que des ouvrages d'art – chemins, ponts, canalisations, aqueducs, parcs et jardins. Toutes ces œuvres sont alors primordiales pour la santé, l'habitat, l'éducation et, de manière plus générale, pour l'organisation et le bien-être des classes ouvrières (fig. 11).

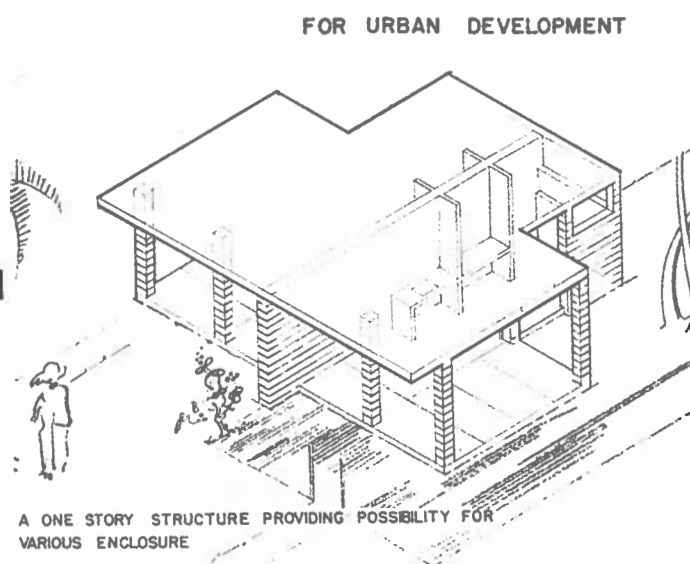


Fig. 11. Henry Klumb, Zero-Plus Housing, habitations à loyer modéré, Comité pour les projets de travaux publics, 1944

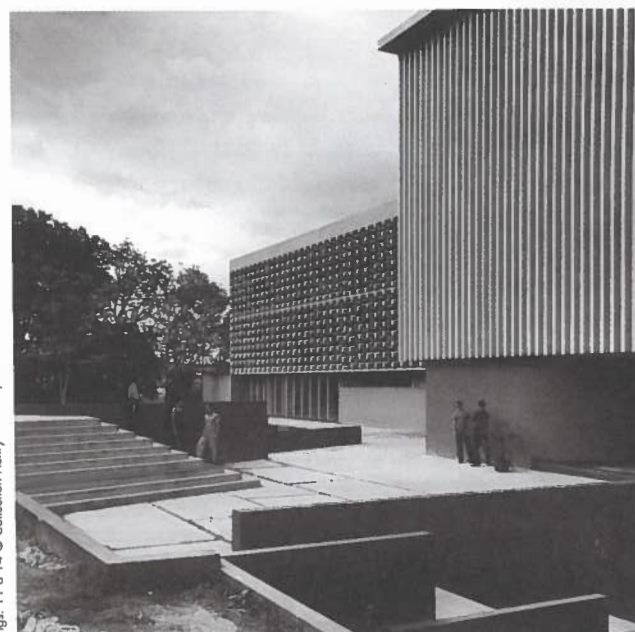


Fig. 11 à 14 © Collection Henry Klumb, AACUPR

Fig. 12. Henry Klumb, Centre des étudiants, Université de Porto Rico, Recinto de Mayagüez, 1954

Klumb se charge du projet du centre communautaire pour les Indiens Papago à Sells en Arizona. Le Bureau des affaires indiennes loue son projet en le décrivant comme « un exemple réussi de construction indigène du sud-ouest des États-Unis (...) presque totalement Papago (...) tout en étant représentatif de ce que l'architecture moderne a de meilleur²⁰. » En 1943, Klumb déménage à Los Angeles où il travaille sur des plans de développement de la ville.

L'ARCHITECTURE SOCIALE

En décembre 1943, Klumb est officiellement invité à Porto Rico par le gouverneur Rexford G. Tugwell pour y diriger le bureau des dessinateurs créé par le nouveau Comité pour les projets des travaux publics. Dans son carnet de notes n° 3, Klumb commente ainsi cette

En utilisant les ressources naturelles de l'île pour concevoir ses projets, Klumb, architecte en chef, et Richard Neutra, architecte-conseil, développent une architecture adaptée à l'économie et aux conditions tropicales de Porto Rico. Dans la mise en œuvre de ses projets, Klumb établit une série de principes qui prennent en compte les différences culturelles entre le contexte de l'île et les fondements de l'architecture du mouvement moderne. Selon lui, le travail produit par le comité doit accepter et respecter les conditions locales, les habitats et les traditions des populations auxquelles ils sont destinés²².

L'AGENCE DE HENRY KLUMB

Dès 1945, l'agence d'architecture de Klumb est l'une des plus importantes de Porto Rico. Dans sa pratique, il explore et développe des outils de conception clairement

inspirés de ceux de l'avant-garde européenne et, en particulier, de l'œuvre de Le Corbusier. Il utilise ainsi le plan libre, les pilotis, les fenêtres-bandeaux et des murs rideaux. Ses années aux côtés de Wright lui ont également appris à harmoniser les édifices, à articuler les espaces intérieur et extérieur, à favoriser les lignes horizontales et à dessiner en s'inspirant des lignes organiques de la nature. Dans ses édifices en béton armé, il traduit ces principes par l'utilisation de murs ajourés, de brise-soleils, de jalousies, de la ventilation croisée et par une nette préférence pour la lumière naturelle. Ses projets se caractérisent aussi par l'utilisation de matériaux disponibles dans l'île, sans autre prétention ornementale que celle née de la compréhension de la relation entre l'homme et son environnement ou de l'objet construit avec la nature. Les premières années de pratique de Klumb ont été

Ses projets expriment en béton armé ce que Jaime Benítez a appelé « l'université du livre ouvert » ou ce que Klumb considère comme une architecture profondément sociale qui participe directement au bien-être de l'homme. Il conçoit tous ses édifices en utilisant les mêmes principes d'espaces ouverts et fluides, démocratiques, accessibles à tous. Bibliothèques, auditoriums, laboratoires de recherche, dortoirs et résidences étudiantes sont traités dans le même esprit tout en développant chacun des caractères distincts (figs. 13 & 14).

KLUMB ET LES FRÈRES DOMINICAINS, L'ÉQUILIBRE ARCHITECTURAL

En 1946, Henry Klumb rencontre une âme sœur à l'ordre des Dominicains de Porto Rico, lorsqu'on lui propose de construire la chapelle de Santa Rosa à Guaynabo pour une petite communauté rurale. Il entre alors en contact



Fig. 13. **Henry Klumb**, Centre des étudiants, Université de Porto Rico, Recinto de Río Piedras, 1948

Fig. 14. **Henry Klumb**, Bibliothèque générale, Université de Porto Rico, Recinto de Río Piedras, 1948

35

fondamentales pour la production effectuée à Porto Rico pendant les quarante années suivantes.

L'ESPACE DÉMOCRATIQUE ET L'IDÉE DU « LIVRE OUVERT »

Les quartiers du Río Piedras et Mayagüez dans le campus de l'université de Porto Rico, utilisés comme laboratoire d'expérimentation architecturale, ont permis à Klumb d'explorer les possibilités d'une architecture sociale adaptée aux exigences de l'île. Il conçoit les paramètres d'une architecture démocratique, fondée sur des espaces fluides et ouverts. Il développe également plusieurs systèmes architectoniques pour diminuer l'intensité de la lumière naturelle par différents types de brise-soleils qui modulent lumière et ombres et créent des espaces adaptés à la vie quotidienne (fig. 12). De 1946 à 1966, Klumb est le seul architecte à travailler dans les deux quartiers universitaires. Pendant ces vingt années, il élabore des plans généraux pour transformer l'espace académique.

avec Marcolino Maas, un prêtre-artiste. Leur relation est immédiatement magique : chacun ayant un sens artistique profond, ils parviennent à une symbiose rarement vécue entre architecte et client. Deux ans plus tard, les frères Dominicains lui demandent de concevoir un autre sanctuaire dédié à San Martín de Porres dans la nouvelle urbanisation de Bay View à Cataño (fig. 15). Le sanctuaire, conçu sur la base géométrique du carré, constitue un espace révolutionnaire pour l'architecture religieuse de Porto Rico. Dans la revue *Liturgical Arts*, Marcolino Maas souligne que « de la combinaison entre un artiste et un architecte qui se complètent sans interférences est née une œuvre magnifique. » On est loin des murs épais des églises traditionnelles, des petites fenêtres et du pesant héritage du passé. Dans cet espace, l'être humain communie directement avec la nature grâce à une structure de fer, d'acier et de bois qui conduit naturellement l'œil vers l'autel et le crucifix.

SON TROISIÈME PROJET, pour l'église paroissiale de La Virgen del Carmen à Cataño, a constitué un exercice plus difficile (fig. 16). L'intention originelle est uniquement d'agrandir la nef de l'église mais la rénovation se transforme rapidement en une intervention générale sur l'espace urbain de Cataño. L'échelle, l'espace et l'interprétation du rite catholique ont un impact déterminant sur la conception du projet. Klumb choisit un parti architectural à plan centré rayonnant autour de l'autel. Les murs latéraux sont ajourés et l'espace est illuminé par un jour zénithal qui entre à flot par la coupole du transept. La mise en œuvre de cette solution n'a pas été facile. Klumb propose plusieurs alternatives pour la structure du dôme, dont un modèle préfabriqué conçu par August Komendant, l'un des ingénieurs structure les plus renommés des États-Unis. Les problèmes de coût et de fabrication (la proposition date de 1957) le poussent finalement à adopter une solution technique plus traditionnelle.

ARCHITECTURE, ENVIRONNEMENT ET ART : LES DIFFÉRENTS TYPES ARCHITECTURAUX DE L'ŒUVRE DE KLUMB

Dès le début de la carrière professionnelle de Klumb à Porto Rico, sa pratique commerciale publique et privée – magasins, co-propriétés, clubs et hôtels – lui permet d'expérimenter, à grande échelle, ses conceptions sur la vie dans les tropiques. Sa recherche permanente d'adaptation des édifices aux conditions climatiques et économiques de l'île le met parfois en porte-à-faux avec les avancées technologiques de l'époque qui, éloignées d'une vie simple et rustique, requièrent d'importantes sources d'énergie. Klumb a toujours lutté contre la mécanisation des espaces. Il considère ainsi que l'air

conditionné est une erreur pour l'équilibre économique fragile de Porto Rico. Même ses édifices les plus sophistiqués, qui intègrent des technologies de pointe, mettent la nature en scène au cœur des espaces habités. Dans les bureaux, magasins et autres édifices que les clients veulent isoler du monde extérieur pour des raisons de sécurité, Klumb parvient toujours à intégrer ses propres préoccupations énergétiques. Il conçoit ainsi des murs-rideaux sur le principe du brise-soleil, appliqués sur toute la paroi externe des bâtiments, comme c'est le cas pour l'édifice d'IBM. L'adoption de telles solutions lui permet de réduire de façon significative la température intérieure des bâtiments. Cette recherche simple et élégante d'une architecture socialement viable, que nous admirons tant aujourd'hui dans son œuvre, est en grande partie oubliée dans le Porto Rico du XXI^e siècle.

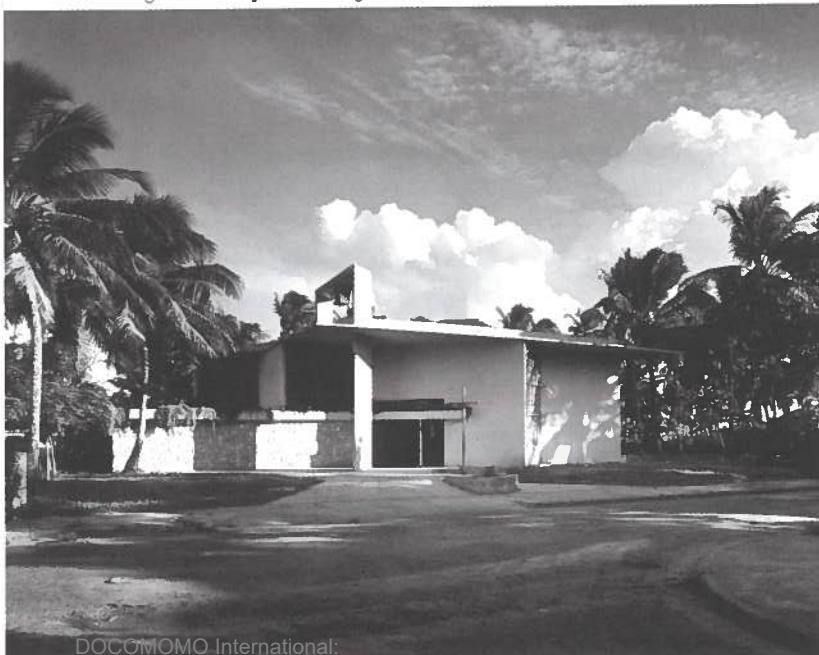
BIEN QUE le premier projet de Klumb pour une usine pharmaceutique ait été réalisé en 1957, ce n'est pas avant les années soixante-dix que son agence se consacre presque exclusivement à l'architecture industrielle (fig. 17). L'opération Bootstrap (littéralement « mains à l'ouvrage ») avait amorcé l'industrialisation de l'île en installant des usines – ou plutôt de grands hangars modulables – dans chaque village. La conception d'usines pharmaceutiques est plus complexe car elle implique la construction de divers bâtiments reliés les uns aux autres. Klumb est particulièrement soucieux d'offrir de bonnes conditions de travail aux ouvriers. Son projet inclut plusieurs patios qui favorisent la relaxation visuelle et spirituelle et une cafétéria spacieuse, éloignée des ateliers bruyants, dont les larges baies vitrées ont vue sur un étang. Le succès de son édifice est encore aujourd'hui évident lorsqu'on en discute avec les ouvriers qui se sont parfaitement approprié les espaces de travail et de repos.

Comme c'est le cas pour Frank Lloyd Wright, dont l'esprit est davantage adapté à l'architecture résidentielle, Klumb réalise vite que ce sont les maisons qui sont le plus important pour l'être humain. Son idée de concentrer les espaces de service dans un noyau central lui permet, au moment de concevoir ses projets, de les moduler en fonction des sites et des clients. Dans sa pratique privée, la conception de maisons est celle qu'il préfère et pour laquelle il accomplit le plus. La maison n'isole pas ses habitants du monde extérieur, au contraire elle est conçue comme une extension de son environnement naturel.

CONCLUSION

La carrière de Henry Klumb à Porto Rico coïncide avec la modernisation de l'île. Sa compréhension de l'architecture moderne est enracinée dans des traditions populaires et la nature des lieux. Sa recherche d'une architecture socialement viable l'amène à énoncer les principes suivants : l'architecture doit avoir une exubérance poétique et spirituelle, être respectueuse

Fig. 15. Henry Klumb, Église de san Martín de Porres, Cataño, Porto Rico, 1949



Figs. 15 à 17 © Collection Henry Klumb, AACUPR

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.
It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.
We are not aware of any infringement of copyrights.

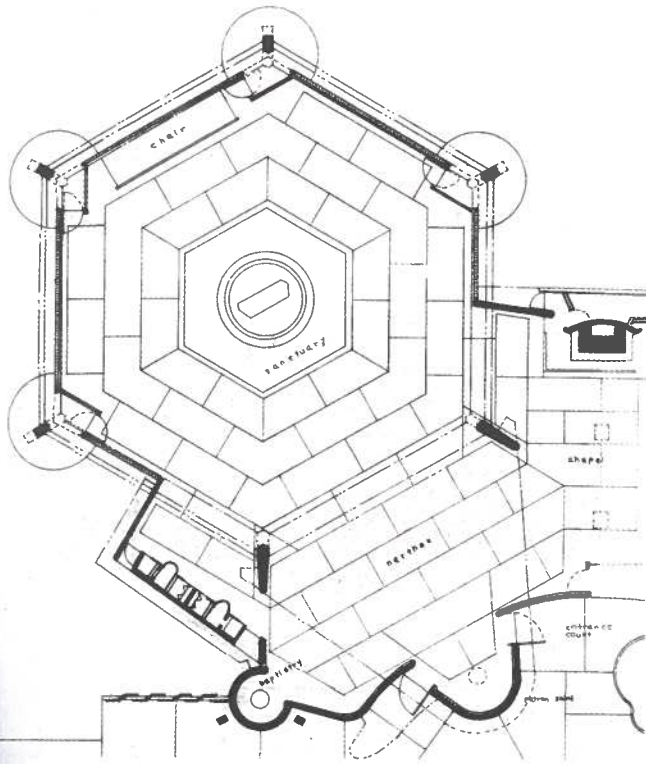


Fig. 16. Henry Klumb, plan de l'église de La Virgen del Carmen, Cataño, Porto Rico, 1949

du passé, vivre le présent dans la réflexion et le futur comme une projection de tous les espoirs. Le centre vital, le cœur de la maison, doit s'adapter aux exigences des clients et des sites. L'homme est la mesure de tout, non comme un phénomène anthropomorphique mais comme une condition sociale et « humanisante » de l'architecture. Le concept de l'énergie créatrice permet à l'homme de créer les conditions adéquates pour atteindre la plénitude spirituelle, celle qui l'élèvera au-dessus de ce que Klumb appelait « l'inévitable grossièreté de la réalité²³ ».

DURANT ses quarante années à Porto Rico, Klumb chercha des valeurs plus élevées pour l'architecture, accomplissant une carrière qui donna une pleine visibilité au nouveau Porto Rico.

ENRIQUE VIVONI-FARAGE, directeur des Archives de l'architecture de la construction à l'université de Porto Rico (AACUPR), est l'auteur et l'éditeur de *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico* (AACUPR, 1997), *Hispanophilia: Architecture and Life in Puerto Rico (1900-1950)* (UPR Press, 1998), *Architect of Dreams: Pedro Adolfo de Castro y Besosa* (AACUPR, 1999), *Ever New San Juan: Architecture and Modernization in the Twentieth Century* (AACUPR, 2000), *The Corsican-Americans. Essays on their Architectures, Lives and Fortunes in the Nineteenth Century* (AACUPR, 2002), ainsi que d'un ouvrage à paraître : *Henry Klumb and the Poetic Exuberance of Architecture. Il a été récemment commissaire de l'exposition « Henry Klumb and the Poetic Exuberance of Architecture » au musée d'art de Porto Rico.*

Traduit par **Émilie d'Orgeix**

NOTES

1 George L. Holliday, « Resurgimiento de las modernas construcciones en Puerto Rico », *Revista economica*, juin 1978, p. 7-35.

2 On ne sait pas s'il fut construit.

3 Le critère d'économie tire son origine du fait que le style art déco ne nécessitait pas la fabrication d'éléments ornementaux en terre cuite polychrome ni d'assemblages coûteux comme ceux utilisés pour les édifices du revival espagnol.



Fig. 17. Henry Klumb, Pharmacie Parke-Davis, Carolina, Porto Rico, 1957

4 Voir à ce sujet la thèse de Miguel Ferrer, Collection Toro Ferrer Arquitectos, AACUPR.

5 Enrique Vivoni-Farage, « Pedro Méndez Mercado: obrero de la arquitectura », *Pedro Méndez Mercado en su tiempo*, Ponce, Museo de Arte de Ponce, 1990.

6 Compañía de Fomento Industrial de Puerto Rico, *Informe Annual, Año Fiscal 1948-1949*, San Juan, PRIDCO, 1949, p. 26.

7 *Ibid.*

8 Entretien avec Miguel Ferrer, 2 août 1989.

9 « Caribe Hilton Vigésimo Aniversario », *Historia del Caribe Hilton*, San Juan, 1969.

10 « Spanish helped Hilton win his hotel », *Caribe News*, 9 décembre 1943, p. 3.

11 « Puertorriqueños hicieron planos del Caribe Hilton », *El Mundo*, 9 décembre 1950. Citation de l'architecte Miguel Ferrer.

12 David F. Ross, « The long Uphill Path », *A historical Study of Porto Rico's progress of Economic Development*, San Juan, Talleres Gráficos Interamericanos, 1966, p. 103-104.

13 *Ibid.*

14 Entretien avec Pedro A. Méndez, 19 novembre 1989.

15 Pedro Albizu Campos critique le gouvernement pour la construction de l'hôtel Hilton dans trois discours de 1948 à 1950. Voir Ivonne Acosta, *La palabra como delito. Los discursos que condenaron a Pedro Albizu Campos, 1948-1950*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1993, p. 141-142.

16 Carmen Reyes Padró, « Cientos de invitados asistieron a la inauguración del Hilton », *El Mundo*, 12 décembre 1949.

17 Arno P. Mowitz, « Klumbumbus or the Discovery of America », 24 novembre 1924, collection Henry Klumb, boîte 7B, AACUPR.

18 Collection Henry Klumb, « Pamphlet 1: Architecture in Search of Higher Values, 1929-1933 », AACUPR.

19 Collection Henry Klumb, « My architectural design Philosophy », conférence donnée lors de la 65^e convention annuelle de la FAIA en Floride, 2 octobre 1979, p. 2-3, boîte 8A, AACUPR.

20 Henry Klumb, « Memorandum », 10 août 1944. Collection Henry Klumb, « Policy Statements, Committee on Design », AACUPR.

21 Henry Klumb, « Handwritten statement », 1966, Collection Henry Klumb, boîte 8A, AACUPR.

22 Henry Klumb, « Memorandum », 10 août 1944. Collection Henry Klumb, « Policy Statements, Committee on Design », AACUPR.

23 Henry Klumb, « Discours d'intronisation de l'Académie des Arts et Sciences de Porto Rico », 17 avril 1972. Collection Henry Klumb, AACUPR.

L'agence **Toro y Ferrer**

DIX ANS
D'ARCHITECTURE
RAISONNABLE
À PORTO RICO*

■ JUAN MARQUÉS MERA

En 1945, les architectes Osvaldo Toro et Miguel Ferrer établissent leur agence à San Juan. Actifs jusqu'en 1984, ils y réaliseront plus de 430 projets en l'espace de près de quarante années de pratique¹. Leur travail, par le nombre et la qualité des projets réalisés, représente une référence essentielle de l'architecture moderne à Porto Rico².

PENDANT LES DIX PREMIÈRES années de son existence, de 1945 à 1955, l'agence Toro y Ferrer a exécuté un ensemble de travaux qui ont inspiré, soutenu et représenté de façon particulièrement habile un moment particulier de l'architecture portoricaine. Avec sensibilité, bon sens et discipline, elle a réussi à produire une architecture de qualité, adaptée à la situation du pays qui fait alors son entrée dans le monde de la modernité et du progrès.

L'architecture portoricaine se caractérise, dans les premières décennies du XX^e siècle, par l'adoption de styles éclectiques à forte tendance hispanique. On copie, avec un certain retard, des courants stylistiques

originaux d'Europe ou des États-Unis. Le « California Mission Style », en faveur auprès du département de l'Intérieur des États-Unis, est utilisé dans la plupart des travaux publics portoricains de l'époque ; ce nouveau style officiel remplace le revival néoclassique utilisé par l'Espagne pendant la période coloniale.

Pendant les années trente et quarante, un courant hispanophile teinté d'inspiration

romantique en provenance d'Hollywood s'affirme. Parallèlement, l'œuvre d'Antonin Nechodoma (1877-1928), architecte tchèque formé aux États-Unis au début du siècle, s'impose. Ses nombreuses réalisations, qui doivent beaucoup à l'œuvre de Frank Lloyd Wright, représentent un autre courant stylistique important de l'époque.

PENDANT LES ANNÉES QUARANTE, plusieurs événements favorisent l'apparition d'un « esprit nouveau » à Porto Rico. En premier lieu, la victoire des Alliés à la fin de la Seconde Guerre mondiale et la prospérité économique et culturelle des États-Unis définissent de nouveaux paramètres. Le lien particulier qui unit Porto Rico à cette grande puissance permet à l'île de participer à cette aventure. En second lieu, une nouvelle période de réformes socio-économiques et d'évolution des relations politiques avec les États-Unis s'instaure. Le dernier gouverneur nord-américain, Rexford Tugwell, dirige le pays de 1941 à 1945 avec une vision progressiste et développe un programme en faveur d'avancées sociales. Simultanément, le Parti populaire démocratique établit son hégémonie politique et gouverne, pratiquement sans opposition, jusqu'en 1968. Luis Muñoz Marín, leader charismatique de la législature, aux fortes aspirations de réforme et de développement social, devient en 1948 le premier gouverneur élu par les Portoricains. Porté par l'enthousiasme populaire, il reste en place jusqu'en 1964. En 1952, la constitution de l'« Estado Libre Asociado de Porto Rico » est ratifiée et le pays vit alors une illusion d'autonomie.

* Cette étude a pu être réalisée grâce à une année sabbatique accordée par l'Université de Porto Rico.

Fig. 1. **Toro y Ferrer**,
Hôtel Caribe Hilton

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal. It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy. We are not aware of any infringement of copyrights.

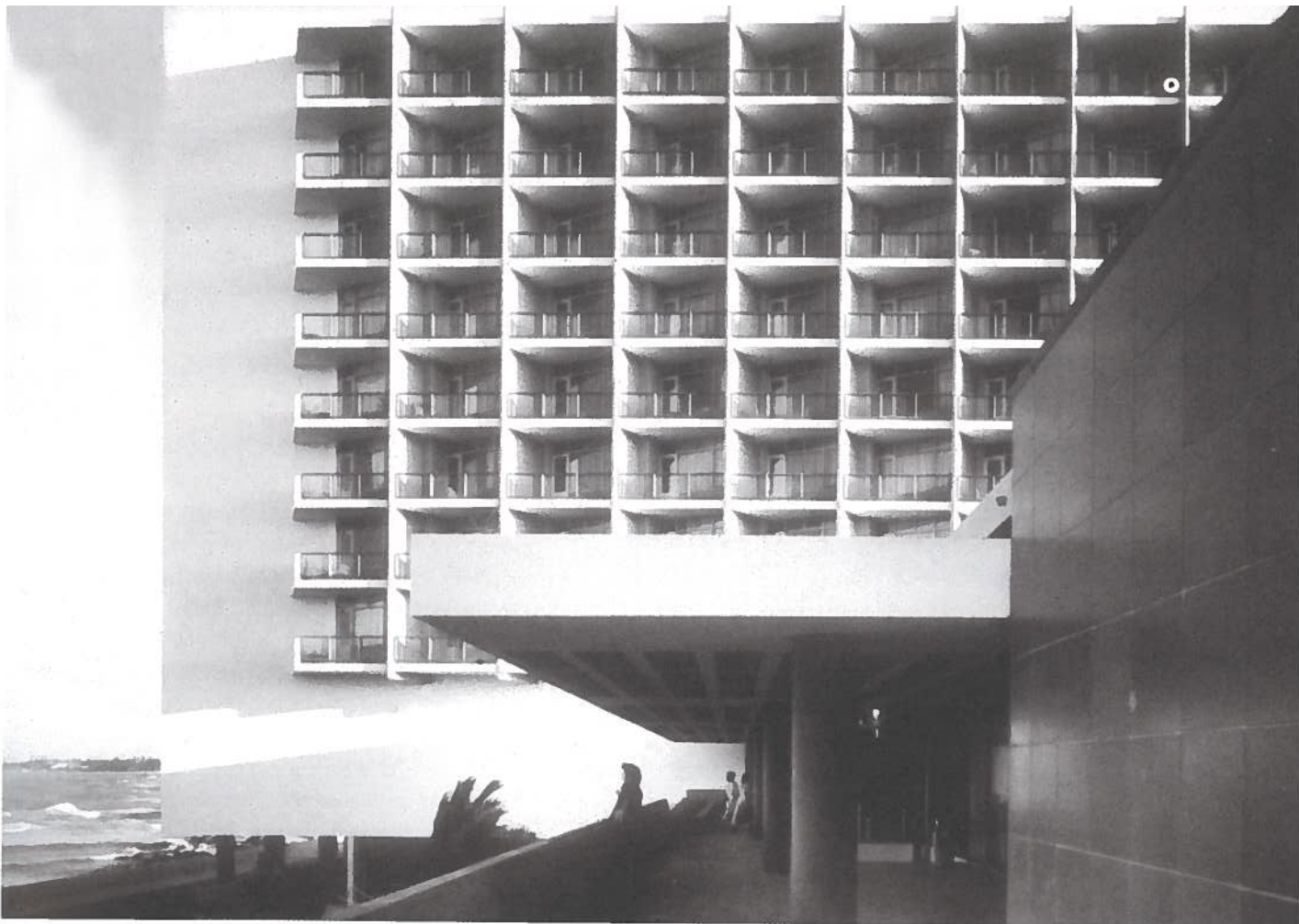


Fig. 2. **Toro y Ferrer**, Hôtel Caribe Hilton

LES PRODUCTIONS ARCHITECTURALES DE L'AGENCE

L'hôtel Caribe Hilton est l'édifice le plus important réalisé par l'agence Toro y Ferrer pendant ses dix premières années de pratique. Inauguré au mois de décembre 1949, c'est l'œuvre portoricaine la plus connue de l'époque et celle qui jouit de la plus importante renommée sur le plan international. Elle symbolise la nouvelle voie d'expression architecturale empruntée par le pays et influence le design hôtelier international.

Suite à la décision des autorités portoricaines de contribuer au développement de l'industrie touristique, un concours national est organisé. Le style moderne est volontairement choisi par l'agence de promotion du projet qui décline les tendances hispanophiles de deux propositions américaines et invite les administrateurs de la chaîne Hilton à visiter l'hôtel Jaragua en république Dominicaine, pour qu'ils constatent par eux-mêmes les vertus du nouveau style et son adéquation à un projet touristique³. Ce superbe hôtel doit servir à promouvoir et à exprimer « l'esprit nouveau » dans lequel vit le pays.

L'édifice, qui comporte 300 chambres, est bâti sur l'îlot San Juan, un site privilégié doté de vestiges de fortifications militaires espagnoles, de plages et de superbes points de vue côté mer et péninsule (fig. 1). La structure articulée, dynamique et ouverte du projet met en scène la façade extérieure du bâtiment,

établissant un lien étroit avec le site. Une tour regroupant les chambres s'élève dans une ligne verticale dominante, alors qu'un second bloc, horizontal et perpendiculaire par rapport au premier, complète le schéma cruciforme. Les espaces publics et les parties réservées aux services de l'hôtel sont situés au niveau du demi-sous-sol et dans les deux premiers étages. La partie centrale des ascenseurs, réservée aux clients et au personnel, et l'escalier principal relient les deux constructions. Les chambres, au nombre de trente-neuf par étage, sont distribuées de chaque côté par un couloir central. La plupart disposent d'un balcon légèrement désaxé afin de profiter au mieux de la vue. Cette caractéristique sert de gigantesque protecteur climatique, tel un grand écran appliqué sur la structure de la façade (fig. 2). Les balcons sont construits à 33 centimètres au-dessous du niveau des chambres, ouvrant une perspective complète depuis l'intérieur, sans que la barre d'appui du balcon ne crée d'obstruction. L'entrée de l'hôtel est facile d'accès et la distribution variée (fig. 3). La marquise est construite comme un élément indépendant éloigné de l'entrée. Un passage couvert, à travers la végétation, guide le visiteur à travers des espaces ouverts. En entrant dans le bâtiment, on aperçoit au fond du hall d'entrée la mer, les jardins et la piscine dotée d'une spacieuse terrasse avec bar. Une ambiance détendue, un volume fluide, élégant par sa simplicité, caractérisent cet espace de réception.

- A MARQUESINA
- B ACCESO
- C TIENDAS
- D BARRA
- E TERRAZA
- F PISCINA
- G ESTAR
- H REGISTRO
- I SERVICIOS

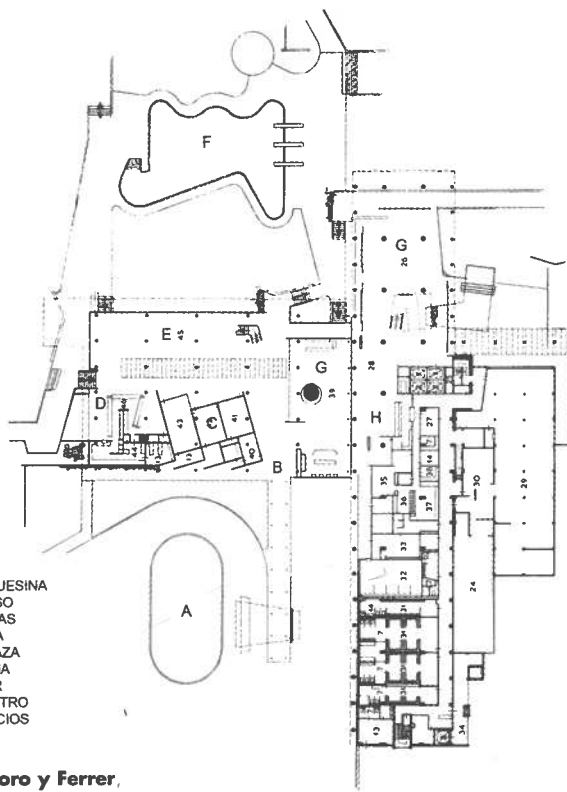


Fig. 3. **Toro y Ferrer**,
Hôtel Caribe Hilton, étage d'accès

La végétation, le panorama, la brise, les jardins et leurs étangs et même la faune (flamants roses et paons) font partie intégrante de cette architecture noyée dans une végétation tropicale. L'aménagement intérieur de l'hôtel, conçu par la firme Warner-Leeds de New York, contribue significativement à la qualité de cette œuvre architecturale unique. Les photographies du projet achevé sont prises par le célèbre photographe Ezra Stoller. L'hôtel Caribe Hilton a obtenu la médaille d'argent lors du 7^e Congrès panaméricain d'architectes, célébré à La Havane en 1950, et a fait l'objet de reportages dans plusieurs revues internationales⁴. Par la suite, l'agence Toro y Ferrer fut chargée de son agrandissement dans un esprit fidèle à l'architecture d'origine. Malheureusement, l'hôtel a subi ces dernières années des interventions peu respectueuses qui ont amoindri sa qualité architecturale.

POUR UNE AGENCE d'architectes qui s'est distinguée par la promotion d'un vocabulaire moderne auquel elle s'identifie, la conception du projet suivant, l'édifice de la cour suprême de Porto Rico a constitué un réel défi.

Fig. 4. **Toro y Ferrer**, Cour suprême, façade est



Situé à l'extrémité d'une grande esplanade, le bâtiment, surélevé de deux niveaux par rapport au terrain, adopte un plan rectangulaire d'une grande pureté. Les proportions horizontales dominantes lui confèrent un effet d'équilibre à la fois puissant, apaisant et serein (fig. 4). Il échappe néanmoins à un effet horizontal de tribune grâce à un perron partiellement recouvert de marbre. De nombreux éléments classiques de l'architecture institutionnelle – coupoles, rangées de colonnes et escalier monumental – sont présents dans cette œuvre dont l'esprit et le vocabulaire restent néanmoins résolument modernes. Le parcours d'accès, conçu selon un axe englobant l'étang et le perron, a été tracé en diagonale. La coupole, rabaissée et placée de manière asymétrique en fonction des différents volumes, recouvre la salle principale dont les murs ouverts permettent d'accueillir un public nombreux, symbolisant le rapport entre la justice et le peuple. Enfin, l'impressionnant escalier en spirale, conçu comme une imposante structure-sculpture, se projette hors du volume, comme si le visiteur entrait dans une boîte transparente.

EN MÊME TEMPS que d'importantes réalisations d'architecture publique, tels l'aéroport international et les bureaux législatifs attenants au Capitole, l'agence Toro y Ferrer réalise de nombreux projets privés, dont des maisons individuelles et des immeubles d'habitation. Dans cette typologie architecturale, il faut souligner les logements réalisés pour Leticia Ferrer de García dans le quartier de Miramar à San Juan. Conçu en 1953, l'édifice se compose de deux blocs d'un demi-étage décalés en plan (figs. 5 & 6). La solution spatiale adoptée – deux logements par étage – résout les problèmes d'orientation générés par une multitude d'angles et s'organise par rapport à une façade méridionale plus longue qui permet une ventilation adéquate, venant du nord-est, dans les salons et les chambres. Cette astuce, qui tire profit de la dénivellation du terrain, réduit au minimum les espaces de circulation placés au centre de l'édifice, permet un accès privé à chaque unité et situe les espaces de service, telle une barrière, dans la partie exposée au sud, la moins confortable d'un point de vue climatique.

Pendant ces premières dix années de pratique, l'agence Toro y Ferrer développe des critères et des stratégies personnalisés tout en interprétant les principes du mouvement moderne en fonction des sites et de l'époque. Les architectes adoptent des formes rectilignes et précises. Les façades se composent de plans et d'éléments répétitifs qui permettent d'équilibrer rythmes et parcours. Angles et courbes témoignent toujours d'une volonté stylistique donnée. Les espaces, liés ou entrecoupés, possèdent généralement une nette fonction directionnelle, qui visent à faire évoluer, déplacer et orienter la vue ou l'action. Les proportions et l'emplacement des accès et des ouvertures définissent et renforcent le mouvement spatial. L'agence explore également toutes les possibilités d'espaces

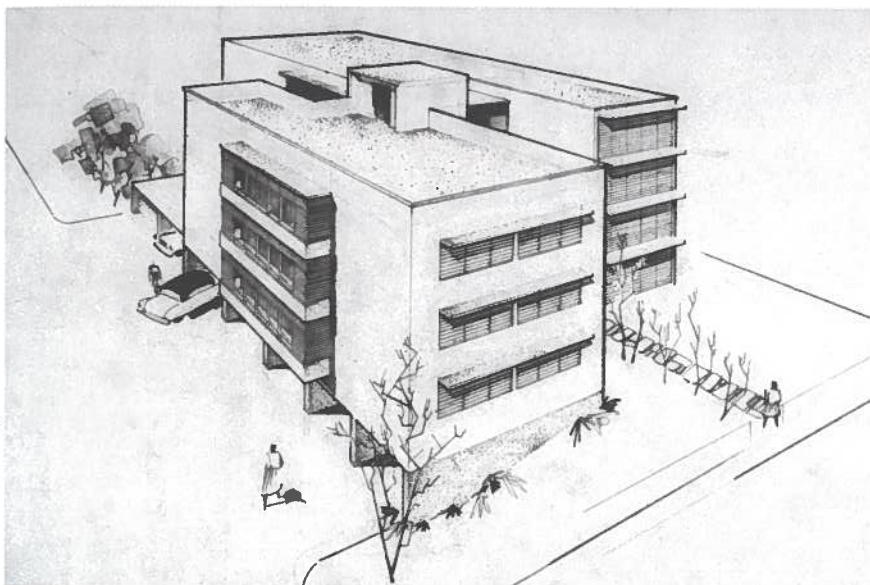


Fig. 5. **Toro y Ferrer**, logements
Leticia Ferrer de García, perspective

Dans l'architecture résidentielle, les accès sont de préférence indirects, latéraux et dotés de larges murs aux riches textures. Les axes ou les accès frontaux formels sont évités. Les entrées, parfois dissimulées, sont situées le plus près possible du centre des pièces : elles créent ainsi un accès latéral qui résout les circulations internes et favorise une économie d'espace et de mouvement.

Une nette différenciation est établie entre espace public, du

expansifs, fluides et continus. Ils évitent les espaces fermés et conçus comme des modules clos et statiques. Des barrières visuelles sont alternativement insérées ou effacées, éliminant ainsi les plans contigus pour créer une interaction entre l'intérieur et l'extérieur. Cet effet est créé par l'utilisation de grandes portes coulissantes ou repliables, de jalousies en bois, de panneaux et de baies vitrés continus du plancher au plafond, d'avents qui adoucissent les transitions ou tamisent la lumière, de dallages continus de l'intérieur vers l'extérieur et du prolongement des salons vers les terrasses et les balcons. Les cours intérieures s'intègrent à ces compositions, avec une végétation foisonnante et des murs continus qui prolongent, enveloppent et donnent corps à l'espace extérieur.

troittoir à la rue, et sphère privée. Ce n'est qu'une fois à l'intérieur que les espaces de vie communiquent de manière fluide. La circulation est organisée et résolue à partir d'un point central.

Une autre solution adoptée par l'agence consiste à regrouper des fonctions semblables pour mettre en place des espaces plus vastes sur plusieurs étages ou les organiser par différents volumes. Ces formes sont articulées, c'est-à-dire qu'elles sont appuyées ou différenciées, pour faciliter leur lecture en tant qu'unités individuelles. Les espaces répétitifs, comme les chambres, sont de grande dimension. En revanche, les espaces principaux se distinguent par une hiérarchie de forme, de localisation et de dimension et

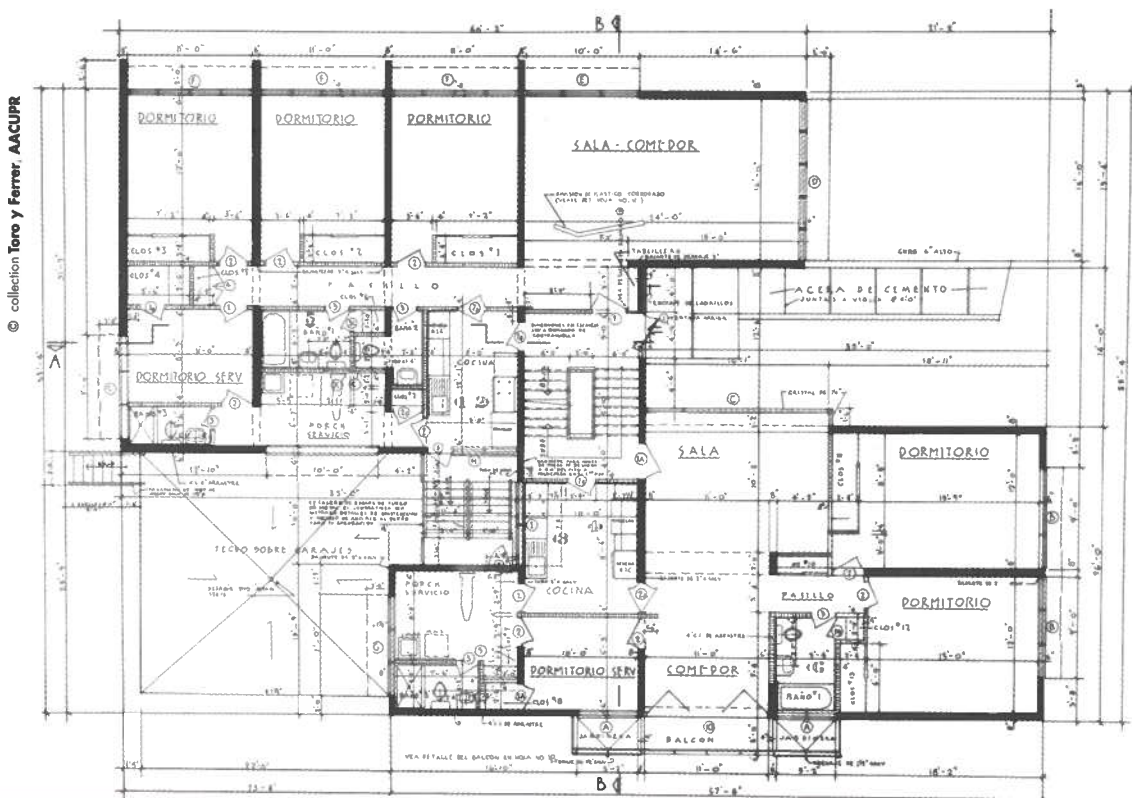


Fig. 6. **Toro y Ferrer**, logements
Leticia Ferrer de García, plans types

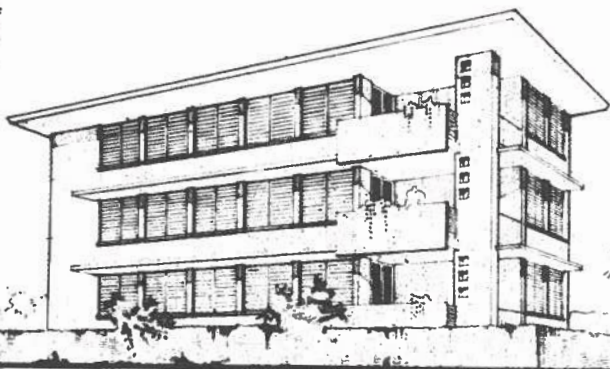


Fig. 7. Toro y Ferrer, logements Gómez-Pizá, perspective

© Collection Toro y Ferrer, AACUPR



Fig. 8. Toro y Ferrer, logements Gómez-Pizá, état actuel

© Photo Juan Marqués Mera

s'agrandissent en s'entrelaçant avec l'espace extérieur. Les mesures prises pour lutter contre les conditions climatiques tropicales, comme l'orientation des différents espaces, la protection du soleil et de la pluie, constituent des priorités constantes dans la production de l'agence. Pour mieux profiter des panoramas et de la topographie, les architectes donnent la meilleure orientation aux chambres à coucher et aux salons, alors que les salles de bains et les cuisines ont les orientations les moins favorables. Les structures obéissent aux techniques alors disponibles et se développent selon des portées et des envergures de dimensions modestes.

Le travail de l'agence Toro y Ferrer se distingue également par un souci extrême du détail, donnant de l'importance à l'identification et à l'articulation des composants et à leur union. La préférence est accordée aux matériaux locaux, au béton pour les structures, aux dalles à base de liants hydrauliques ou de « terrazzo » pour les revêtements, ainsi qu'à la pierre calcaire et aux éclats de pierre pour les parements de murs, éléments caractéristique de l'œuvre de l'agence pendant ces années.

CONCLUSION

Aujourd'hui, une grande partie de la production de Toro y Ferrer réalisée durant leur première décennie d'activité n'existe plus ou a subi des dommages considérables, souvent dans des circonstances révélatrices de la négligence et du mauvais entretien d'œuvres qui font

partie du patrimoine moderne portoricain (figs. 7 & 8). C'est pourtant une production architecturale qui possède la force de proportions justes, d'articulations soignées, de solutions élégantes, de mises en scène et de réflexions sur l'importance des espaces extérieurs. Elle témoigne également du respect envers les sites et de la recherche d'une utilisation optimale des ressources, de l'orientation climatique, du panorama et de la topographie, mariés à des technologies discrètes, des matériaux de bonne qualité et des finitions soignées. Toro y Ferrer n'a pas développé une architecture individualiste, mais plutôt raisonnable, réfléchie plus que sentie, dont les fondements sont intelligibles en évitant l'utilisation de formes sophistiquées et agressives, dont le principal mérite aurait été la nouveauté.

La production des dix premières années de Toro y Ferrer confirme leur engagement sérieux et déterminé pour la qualité, l'efficacité et la satisfaction obtenue par des actions sensées, réalisées de manière disciplinée et perfectionniste. Il s'agit d'une production qui utilise – et profite au maximum – des ressources disponibles en fonction de la période et de l'espace. C'est ainsi qu'au moment où Porto Rico entamait une période de développement économique et social intense, l'œuvre de l'agence Toro y Ferrer a su utiliser les nombreuses ressources du pays tout en démontrant les possibilités offertes par une croissance saine et mesurée.

JUAN MARQUÉS MERA est architecte à San Juan, à Porto Rico. Diplômé de la première promotion de l'École d'architecture de l'Université de Porto Rico en 1971, il y a enseigné dans jusqu'en 2001 et en fut un temps le doyen. Il a mené des recherches sur l'architecture moderne à Porto Rico, à Cuba et en république Dominicaine et a réalisé des habitations, des espaces commerciaux et des aménagements intérieurs dans le quartier historique de San Juan. Régulièrement invité dans les jurys de concours d'architecture à Porto Rico et en Jamaïque, Juan Marqués Mera a également publié de nombreux articles dans des revues spécialisées. Il a récemment établi un programme de bourses pour soutenir les voyages d'étudiants en architecture.

Traduit par **Marthe Lefebvre**

NOTES

1 Osvaldo Toro (1914-1996) est diplômé de l'Université Columbia aux États-Unis (1937). Miguel Ferrer (1915-2004) est diplômé de l'Université Cornell (1938). Entre 1945 et 1952, l'agence fut connue sous le nom de Toro, Ferrer y Torregrosa, incluant un troisième associé, Luis Torregrosa. A partir de 1952 et jusqu'en 1984, le nom de l'agence fut Toro y Ferrer.

2 La « Colección Toro y Ferrer » se trouve dans les Archives d'architecture et de construction de l'Université de Porto Rico. Elle comprend quelque 267 projets, documents écrits, photographies, illustrations et coupures de presses produits par l'agence.

3 Réalisation de l'architecte Guillermo González Sánchez, inaugurée en 1942 et aujourd'hui démolie. Il s'agit d'une œuvre importante de l'histoire de l'architecture moderne en république Dominicaine.

4 La médaille d'or de cette catégorie a été décernée à l'œuvre d'Ancap (Uruguay) pour ses maisons à prix modiques et la mention honorifique a été attribuée à la Casa del Desierto, de Richard Neutra *Arquitectura*, juin 1950.



RÉPUBLIQUE DOMINICAINE

43

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.

It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.

We are not aware of any infringement of copyrights.

Transition et modernité

EN RÉPUBLIQUE DOMINICAINE

■ GUSTAVO LUIS MORÉ

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle et pendant plus de trois cents ans, l'architecture coloniale dominicaine a été caractérisée par des habitats enclos de larges murs en torchis, brique et pierre calcaire, aux toitures d'acajou et de tuiles plates et dotés de patios vastes et lumineux.

LE PREMIER INDICE d'un changement apparaît vers 1865 avec l'introduction de nouveaux matériaux industrialisés et manufacturés. Des éléments de différentes dimensions, planches de bois, plaques de tôles et feuillures métalliques, sont alors importés pour construire de nouvelles lignes ferroviaires, des raffineries de sucre et les nouveaux quartiers et centres urbains nés du développement industriel du pays (Puerto Blanca, Montecristi, San Pedro Macoris, La Romana, Barbona)¹. Au début du XX^e siècle, la technologie du béton armé est introduite à San Pedro, ville portuaire du sud du pays. Des immigrants espagnols, italiens, allemands et afro-antillais louent leurs services comme dessinateurs, entrepreneurs et ouvriers spécialisés, mettant en place un mode de production bâti qui finit par gagner Saint-Domingue, la capitale de l'île². La ville se développe alors au-delà de l'enceinte coloniale ruinée, créant de nouveaux quartiers où, quoique modestement, les courants éclectiques alors en vogue sont expérimentés.

CONJOINTEMENT, un certain nombre d'architectes, telle la figure mythique du Tchèque Antonin Nechodomo qui introduisit le « Prairie style » dans les Caraïbes, exécutent des travaux remarquables. Ces praticiens, rompus à l'utilisation de nouveaux matériaux, travaillent à la fois à Porto Rico et en république Dominicaine. Leurs œuvres dévoilent les prémices d'un modernisme naissant, déraciné par rapport aux fondements sociaux et culturels de l'Europe et des États-Unis. Cette sorte de « défaut de naissance » accompagne toujours l'architecture moderne dans les Caraïbes et, en général, en Amérique latine où l'architecture moderne est encore considérée comme un phénomène d'importation, plutôt que comme le résultat des possibilités matérielles et intellectuelles de l'homme

comme bâtisseur de sa propre culture.



Fig. 1. Tomás Auñón, maison Ricart, Jarabacoa, 1940

De 1916 à 1942, les infrastructures construites par le gouvernement américain, qui occupe alors le pays, ouvrent de nouvelles perspectives. La construction du canal de Panama, sorte de laboratoire pour une nouvelle architecture adaptée aux exigences climatiques des Caraïbes, se concrétise par la mise en place de modèles novateurs, inspirés de formes simples, presque platoniques, dans un équilibre intelligent de matériaux locaux et importés³. En république Dominicaine, la gestion américaine fonde une structure institutionnelle importante, le Bureau des ingénieurs, qui deviendra le secrétariat d'État des Travaux publics. Les jeunes Dominicains qui débutent leurs carrières, tels Octavio Pérez Garrido, Mario Llubes, Guillermo y Alfred González, deviennent la première génération d'architectes modernes actifs dans l'île⁴.

Aucune école d'architecture n'existant alors – la première sera fondée en 1939 –, le véritable apprentissage de cette nouvelle génération se déroule en Europe et aux États-Unis. González, qui deviendra le praticien le plus renommé du modernisme dominicain, a étudié à l'Université Columbia à New York tout en travaillant dans l'agence de Edward Durell Stone avant d'achever brillamment ses études à l'Université de Yale⁵. José Antonio Caro Alvarez, qui possède la formation intellectuelle la plus solide et la plus prolifique du groupe, revient de France après l'Exposition universelle de 1925. Leo et Marcial Pou Ricart, Humberto Ruiz Castillo et

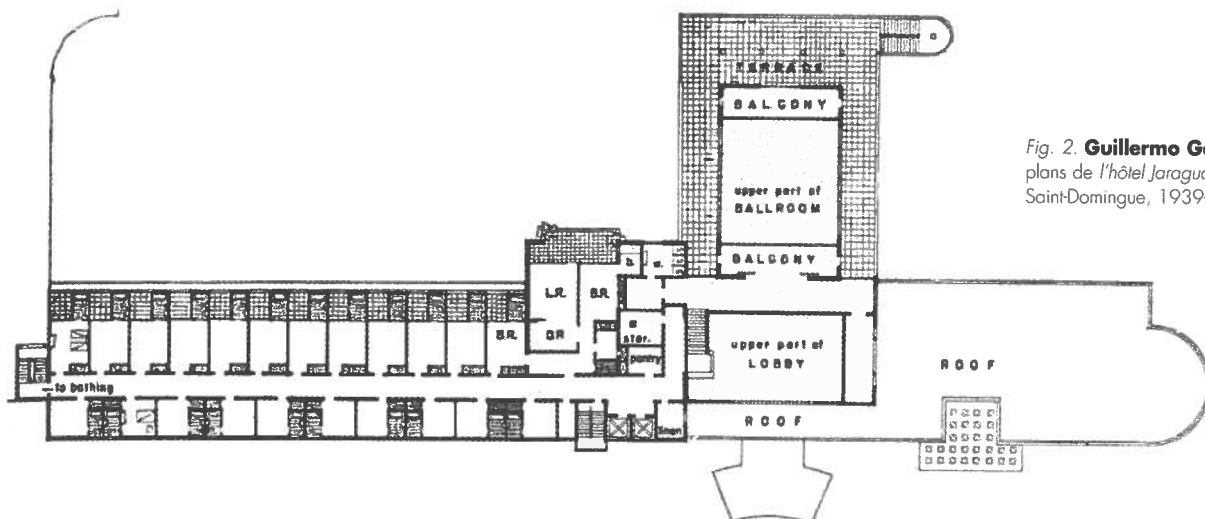
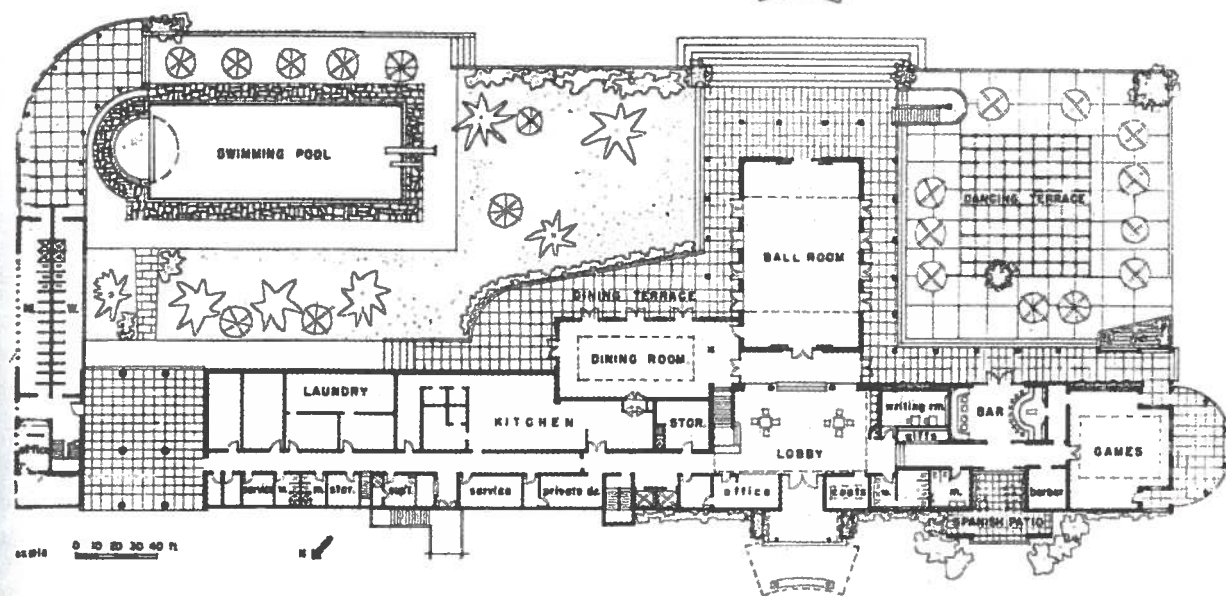


Fig. 2. **Guillermo González**, plans de l'hôtel Jaragua, Saint-Domingue, 1939-1942



Miguel Hernández sont, quant à eux, formés en Belgique. Les années trente sont fondamentales pour le développement du modernisme dominicain.

Un peu moins d'un mois après la prise de pouvoir du dictateur Rafael Trujillo Molina – il gouvernera de 1930 à 1961 –, un des cyclones les plus dévastateurs de l'histoire de la république Dominicaine, le San Zenón, ravage l'île. Les destructions et les pertes humaines importantes qu'il engendre modifient l'attitude relative aux matériaux traditionnels et développe l'utilisation de blocs de béton, encore en usage aujourd'hui, comme matériau de construction essentiel de l'architecture dominicaine.

L'emploi de styles méditerranéens dans l'architecture domestique, alors en vogue aux États-Unis dans les enclaves d'origine espagnoles telles la Floride, le Texas et la Californie, apparaît dans les habitations bourgeoises de quartiers comme Gazcue, el Ensanche Lugo, La Primavera ainsi que d'autres développements urbains *extra muros*⁶. Ce goût pour le revival hispanique se maintient tout au long du siècle et reste aujourd'hui encore une source d'inspiration pour de nombreux Dominicains dans le sillage de la postmodernité.

Les premières œuvres d'avant-garde apparaissent vers 1937. Guillermo González rompt avec l'indifférence



Fig. 3. **Guillermo González**, hôtel Jaragua, reproduction, Saint-Domingue, 1939-1942

Fig. 4. **Guillermo González**, hôtel Jaragua, Saint-Domingue, 1939-1942



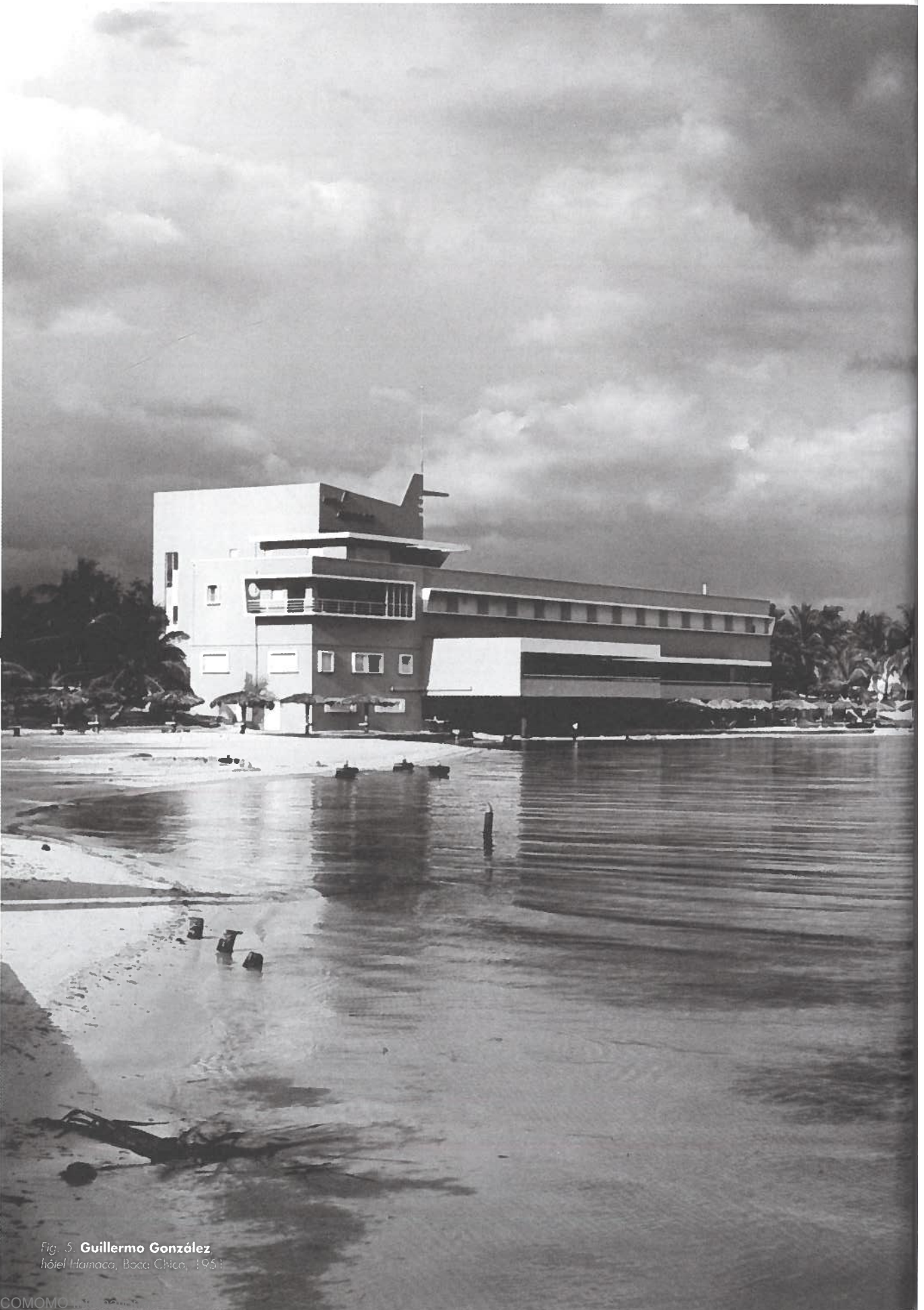


Fig. 5. **Guillermo González**
Hotel Hamaca, Boca Chica, 1951



Fig. 6. **José Antonio Caro**, faculté de Médecine, Université de Saint-Domingue, 1945

caractéristique des habitants de la capitale envers ceux de la côte caribéenne en réalisant une fosse commune pour les victimes du cyclone San Zenón dans un lieu vallonné qui descend doucement vers la mer. Ce projet d'espace public, gagné par concours, prit le nom de parc Ramfis, en l'honneur du fils du général Trujillo. C'est l'une des rares œuvres du premier modernisme intégralement conservée. En 1939, González réalise plusieurs autres projets fondamentaux pour le modernisme dominicain : l'édifice Copello, au cœur de la cité historique, et le projet de l'hôtel Jaragua, l'œuvre la plus remarquable de toute sa carrière. Ces deux édifices méritent une analyse détaillée.

L'ÉDIFICE COPELLO est un ouvrage bâti en harmonie avec l'échelle et les lignes du centre historique de « la première ville d'Amérique », bien qu'il se développe structurellement de façon très inhabituelle. C'est un édifice traité en angle, parti-pris rarement travaillé dans l'architecture coloniale, qui contraste avec l'environnement bâti immédiat. Sa façade courbe, rythmée horizontalement par des fenêtres-bandeaux, s'inspire des recettes corbuséennes adoptées sur le territoire colonial américain. Le rez-de-chaussée à vocation commerciale, construit en retrait, est protégé par les trois étages supérieurs en porte-à-faux. L'ensemble est remarquablement conservé. Après soixante-six années d'agression – il abrita notamment le siège du gouvernement constitutionnel et subit plusieurs assauts durant la guerre civile de 1965 –, il a néanmoins conservé ses installations sanitaires, ses luminaires et son ascenseur Otis d'origine, qui fonctionne encore parfaitement. Ce parti architectural a servi de modèle pour établir la typologie de nombreux édifices d'angle dans le pays, notamment par José Antonio Caro dans ses projets de palais et d'opéra et par Ruiz Castillo à Flomar.

L'HÔTEL JARAGUA, victime d'une mauvaise administration, a été démoli en 1958. On a construit à son emplacement un hôtel banal dessiné aux États-Unis sans aucun égard pour la culture dominicaine. L'édifice représentait pourtant, lors de son inauguration en 1942, le témoignage architectural le plus important réalisé par le gouvernement dominicain depuis des décennies⁷ (figs. 2, 3 & 4). Son parti planimétrique, son admirable solution volumétrique soumise à une subtile rotation orientée, à nouveau vers la mer des Caraïbes, la « tropicalité » pionnière de ses espaces, la minutie de ses finitions et l'organisation harmonieuse de son aménagement intérieur ont composé un édifice d'une distinction inégalée, le premier hôtel de catégorie internationale à la modernité absolue réalisé dans la région. Admiré tant par les Dominicains que par les visiteurs, l'hôtel Jaragua était rapidement devenu le symbole de la jeune modernité dominicaine. Grâce à cette œuvre, González a ouvert une brèche qui remet en question les modèles fascistes et académiques mis en place par le régime rigide de Trujillo et appliqués par des architectes dénaturés, tels Henri Gazón et ses condisciples⁸.

GAZÓN EST ALORS l'architecte le plus prisé par le régime. Il le restera jusqu'à sa disgrâce, en 1954, au moment où il livre la résidence dessinée et construite pour Trujillo dans le quartier du Cerro à San Cristóbal, la province natale du dictateur. Gazón est l'auteur de nombreux projets pour des institutions publiques : lycées, postes de police, écoles secondaires, églises, monuments commémoratifs et bâtiments pour le parti au pouvoir⁹. Son monument pour la Paix de Trujillo à Santiago de los Caballeros est encore aujourd'hui l'une des signatures les plus profondes de cette ville méditerranéenne dans la géographie dominicaine.

EN 1944, le président Trujillo et son équipe orchestrent un programme de projets publics et d'événements à l'ampleur alors inégalée, pour commémorer le premier centenaire de la fondation de la république Dominicaine. Un grand nombre de ces projets – dont les écoles normales et les hôpitaux Dr. Martos et Lithgow Ceara des frères Pou et Caro, la caserne de pompiers de la rue Palo Hincado, le casino de la plage de Guibia et l'hippodrome Perla Antillana par Caro en collaboration avec González – adoptent le nouveau style. De cette période date également le nouveau campus de l'université de Saint-Domingue projeté par González y José Ramón Báez Lopez-Penha, selon un plan axial extrêmement fonctionnel et d'une grande modernité¹⁰. Dans ce complexe urbain singulier, c'est surtout la faculté de médecine (1945), l'un des plus remarquables édifices modernes dominicains exécuté par José Antonio Caro, qui retient l'attention (fig. 6).

DANS LE DOMAINE de l'architecture domestique, le changement vers le mouvement moderne est lent et timide. Il faut malgré tout souligner une réalisation majeure, celle de l'architecte catalan Tomás Auñón, un artiste de grande importance, émigré dans l'île en 1939 lors de la guerre civile en Espagne et qui arrive « en évitant les sous-marins », pour reprendre l'expression de Eugenio Pérez Montás¹¹. Isolé dans les montagnes de Jarabacoa en raison de ses convictions politiques de gauche, il y construit, en utilisant des matériaux locaux, un ensemble de maisons fascinantes, totalement en rupture avec l'ensemble des pratiques architecturales de l'époque. D'un goût nordique, plus proche d'Aalto que de la tradition du modernisme catalan – si l'on ne tient pas compte du superbe travail artisanal et de détails inégalés –, les maisons Ricart et Armenteros développent un vocabulaire jusqu'alors inédit, d'éléments de maçonnerie en brique, de parements de pierre de rivière, de bois sombre et de formes modernes et permette à Auñón d'obtenir son « laisser-passer » pour s'installer à Saint-Domingue (fig. 1).

Il poursuit alors son œuvre dans la capitale où il construit un ensemble de maisons extraordinaires dans le quartier de Gazcue.

Sa palette évolue avec le passage du contexte rural à urbain et la possibilité d'utiliser des matériaux manufacturés : la forme se libère et les espaces s'emplissent de lumière comme dans les maisons Molinari et Benitez Rexach, aujourd'hui détruites.

Son œuvre, injustement méconnue, réalisée en moins de dix ans avant son émigration définitive à Mexico, constitue l'un des chapitres les plus remarquables de la modernité régionale.

Durant la même période, González réalise l'une de ses œuvres paradigmatiques : la résidence Pichardo (1943). D'un rationalisme absolu et immaculé, elle est rapidement surnommée la maison Telefunken pour sa parenté avec les formes de l'univers industriel européen. Immédiatement après avoir achevé la première phase de l'hôtel Jaragua, il dessine un groupe d'immeubles de logements destinés à la vente. Il installe son atelier dans l'un d'entre eux, le Jaraguita, et y passe le reste de sa carrière. Parallèlement, il exécute plusieurs hôtels d'État, dont le plus intéressant est certainement l'hôtel Hamaca (1951) à Boca Chica, un immense bloc de béton littéralement amarré à la plage (fig. 5). Pour un autre de ses projets, l'hôtel Montana, bâti le long

de la nouvelle route de Jarabacoa, il s'inspire de la palette de Auñón, sans néanmoins obtenir le même succès.

EN 1955, la célébration à Ciudad Trujillo (le nouveau nom donné à la ville de Saint-Domingue) de la Foire de la paix et de la confraternité du monde libre représente un événement important pour le régime, qui tente alors d'améliorer ses mauvaises relations internationales et de dynamiser l'économie locale¹². Ce projet urbain, le plus ambitieux jamais entrepris par l'administration centrale, devait également pouvoir être réutilisé comme place civique une fois l'événement achevé. On établit à cette fin plusieurs projets d'aménagements : celui confié en 1937 aux architectes Caro et D'Alessandro a laissé des traces lisibles dans la ville tels les emplacements actuels du secrétariat pour l'Éducation (Caro, 1956), du palais des Beaux-Arts (Batista et associés, 1955) et les abords de la place de la culture, construite par Joaquín Balaguer dans les années soixante-dix et qui transformèrent l'ancienne propriété du général Trujillo.



Fig. 7. **Guillermo González**, entrée de la Foire de la paix, Saint-Domingue, 1955

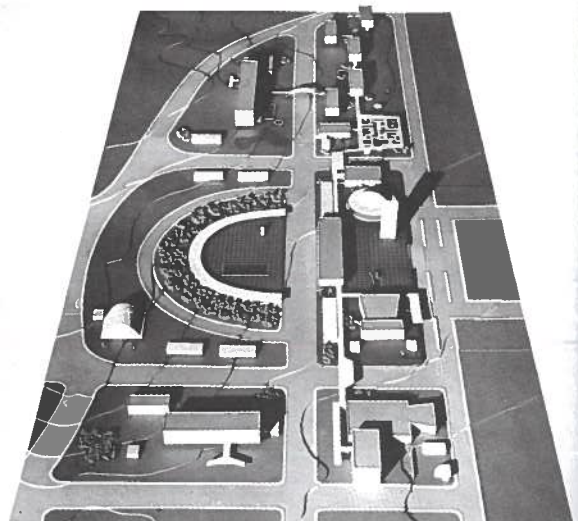


Fig. 8. **Guillermo González**, maquette originale de la Foire de la paix, Saint-Domingue, 1955

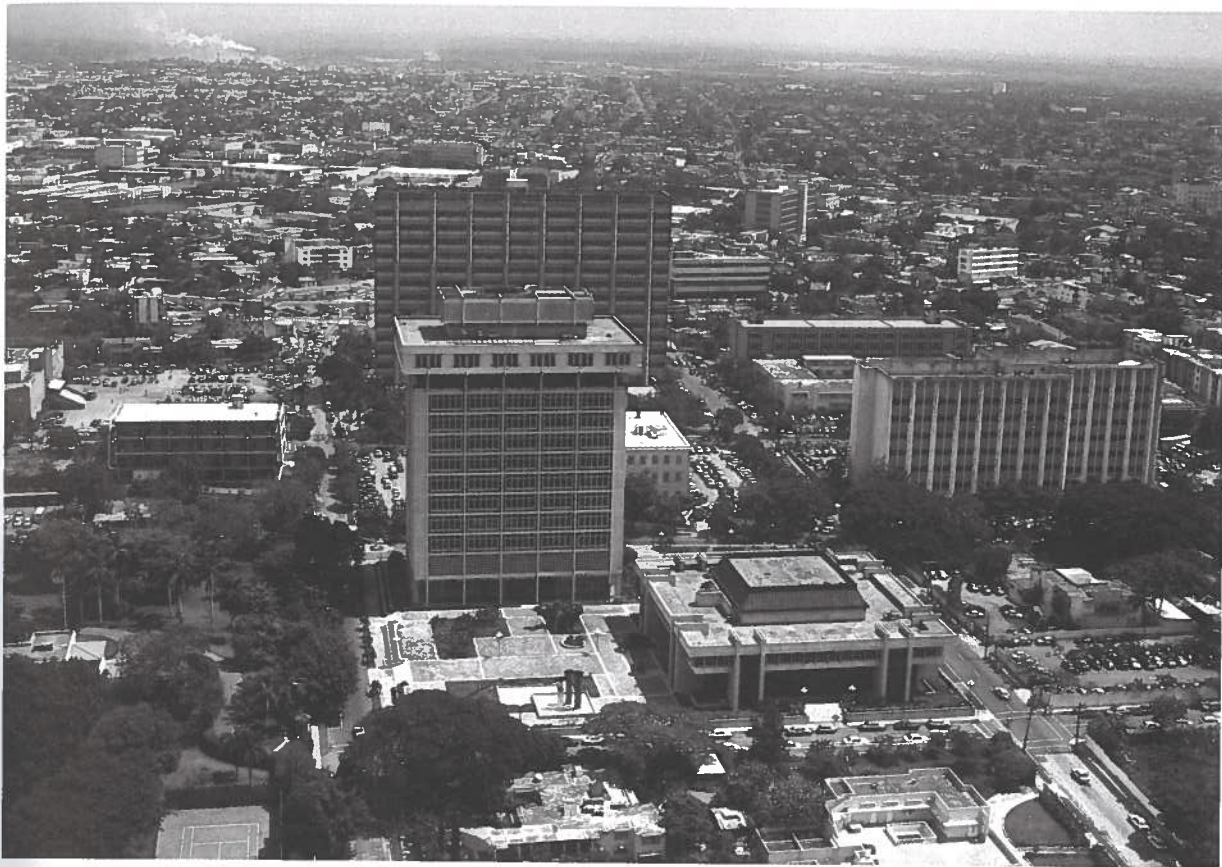


Fig. 9. Quartier officiel d'édifices gouvernementaux, Saint-Domingue, 1955-1975

Le projet de la Foire de la paix, qui traverse la ville de Saint-Domingue dans un axe nord-sud qui culmine au-dessus de la mer des Caraïbes, est conçu par Guillermo González qui réalise, près de trente ans après l'avoir soutenue, une version moderne de sa thèse à Yale pour le palais municipal (figs. 7 & 8)¹³. L'ensemble comprend les bâtiments du congrès national, de la cour suprême de Justice, du bureau du procureur général de la république ainsi que divers secrétariats d'État et de nombreuses institutions centrales et autonomes, organisés autour d'une place ornée d'une fontaine circulaire aux proportions harmonieuses. Malgré le manque d'entretien qui caractérise aujourd'hui cet ensemble urbain, sans aucun doute le plus représentatif de l'architecture dominicaine, le projet de González démontre une maîtrise parfaite des rapports d'échelle et des instruments nécessaires à la réalisation d'un espace public efficace, symbolique et d'une grande beauté, proche des thèmes qui seront plus tardivement sublimés par Lucio Costa et Oscar Niemeyer à Brasilia. Il n'existe dans les Caraïbes aucun autre espace public d'une telle force et d'un tel raffinement.

À la même époque, en 1938, la Faculté d'ingénierie et d'architecture de l'Université de Saint-Domingue se met en place. Une nouvelle génération d'architectes rejoint les maîtres des années trente sur la scène dominicaine. Gay Vega, Manuel Baquero, Teófilo Carbonell, Amable Frómota, William Reid, Manuel José Reyes deviennent ainsi les acteurs des années cinquante. Ils assurent le passage vers la période suivante et symbolisent une ère

de changements, tournée vers l'esthétique internationale, fondée sur une réflexion autour de l'identité régionale, sur la modernité « criolla » adaptée au climat et à la culture locale¹⁴. L'influence de Neutra, de Villanueva, de Niemeyer et de Pani devient évidente tant dans l'architecture domestique qu'institutionnelle. De nouveaux éléments apparaissent : persiennes et jalousies, murs de béton ajourés, brise-soleils, parements texturés et voiles de béton profonds aux ombres sereines et aux espaces libres, fluides et ventilés, en harmonie avec la sensualité naturelle caribéenne.

LES DERNIÈRES ANNÉES de la dictature de Trujillo comptent peu de réalisations publiques d'envergure. Il est cependant important de souligner quelques œuvres parmi lesquelles le concours international pour la basilique de Higley¹⁵ (dont la réalisation sera différée). Caro Alvarez réalise également le premier édifice de la banque centrale, la poste centrale (aujourd'hui démolie) et le secrétariat pour l'éducation dans un langage académique, qui inaugure l'usage de façades recouvertes de travertins locaux et dotées de grandes fresques murales, généralement exécutées par l'artiste espagnol José Vela Zanetti¹⁶. Malgré la réalisation de deux quartiers ouvriers (el Barrio de Mejoramiento Social et el Barrio Obrero) et développement du logement social, la transition vers les turbulentes années soixante avait commencé¹⁷. Trujillo est renversé en mai 1961, ce qui crée une période d'instabilité politique qui ne s'achève que cinq

ans plus tard avec l'élection de Joaquín Balaguer. Durant cette phase de transition, Juan Bosch tente d'instaurer un système démocratique avec un gouvernement constitutionnel, mais il est renversé sept mois plus tard pour avoir installé un gouvernement jugé trop révolutionnaire pour cette période de *statu quo*. La révolution d'avril 1965, qui essaie d'asseoir à nouveau le pouvoir de Bosch, s'achève par la deuxième intervention américaine du siècle et l'organisation de nouvelles élections. C'est une étape intermédiaire durant laquelle un groupe important de jeunes architectes qui viennent d'achever leurs études supérieures à l'étranger, comme Eugenio Pérez Montás, Roberto Bergés, Fred Goyco, reviennent travailler à Saint-Domingue. Un autre groupe important connu sous le nom de « l'axe italien », pour avoir été formé dans ce pays, se constitue. On y retrouve Erwin Cott, Manuel Salvador Gautier, Víctor Bisonó, Vital García et surtout Rafael Calventi qui, après avoir travaillé dans les agences de Marcel Breuer et de I. M. Pei, développe une nouvelle approche, plus rigoureuse,

exigeante et sophistiquée de l'architecture dominicaine durant cette période tardive du modernisme¹⁸.

L'INFLUENCE de Pier Luigi Nervi et des structuralistes italiens de la période apparaît de manière évidente dans des œuvres comme la chapelle de l'orphelinat de Haina ou la cathédrale de La Véga (Cott et Gautier), dernière œuvre achevée des décennies plus tard par Pedra Mena dans le respect des plans originaux de Cott. Parmi les œuvres phares de Calvento se trouve l'ensemble de la banque centrale et du palais des sports de Santiago, qui recourt au vocabulaire du béton brut avec des structures élevées à leur plus haute expression poétique (fig. 10). La période de 1966 à 1978, connue sous le nom des « douze années de Balaguer », définit les limites d'une empreinte permanente de l'architecture et de l'urbanisme dominicains sur le territoire national. Les œuvres publiques se multiplient et adoptent la politique de « la barre et du ciment » du Dr. Balaguer, déjà expérimentée sous le gouvernement de Trujillo avec des fondements intellectuels différents. De nombreux édifices – l'immeuble

Fig. 10. **Rafael Calventi**, banque centrale de la république Dominicaine, Saint-Domingue, 1974



Fig. 11. **Christian Martínez et Rafael Tomás Hernández**, place de l'Indépendance, Saint-Domingue, 1976



des bureaux gouvernementaux du jeune architecte Pedro José Borrell, les édifices de Calventi, ceux des frères Caro Ginebra, fils du maître moderne Caro Alvarez, tout comme la bibliothèque nationale et le musée de l'Homme dominicain, le théâtre national du vétéran Teófilo Carbonell, le musée d'art moderne de José Miniño, celui d'histoire naturelle de Héctor Tamburini, le stade olympique de Fred Goyco et beaucoup d'autres – définissent un nouveau paysage urbain qui intègre les anciens espaces trujillistes comme la place de la Culture, le centre olympique Juan Pablo Duarte, le parc zoologique national (Pérez Montás y Valverde), le parc botanique (Benjamín Paiewonsky), le parc Mirador del Sur (Pérez Montás y Valverde), la reconfiguration de l'axe de la « route du 27 février », la réalisation de dizaines de résidences multi-familiales pour la population croissante de la capitale (Rafael Tomás Hernández et al.). Ces réalisations ainsi que de nombreux autres projets sont fondamentaux pour comprendre la république Dominicaine d'aujourd'hui¹⁹. On ne construit pas seulement de nouveaux projets mais on restaure de grands monuments et édifices historiques de « la Première Ville ». Ces initiatives sont réalisées sous la direction des nouvelles institutions que sont le Bureau du patrimoine culturel (1967) et la Commission pour la consolidation des monuments et des édifices historiques de Saint-Domingue (1972) – mis en place suite au tremblement de terre de 1971 – dirigés par Manuel Delmonte et par Don Moncito Báez López-Penha, doyen des architectes restaurateurs dominicains. Le travail de ces pionniers a été exemplaire sur la scène latino-américaine et a permis la revalorisation des espaces historiques importants du pays.

APRÈS DEUX RÉÉLECTIONS et douze années au pouvoir, l'ère de Balaguer s'achève. Cette période de changements sur la scène architecturale internationale est marquée par l'apparition du postmodernisme²⁰. La réflexion initiée par Venturi, Rossi, Scully et Rowe émerge dans le pays grâce aux œuvres de Miguel Vila, Apolinar Fernández, Plácido Piña, Marcelo Alburquerque, Oscar Imbert, Eduardo Lora et de nombreux autres jeunes architectes qui définissent une nouvelle attitude face à la réalité. C'est une période de rébellion contre la modernité, de redéfinition d'une identité autonome basée sur les possibilités de relecture du temps et de l'espace. Le regard devient introspectif, régional, critique. Les paradigmes ont changé ; la modernité quant à elle reste, aujourd'hui encore, à découvrir.

GUSTAVO LUIS MORÉ, président de Docomomo république Dominicaine, est architecte et spécialiste de la restauration et de la conservation des édifices historiques. Il a obtenu de nombreuses bourses notamment à l'Université Harvard, à l'Université de Floride et à la National Gallery of Arts de Washington. Il est le directeur-fondateur de la revue *Archivos de Arquitectura Antillana* et enseigne depuis vingt ans l'histoire de l'architecture et la pratique architecturale à l'École d'architecture de l'Université Pedro Henríquez Ureña (UNPHU) et à la Faculté d'architecture de l'Université Ibéro-américaine (UNIBE).

Traduit par **Émilie d'Orgeix**

NOTES

- 1 Voir l'excellent catalogue de Cesar Iván Feris « *Arquitectura Republicana* », CODIA, n° 56, Saint-Domingue, 1978.
- 2 Le texte le plus complet sur cet architecte est de Thomas S. Marvel, *Antonin Nechodoma: Architect, 1877–1928: The Prairie School in the Caribbean*, Gainesville, University of Florida Press, 1994.
- 3 Voir à ce sujet le travail de Silvia Vega dans la revue *Archivos de Arquitectura Antillana*, janvier 2005, n° 20. L'auteur le plus prolifique sur le sujet est le Panaméen Samuel Gutierrez.
- 4 Gustavo Luis Moré, « *Notas sobre forma e identidad en la arquitectura de la Era de Trujillo* », *Arquinox*, année 1, n° 1, Saint-Domingue, juin-août 1983.
- 5 Voir l'édition spéciale entièrement consacrée à cet architecte dans la revue *Arquinox*, année 1, n° 3 et 4, Saint-Domingue, décembre 1984-mai 1985.
- 6 Voir à ce sujet le travail de Rexford Newcomb, *Mediterranean domestic architecture in the United States*, Ohio, J. H. Hansen, 1928.
- 7 De nombreuses publications soulignèrent l'importance de l'hôtel Jaragua. L'un des articles les plus précis est celui publié dans la revue *The Architectural Forum*, « *Dictador Trujillo construye un hotel de lujo en la reconstruida capital caribeña que hoy ostenta su nombre* », traduit en espagnol dans *Arquinox*, année 1, n° 3-4, Saint-Domingue, décembre 1984-mai 1985, p. 6.
- 8 Voir à ce sujet Gustavo Luis Moré, « *La arquitectura oficial de Ciudad Trujillo* », 1 et 2, *El Nuevo Diario*, feuillets n° 62 et 63 du groupe Nueva Arquitectura, Saint-Domingue, 12-19 juillet 1983.
- 9 L'unique publication qui traite de l'architecture publique de ces années fut éditée par Gazón et retirée des ventes après la chute de Trujillo. Voir Henry Gazón Bona, *La arquitectura dominicana de la Era de Trujillo*, volume 1, Ciudad Trujillo, Impresora Dominicana, 1949, 84 p.
- 10 *Album del Centenario de la República*, Ciudad Trujillo, Impresora del Estado, 1944.
- 11 Eugenio Perez Montas, « *Tomás Auñón* », *El Caribe*, Saint-Domingue, 10 avril 1982. L'expression employée par Pérez est « *toreando submarinos* ».
- 12 *Album de Oro de la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre*, tome 2, Ciudad Trujillo, 1957.
- 13 Eugenio Perez Montas, « *Guillermo González y el Movimiento Moderno en Santo Domingo* », *Arquinox*, n° 3-4, année 1, Saint-Domingue, décembre 1984-mai 1985, p. 8-10.
- 14 Voir sur ce thème « *Diálogo: William J. Reid Cabral, Ing. Arq.* », *Arquinox*, n° 1, année 1, Saint-Domingue, juin-août 1984 ; et Gustavo Luis Moré, enquête de José Manuel Reyes Malla, « *Manuel José –Nani– Reyes Valdéz: el hombre, la obra, la huerta* », *Archivos de Arquitectura Antillana*, n° 8, Saint-Domingue.
- 15 André J. Dunoyer de Segonzac, *Basílica Nuestra Señora de la Altagracia*, Saint-Domingue, Edición del Banco Popular Dominicano, 2000, 343 p.
- 16 Sur le travail de Vela en république Dominicaine, voir Jeannette Miller, *La obra dominicana de Vela Zanetti, 1939-1981*, Saint-Domingue, Galería de Arte Moderno, 1981.
- 17 Peu a été publié sur les réalisations urbaines à l'époque de Trujillo. Un court article a paru dans *De Arquitectura*, n° 2, Facultad de Arquitectura y Artes UNPHU, 1984.
- 18 Contrairement à l'usage local, Rafael Calventi a publié de nombreux articles et réflexions dans les revues dominicaines ainsi que l'ouvrage fondamental que représente *Arquitectura Contemporánea en la República Dominicana*, BNV, 1986.
- 19 Rafael Tomás Hernández est l'auteur le plus pertinent de l'architecture domestique édilitaire de l'époque, grâce à la réalisation de milliers de maisons individuelles et à des centaines d'interventions urbaines à Saint-Domingue et sur tout le territoire.
- 20 La postmodernité dominicaine peut être comprise grâce à la rubrique publiée chaque mardi par le groupe Nueva Arquitectura dans la revue *Nuevo Diario* ainsi que divers essais dans les publications comme *Arquinox*, *De Arquitectura* et *Arquitiempo*.



Fig. 1 Guido D'Alessandro et José Antonio Caro, plan d'expansion de Ciudad Trujillo, Saint-Dominique, 1937.

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal. It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy. We are not aware of any infringement of copyrights.

Saint-Domingue au XX^e siècle, modernité et dictature

OMAR RANCIER

À l'aube du XX^e siècle, Saint-Domingue est encore une petite bourgade. Les nouveaux agrandissements franchissent à peine des limites de l'enceinte coloniale et les villages de San Carlos, au nord, et de Pajarito, sur la rive est de la rivière Ozama, sont toujours considérés comme des quartiers périurbains.

LA MODERNITÉ conquiert tardivement Saint-Domingue, bien après que les maîtres européens ont réalisé leurs œuvres et qu'un certain nombre de « bauhausiers » fuyant les nazis ont élu résidence aux États-Unis où, selon Colin Rowe, ils ont participé au mouvement de déperdition du contenu social de la proposition moderne¹.

Saint-Domingue, rebaptisée Ciudad Trujillo, a déjà vécu presque une décennie du « cauchemar trujilliste » lorsque le premier bâtiment clairement moderne, l'édifice Copello, est construit en 1939 par Guillermo González dans El Conde, la rue emblématique de la capitale. La modernité à Saint-Domingue est clairement liée au mandat du dictateur Rafael Leonidas Trujillo Molina, qui maintient la société dominicaine sous sa coupe de 1930 à 1961. Trujillo assume en personne le rôle qu'aurait dû tenir une bourgeoisie dominicaine qui n'a jamais été soudée. Il adopte la stratégie commune aux dictateurs latino-américains de l'époque : Pérez Jiménez au Venezuela, Gerardo Machado et Fulgencio Batista à Cuba et Juan Domingo Péron en Argentine.

LES GRANDS PROJETS urbains de la modernité à Saint-Domingue se divisent entre habitats sociaux et projets institutionnels. Parmi les premiers se trouvent les quartiers ouvriers (Henry Gazón) ainsi que ceux de Maria Auxiliadora, au nord de la ville, et de Los Minas au sud (Ramón Bàez López-Penha et Pablo Mella)². Parmi les seconds, on compte la cité universitaire (José Caro

Segonzac) et la Foire de la paix et de la confraternité du monde libre (Guillermo González) où se trouvent quelques unes des œuvres emblématiques du mouvement moderne dominicain comme la faculté de médecine de Caro et le palais de la mairie du secteur national de González. Les autres œuvres notables sont des infrastructures urbaines comme le Malécon – la promenade de la ville longue de plus de vingt kilomètres (aujourd'hui avenue George-Washington), qui isole le bord de mer de la ville – et l'avenue Fabrè-Gefrard (aujourd'hui avenue Abraham-Lincoln) de Maximo Gómez : ces deux voies, réalisées sous la direction de l'ingénieur Ramón Bàez López-Penha, furent les premiers axes vers le nord à Saint-Domingue.

C'EST TARDIVEMENT, au milieu des années cinquante, que le plan régulateur d'urbanisme de Ciudad Trujillo élaboré par Ramón Vargas Mera structure une vision de la ville moderne pour Saint-Domingue, malgré l'existence de deux plans d'urbanisme antérieurs, plus néoclassiques que modernes, l'un réalisé par Guido D'Alessandro et José Antonio Caro en 1937³ et l'autre par Ramón Bàez López-Penha en 1938. Ce dernier est d'ailleurs qualifié de « comique et banal » par Virgilio Vercelloni dans son atlas historique de Saint-Domingue⁴. La modernité, sollicitée par une culture qui réagit aux réalisations des puissances hégémoniques, se met en place. Les projets s'articulent à la ville historique, la rendent plus opérative et tentent de répondre à la présence motorisée, tout en

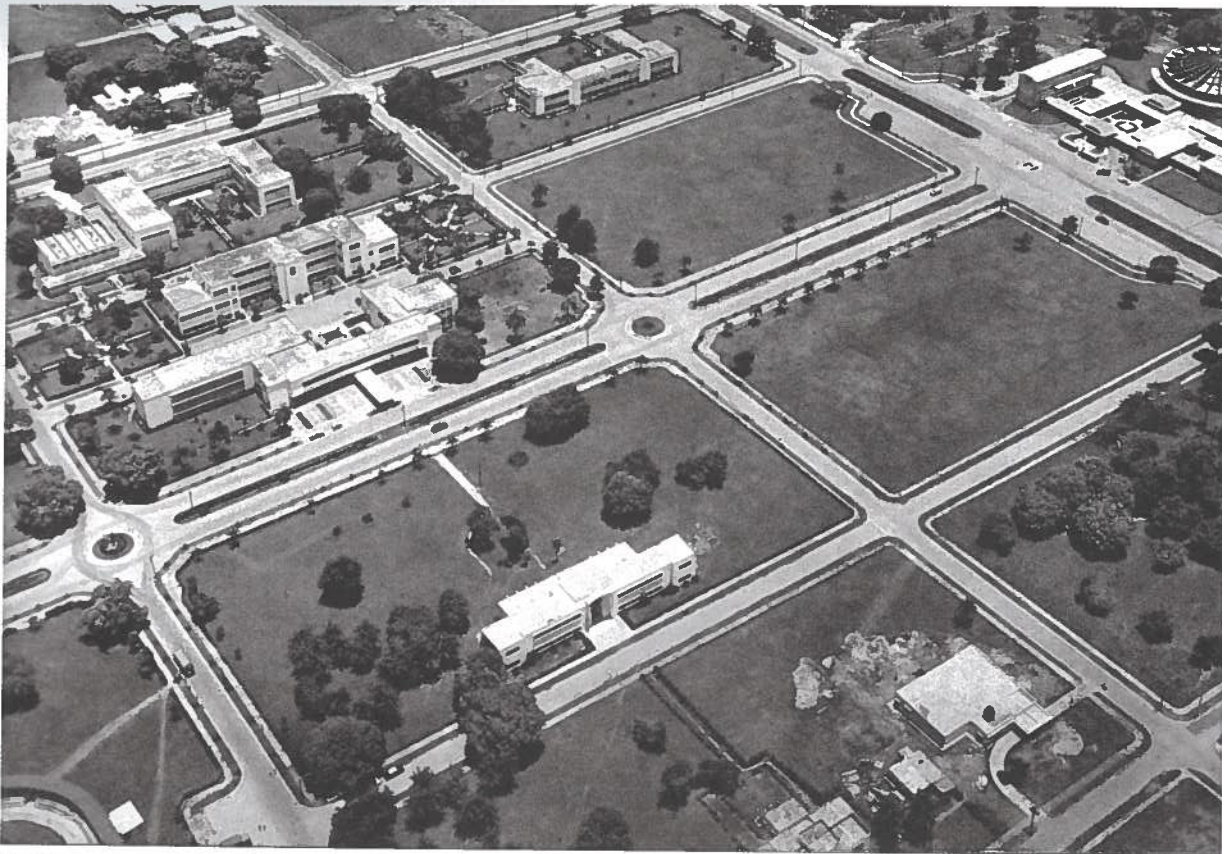


Fig. 2. José Antonio Caro, José Ramón Báez et al., photographie aérienne du campus de l'université de Saint-Domingue, vers 1945

la convertissant en un espace efficace pour la promotion du pouvoir et de la dictature.

La création d'un répertoire formel⁵, composé de tout un catalogue de formes néoclassiques élaborées par Henry Gazón, permet au pouvoir présent dans la capitale de se faire représenter jusqu'à la lointaine frontière conflictuelle avec Haïti⁶.

L'un des aspects les plus intéressants du passage vers la modernité pendant la dictature de Trujillo est l'utilisation d'un code architectural double qui permet au régime de se présenter comme moderne et même démocratique par la construction d'hôtels, d'hôpitaux et d'écoles dans un langage architectural moderne, alors que les édifices symbolisant le contrôle social, comme les postes de police, tribunaux de paix, édifices militaires et bureaux du gouvernement, sont édifiés dans un style néoclassique quasiment fasciste mis au point par Henry Gazón. Tous reçoivent d'ailleurs le nom de « palais⁷ » comme réaffirmation sémantique.

CE CODE est également lisible dans l'œuvre des principaux architectes dominicains de l'époque et, plus particulièrement, dans celles de Guillermo González et de José Antonio Caro. González développe un langage traditionnel pour ses projets d'habitats et un langage moderne épuré et mural pour ses édifices institutionnels. Il est d'ailleurs capable d'employer avec une égale maîtrise la rotation (hôtel Jaragua) et la frontalité (palais de la mairie du district national) du répertoire moderne.

En revanche, les édifices du Secrétariat pour l'éducation et de la Banque centrale – qui offrent un néoclassicisme très éloigné de la plasticité moderne de la faculté de médecine de l'université de Saint-Domingue ou de la rationalité Bauhaus de la faculté d'ingénierie et d'architecture – ne reflètent pas la personnalité de Caro⁸.

CETTE INCONSISTANCE stylistique de la modernité n'est pas l'apanage des architectes dominicains. Silvia Hernández de Lasala, faisant référence à l'œuvre de Luis Malaussena au Venezuela, écrit dans l'introduction de son excellent ouvrage : « une question inquiétante et séduisante se pose avec l'apparition d'une œuvre comme le siège du Secrétariat de la présidence de la république, connu sous le nom de "Palais Blanc", d'apparence néoclassique, a été conçue en même temps que les hôtels Guacamacuto (aujourd'hui Macuto Sheraton) et Maracay, qui développent tous deux des caractéristiques du plus pur style international⁹. »

Dans la manipulation urbaine, toutes les dictatures ont préféré les grands projets et les larges avenues, telles celles que le baron Haussmann avait tracées à Paris au XIX^e siècle, qui permettaient également de contrôler et de canaliser les révoltes¹⁰. De tels exemples se retrouvent à Caracas dans les travaux monumentaux de Malaussena et à La Havane dans le dessin des grandes avenues de Forestier. À Saint-Domingue, aucune volonté de structuration n'est lisible à travers un plan directeur durant la période de consolidation de la modernité de

l'ère de Trujillo. Les travaux réalisés, indépendants les uns des autres, répondent à des exigences bien définies qui, en définitive, parviendront à orchestrer une réponse de ville moderne.

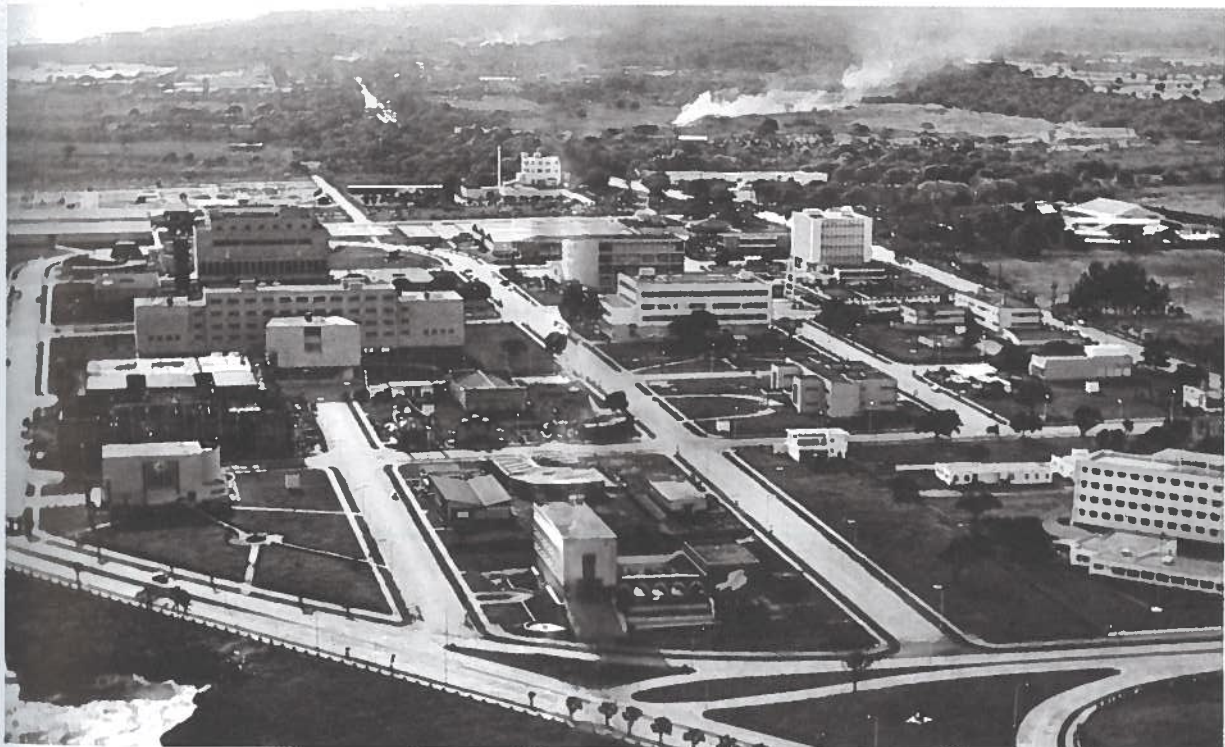
L'ingénieur Ramón Bàez López-Penha se rappelle que, dans les réglementations urbaines rédigées pour remédier aux effets du cyclone de San Zenón en 1930, « [ils] continu[ai]ent à relier des urbanisations qui surgissaient sans aucun plan ni but spécifiques, car il manquait alors, comme il manque aujourd'hui, des plans clairs et précis qui nous guident¹¹. »

LE TRACÉ NORD-EST inachevé de l'avenue Màximo-Gómez, mutilé par la construction de l'aéroport Général Andrews, fait apparaître de manière lisible ce manque de vision urbaine structurée. Il n'y avait plus alors qu'à

attendre la re-localisation de l'aéroport vers son site actuel à Cabo Caucedo, à trente kilomètres à l'est de la ville, déplacement qui eut lieu dans les dernières années de la dictature, pour que l'axe nord-est de la ville soit achevé. Cet ensemble d'infrastructures routières est complété par un projet qui symbolise, en termes urbains, le paradigme de l'architecture et de l'urbanisme de l'ère de Trujillo : la Foire de la paix et de la confraternité du monde libre, influencée par l'architecture de EUR 42 et de l'université de Rome, édifée par Guillermo González Sánchez en un temps record en 1955 pour célébrer les vingt-cinq années du régime¹².

Le plan de l'université de Saint-Domingue, réalisé par Caro et Humberto Ruiz Castillo en collaboration avec André J. Dunoyer de Segonzac – l'architecte français qui a construit la basilique de Higuey –, date de la même

Fig. 3. **Guillermo González** et al., photographie aérienne de la Foire de la paix et de la confraternité du monde libre, Saint-Domingue, 1955



© photo Stepelman



Fig. 4. **Rafael Tomás Hernández**, développement urbain du Barrio de Honduras, Saint-Domingue, 1966

Fig. 5. **Rafael Tomás Hernández**, développement urbain du Barrio del Hoyo de Chulín, Saint-Domingue, 1988

période. Il faut signaler que les plans élaborés par Caro pour l'université, tout comme ceux de González pour la Foire de la paix, malgré certaines formes qui rappellent les postulats de l'urbanisme moderne, adoptent des tracés rectilignes, définis selon deux axes terminés à leur extrémités par des édifices monumentaux : le bâtiment universitaire de l'Alma Mater et la place de la Nation, connue sous le nom de « la bolita del mundo » (la petite boule du monde) de la Foire de la paix. La modernité de ces complexes se situe davantage dans la forme des édifices et de leur mobilier urbain que dans la conception de l'espace et des structures routières.

TRUJILLO a compromis la modernité dominicaine en construisant sur l'ensemble du territoire un catalogue d'œuvres sérielles représentatives du régime. Grâce au répertoire formel développé par Gazón, il a créé une typologie « trujilliste » à San Cristóbal – où l'on construit des hôtels, des logements et des écoles –, à Santiago – avec le monument de la Paix de Trujillo et des dizaines de « palais » – et encore davantage dans la zone frontalière – où l'on dessine hôtels, casernes, bureaux du gouvernement et palais de justice officiels.

En termes d'urbanisme, il n'y eut pas de vision structurée à Saint-Domingue comparable, par exemple, à celle de Forestier à Cuba durant la dictature de Machado¹³. En réalité, l'œuvre urbanistique apparaît comme la somme de projets réalisés ponctuellement, reliés à la ville pour l'optimiser et l'adapter aux nécessités des temps nouveaux sans toucher le centre urbain, comme le proposait José Luís Sert à La Havane en 1959¹⁴.

L'architecte Ramón Vargas Mera, auteur du plan de régulation de Saint-Domingue en 1956, reconnaît ce caractère urbain de la ville lorsqu'il écrit : « On ne propose pas de démolir le centre ni lui substituer par des tours. On respecte le centre historique avec ses valeurs architecturales et urbanistiques¹⁵. » Vargas Mera est le seul à revendiquer une vision de la ville moderne. C'est sans nul doute une vision qui questionne l'urbanisme moderne orthodoxe, comme lorsqu'il écrit sur le plan : « Le système de zonage par fonctions, propre aux CIAM et à la Charte d'Athènes, devient un zonage mixte au sein duquel une activité dominante stimulera le caractère de la zone et sera complétée par des activités secondaires¹⁶. »

LE FAIT que le plan Vargas Mera ait été sous-estimé à cause de son incompatibilité avec les intérêts de la dictature réaffirme le manque de volonté politique de penser la ville comme un tout intégral, attitude qui persiste aujourd'hui. Après la chute du régime de Trujillo en 1961, Saint-Domingue retrouve son nom et devient une ville ouverte qui croit toujours à sa vision de la modernité. Bien qu'aucun plan directeur n'ait été concrétisé, l'espoir d'en faire une ville meilleure est toujours vivace.

Si la modernité a été consolidée pendant l'ère de Trujillo, la ville moderne, participative, fonctionnelle, démocratique

n'a jamais été construite. Joaquín Balaguer, élu à la présidence avec l'appui des troupes de l'OE/ (Organisation des États américains) après la guerre civile se préoccupe davantage de la ville coloniale, des habitats insalubres et des espaces verts. Quant aux gouvernements ultérieurs, ils ne s'intéressent pas sérieusement à la ville. Ainsi, après cinq siècles d'existence, Saint-Domingue attend toujours la reconquête de la rive de l'Ozama dans une contemporanéité qui ne cesse d'arriver.

OMAR RANCIER est architecte, diplômé cum laude de l'Université autonome de Saint-Domingue en 1979. Il est président-fondateur du groupe Nuevarquitectura, organisateur des biennales d'architecture de Saint-Domingue, auteur de nombreux articles publiés dans les plus grandes revues dominicaines spécialisées, professeur à l'École d'architecture de l'Université Pedro Henríquez Ureña (UNPHU). Omar Rancier a également été directeur de la Faculté d'architecture de l'Université Ibéro-américaine (UNIBE).

Traduit par **Émilie d'Orgeix**

NOTES

1 Colin Rowe et Fred Koeter, *Ciudad Collage*, editorial Gustavo Gil, Barcelone, 1981, p. 34.

2 Eugenio Pérez Montas, *La ciudad del Ozama*, édité sous le patronage de la ville coloniale de Saint-Domingue et El Centro de Altos Estudios Humanísticos y del Idioma Español, Barcelona, 1999, p. 284.

3 Eugenio Pérez Montas, *op. cit.*, p. 283. Extrait de *El Palacio Nacional de la República Dominicana: 50 años de historia y arquitectura*, J. Chez Checo (ed.), Secrétariat administratif de la Présidence, 1997.

4 Virgilio Vercelloni, *Atlas histórico de Santo Domingo*, Milan, Cosmopoli, 1991.

5 « El Significado de la Arquitectura de la Era de Trujillo », conférence de l'architecte Ramón Martínez durant le cycle d'entretiens « Arquitectura Contemporánea en la República Dominicana » à la Casa de Teatro, les 4, 5 et 6 septembre 1981, organisé par Nuevarquitectura. Non publié.

6 « À son époque, le néoclassicisme aux lignes si spécifiques semblait empreint d'un passé pléthorique de tradition et de nationalisme », Henry Gazón Bona, *La Arquitectura Dominicana en la Era de Trujillo*, Ciudad Trujillo, collection Henry Gazón Bona 1949, p. 1.

7 Ramón Martínez, *op. cit.*

8 Omar Rancier, « Versatilidad estilística en la Arquitectura de Guillermo González », *Nuevarquitectura*, n° 43, *El Siglo*, 23 février 1990, p. 6B.

9 Silvia Hernández de Lasala, *Malauzensa: Arquitectura Académica en la Venezuela Moderna*, 1990, Editorial ExLibris, Caracas, p. 20.

10 Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, 1982, 5^e édition augmentée, p. 100.

11 « Santo Domingo: Su Fundación y Crecimiento », conférence de José R. Bóez López-Penha lors de la table-ronde sur la planification urbaine, organisée à l'Université nationale Pedro Henríquez Ureña, les 6, 7 et 8 juillet 1971, *CODIA*, n° 26, mai-juin 1971.

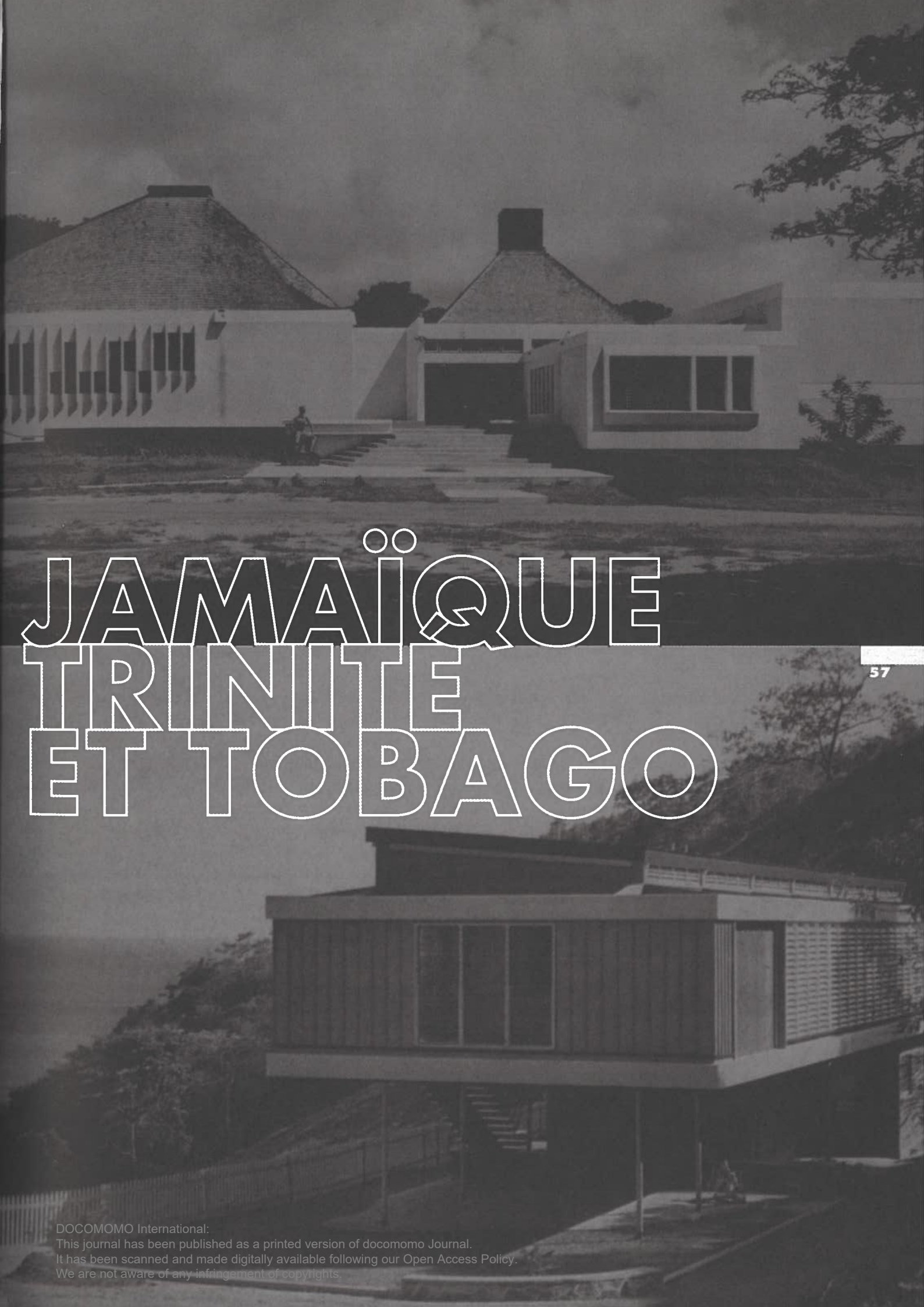
12 Gustavo Luis Moré, « Guillermo González: A los 82 años de su nacimiento », *El Nuevo Diario*, 1^{er} novembre 1982, Hoja de Arquitectura, n° 26.

13 Jean-François Lejeune, « The City as Landscape: Jean Claude Nicolas Forestier and the Great Urban Works of Havana, 1925-1930 », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, n° 22, édition spéciale Cuba, 1996, p. 165.

14 Mario Coyula, « Influencias cruzadas Cuba/EUU en el medio construido: ¿dos o autopista en dos sentidos? », *Archivos de Arquitectura Antillana*, n° 10, juin 2000.

15 Ramón Vargas Mera, *Tendencias urbanísticas en América Latina y el Caribe: La situación a finales del siglo XX*, Saint-Domingue, Amigo del Hogar, 2004, p. 73.

16 *Ibid.*



JAMAÏQUE TRINITE ET TOBAGO

Architectures publique et sociale à Kingston, Jamaïque

■ JACQUIANN LAWTON

De nombreuses circonstances ont forgé le modernisme.

Des événements comme la grande exposition internationale de 1891 ont permis à la Jamaïque de se poser en acteur de la célébration de l'industrialisation aux côtés des bastions mondiaux des pavillons de l'exposition. Les désastres naturels réguliers ont incité les habitants à retrouver et restructurer les formes d'habitats depuis 1692.

58

L'IMPACT de la Seconde Guerre mondiale sur l'identité culturelle et l'historicisme a eu d'importantes répercussions : dans les Antilles, il a alimenté une idéologie d'« auto-gouvernance » et un esprit d'indépendance nationale. Ces « nodules interstitiels » ont marqué les différents états de la modernité, donnant naissance à une architecture moderne qui a émergé plus visiblement à Kingston et à Saint Andrew, siège législatif et culturel de l'île de la Jamaïque.

Le plan de Kingston se développe selon la forme iconographique d'une clé. C'est une figure structurelle dans la morphologie de la ville (fig. 1). Le centre urbain était relié à la ville espagnole (l'ancienne capitale) par une voie ferrée et par un tramway qui desservait la grille urbaine de John Geoff (1693) le long des rues nord-sud, équipées de lignes électriques et téléphoniques. Les édifices bâtis après le code édilitaire de 1907 ont été transformés ; au lieu de la brique, la pierre et le ciment ont été utilisés.

UN MANDAT du conseil municipal de Kingston déplaça tous les édifices publics du bord de mer vers King Street, le long de l'axe nord-sud (fig. 2). Le théâtre de la ville, bâti à l'extrémité de King Street à North Parade, fut reconstruit en 1912 et prit le nom de Ward Theater. Les caractéristiques formelles de ces édifices publics (attribués aux frères Henriques, entrepreneurs) sont remarquables. Les colonnades gréco-romaines, à la répétition sévère, et la parcimonie des ornements des bâtiments publics s'opposent à la symétrie et à l'éclectisme de la façade du Ward Theater, accentué par le traitement ovale des ouvertures en arcades. L'architecture des bâtiments publics – avec d'autres structures coloniales comme la résidence du commandant en chef de New Delhi en Inde – est symbolique de la production architecturale comme instrument du bureau colonial¹. En outre, entre 1907 et la fin des années cinquante, la signature du maître d'œuvre, en tant que concepteur de formes universelles, n'apparaît pas de manière évidente.

LE PROGRAMME SOCIAL DES ANNÉES QUARANTE ET CINQUANTE

En 1939, lors du vote de la loi sur l'éradication des habitats précaires, l'Administration centrale pour le logement (Central Housing Authority, CHA), créée en 1937 pour remédier à la détérioration de l'habitat dans l'agglomération de Kingston, gagna un appui législatif.

Fig. 1.
Kingston, vue
aérienne, 1967



© Photo aérienne J. Tyndale-Biscoe

La majorité des projets se situait dans la partie ouest de Kingston, le long de Spanish Town Road et de la voie ferrée qui venait de la campagne ; il existait depuis les années vingt de nombreux habitats précaires dans les quartiers de Trench Town, Dung Hill et Black-O-Wall ainsi qu'à Kingston Pen. Le programme développé incluait un ensemble de logements locatifs, de blocs d'habitations multi-familiaux composés d'appartements de une à deux pièces, des services communautaires et des maisons individuelles de type cottage².

PARALLÈLEMENT, le quartier de St Andrew East Central connut une production de maisons familiales individuelles standardisées, en forme de L, qui comportaient une galerie ouverte surélevée permettant la circulation d'air et des toits à deux ou quatre versants. La systématisation d'éléments typologiques et de propriétés constructives tels que des murs de béton de 150 mm est particulièrement intéressante. La Kingston & St Andrew Corporation possède les dossiers de nombreuses demandes de permis de construire, accordés ou non, qui proposent des variations intéressantes dans les quartiers de Repole, Sanguinetti & Co. Ransford Avenue, Lyndhurst Park pour P. G. Serrart en 1936.

EN 1951, la mise en place d'un fond pour la réparation des dégâts causés par l'ouragan Charlie (Hurricane Charlie Relief Fund), alimenté par l'organisation pour le logement post-ouragan (Hurricane Housing Organisation, HHO), renforça l'urgence du programme de l'Administration centrale pour le logement. Les solutions adoptées consistaient en une subdivision du site par divers chemins d'accès et par la construction d'une unité de base en forme de coque. Ces communautés furent implantées à Port-Royal et dans les quartiers est et ouest de Kingston³; les lots de terrain étaient de 2,4, 17 et 30 hectares avec une densité de 5 à 8 lots par hectare.

Ces projets, mis en place par le ministère du Logement, étaient autofinancés par un petit subside destiné à l'achat de matériaux et par un taux fixe pour la location avec un droit d'achat une fois l'habitat construit⁴. À l'origine, les structures des modules furent produites à partir d'une unité centrale de 10 x 10 à Tower Hill et de 24 x 20 à Balmagie dans West Kingston ; ils adoptent la forme de bungalows avec des toits à deux ou quatre versants et, à Tower Hill, la disposition de petites maisons en bardeau. L'utilisation des terrains environnants comme jardins et poulaillers respectait les habitudes de vie rurale des habitants.

Fig. 2. Édifices gouvernementaux, King Street



© Photo aérienne J. Tyndale-Biscoe

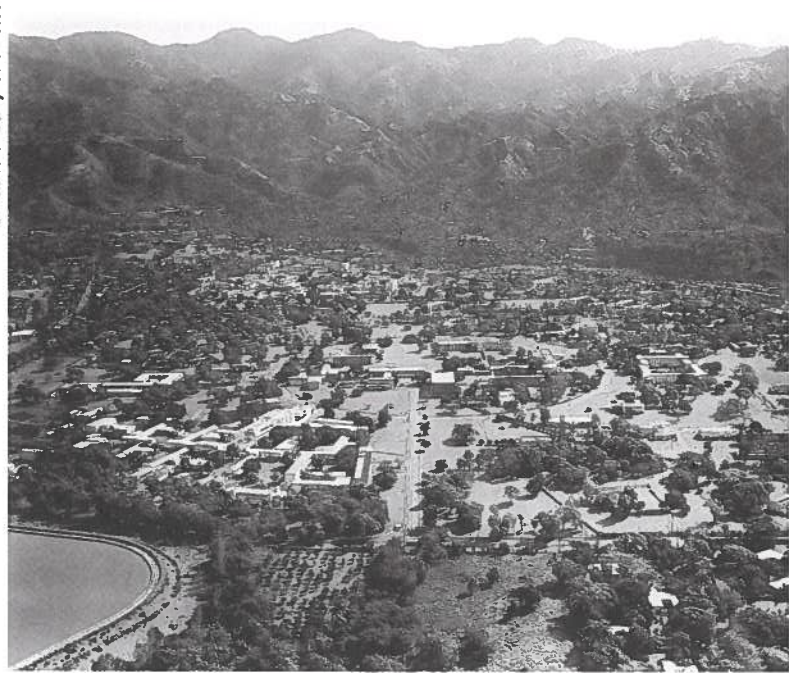


Fig. 3. Norman et Dawbarn, campus de l'université des Antilles (UWI), 1946, et la Queen's Way

ENTRE 1948 ET 1952, l'association des fabricants de Jamaïque (Jamaica Manufacturers Association) autorisa la compagnie de ciment caribéen à construire une usine dans le quartier de Rockfort situé à l'entrée est de Kingston du côté de l'aéroport de Palisadoes, construit pendant la Seconde Guerre mondiale pour l'état-major anglais⁵ (fig. 4). Après 1951, le besoin de reconstruction après l'ouragan généra une importante demande de production.

En 1955, la loi sur le logement donna naissance au Bureau du logement et de l'assistance sociale, une fusion entre la HHO et la CHA. Amendée en 1958, la loi autorisa l'apport de capitaux privés destinés à la construction, afin d'augmenter le nombre de maisons gérées par l'État pour les migrants urbains de la classe moyenne⁶. En 1958, le projet Mona Heights permit la construction de 80 hectares de terrains originellement réservés à la Fédération antillaise. Les lots furent construits avec un système de panneaux renforcés préfabriqués, directement montés sur le site. Des projets similaires virent le jour à Harbour View (1960), Dunahey Park (1963), Hughenden (1967) et Edgewater (1970) (fig. 7). Les maisons unifamiliales ou « bungalows jamaïcains » étaient conçues pour une consommation de masse, préfabriquées et construites de manière très étendue.

La politique d'assainissement des logements précaires à l'intérieur de la ville donna lieu à la construction d'immeubles d'habitation de quatre étages à Western Kingston (Trench Town et Tivoli), mais la production de type vertical fut limitée⁷. Les politiques d'habitat urbain furent poursuivies par le ministère du Logement qui remplaça en 1966 le Bureau du logement et de l'assistance sociale. Ce n'est pas avant les années soixante-dix que, grâce au McIntyre Lands Development

(architectes Design Collaborative), dans l'est de Kingston une solution adéquate englobant espaces publics et privés fut développée de manière équilibrée dans un programme d'édifices de hauteur limitée.

DEPUIS 1947, le Bureau du planificateur urbain – le poste de conseiller pour l'aménagement urbain étant devenu celui de planificateur urbain du gouvernement – assurait la mission essentielle de conseil auprès du gouvernement pour les activités liées à l'habitat et à l'occupation des sols. Le Département d'aménagement urbain mit en œuvre un vaste programme de peuplement et de recueil de données sur l'utilisation des sols dans l'île. Si l'utilisation intégrée de ces données n'était pas cohérente avec les politiques de logement, le département, durant les dix premières années du programme, mit l'accent sur les villes côtières et un plan de développement urbain qui reliait les quartiers de Spanish Town avec Kingston⁹; des espaces publics ouverts, des parcs et des équipements sur la plage

département des travaux publics pour les civils évacués de Malte et de Gibraltar pendant la Seconde Guerre mondiale. Les édifices existants servirent d'abord de siège temporaire pour l'université¹⁰.

UN ANNEAU brise la ligne de l'aqueduc qui, depuis la rivière Hope, avait servi à la compagnie Hope Estate à la production de sucre. L'aqueduc est constitué par une arcade qui mène sur le campus à une chapelle, construite perpendiculairement à l'entrée principale. Comme le rappelle l'historien Douglas Hall, « l'ingénieur résident Ainsworth David Haughton Scott (A. D. Scott, 1912-2004, Jamaïcain) démontra avec soin, numérota et transporta à Mona les blocs de calcaire taillés d'une ancienne rhumerie de la propriété d'Hampden à Trelawny¹¹. » Malgré les éléments classiques de la structure, la transformation de la rhumerie en chapelle et le décalage entre la fonction initiale de l'édifice et sa réutilisation est en soi une opération moderniste.

Fig. 4. Le port et l'aéroport de Palisadoes



© Photo aérienne J. Tyndale-Biscoe

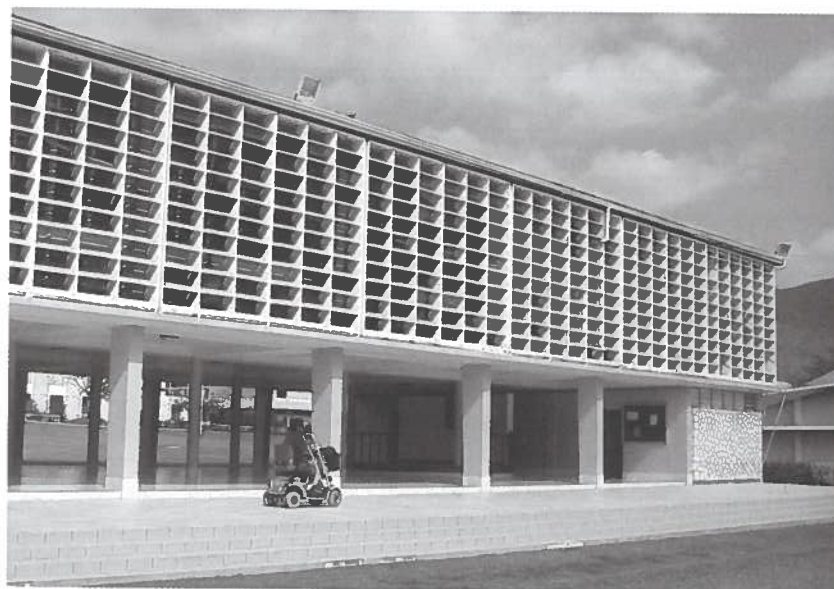


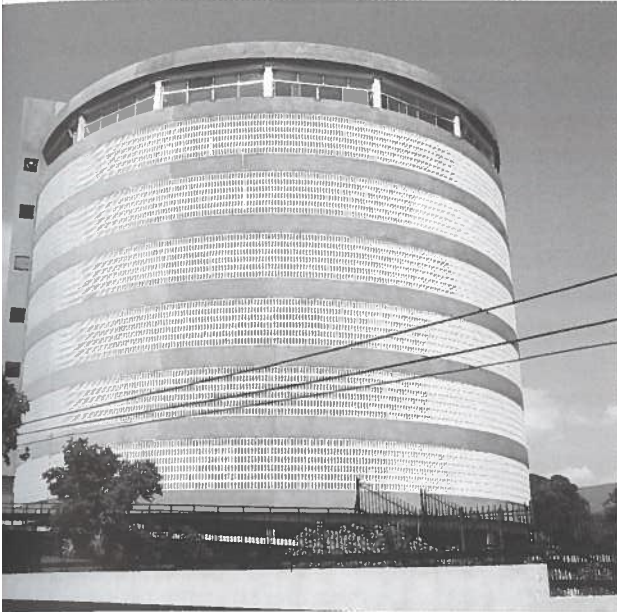
Fig. 5. Bureau des inscriptions, Université des Antilles

furent également mis en œuvre⁹. Les travaux de David Spruel, conseiller de planification, de l'urbaniste Graham Charles (Hill) Hodges (1925-1967) et de Carl Chen, architecte jamaïcain, furent particulièrement importants. Durant les années quarante, le campus du collège universitaire des Antilles de Mona (University College of West Indies, UCWI), à Papine, était considéré comme l'unique institution d'éducation tertiaire de la région à répondre aux besoins des Antilles. La médecine sociale était prioritaire. Les architectes britanniques Norman et Dawbarn furent invités à concevoir le campus en 1946 (fig. 3).

La création d'une route de circonvallation paraissait indispensable à la planification des fonctions administratives de l'université et pour l'accès au campus. L'université fut placée à l'ouest de Gibraltar Camp, sur un site de baraquements construits en 1940 et 1941 par le

CEPENDANT, c'est plutôt dans la planification que le projet développe réellement de lignes innovantes. Son épine dorsale, la Queen's Way, fut conçue comme deux avenues parallèles dont les extrémités devaient relier le Sénat et un amphithéâtre imbriqué dans la montagne dont la forme suggère la procession d'Éphèse.

LE LONG DE LA ROUTE de circonvallation, le Sénat, le bureau des inscriptions, la bibliothèque et le département des arts furent achevés en 1963 (fig. 5). Les éléments programmatiques sont des extensions du diamètre de l'anneau, bien que sans l'apparence de panoptique de la ville idéale de Ledoux. Les édifices sont de simples sections rectangulaires qui exagèrent les lignes et sont suspendus entre ciel et terre sur des pilotis. Revêtements de mosaïque et de brise-soleils, les façades apparaissent libres dans leur homogénéité et s'intègrent à une structure



© Photo J. Lewron

Fig. 6. M. F. Campbell & R. A. Brandon, édifice Commissioner of Income Tax and Department, récemment repeint en bleu

poteau poutre. Les bâtiments de l'école d'art sont conçus comme des rangées de murs porteurs qui ressemblent à des tranches de livres. Les murs en blocs de calcaire et de mortier grossier sont tactiles et artisanaux.

Le travail présente un idéal de naturalisme climatique et de synthèse d'artisanat et d'éléments industrialisés. Un classicisme moderne soucieux d'équilibre qui, comme l'a souligné Dawbarn dans un article de 1947 cité par Francis Brown, s'exprime « par une juste évaluation de conditions locales et actuelles, par une simplicité mise en valeur et par des arts locaux mariés au ciel bleu et à la végétation luxuriante ».

AVANT ET APRÈS L'INDÉPENDANCE, LES ANNÉES CINQUANTE ET SOIXANTE

Pendant la décennie de transition précédant l'indépendance, Wilson Chong, Harold J. Ashwell et Mc Morris Sibley Robinson établirent leurs agences, à l'époque où les entrepreneurs concevaient en Jamaïque encore la majorité des bâtiments. Les premières agences proposèrent des prestations de conception et de construction, comme ce fut le cas pour Wilson Chong et les ingénieurs Leonard Chang et Mc Morris Sibley Robinson et les entrepreneurs Marley & Plant, malgré leur courte existence. Différemment, les architectes locaux avaient été formés à l'étranger par le biais du Département des travaux publics (Public Works Department, PWD), l'agence d'État qui avait sous sa responsabilité tous les édifices gouvernementaux autre que le ministère des Transports.

WILSON CHONG (1922-1984) représente la quintessence de l'esprit de cette période. D'origine sino-jamaïcaine, né à Santiago, à Cuba, il étudia à l'Université de Notre-Dame et à l'université de l'Illinois en

1952. Il fut capable de lier artisanat et industrie. Il inventa un forêt à main en 1967 qui obtint des brevets nord-américains, britanniques et allemands. Il utilisa de manière particulièrement habile la puissance lyrique de la technologie constructive du béton prétendu, renforcé et préfabriqué. Le stade national qu'il construisit de 1960 à 1962 devint un emblème très populaire de l'esprit collectif (fig. 8). Sa tribune gothique en voûte de béton soutenue par des poutres en porte-à-faux sur un socle tripode démontre la maturité d'une architecture qui atteint les limites plastiques des matériaux.

CHONG ÉLEVA le module de bloc de béton en panneau de murs. Dans l'édifice Henriques sur Cross Road, il apparaît comme une forme résiduelle décorative : un échafaudage cubiste, retenu par les angles de l'édifice, qui s'élève au-delà du mur créant une extension verticale dans une structure panneau poutre (fig. 9). Il l'utilisa également comme un élément d'assemblage pour des



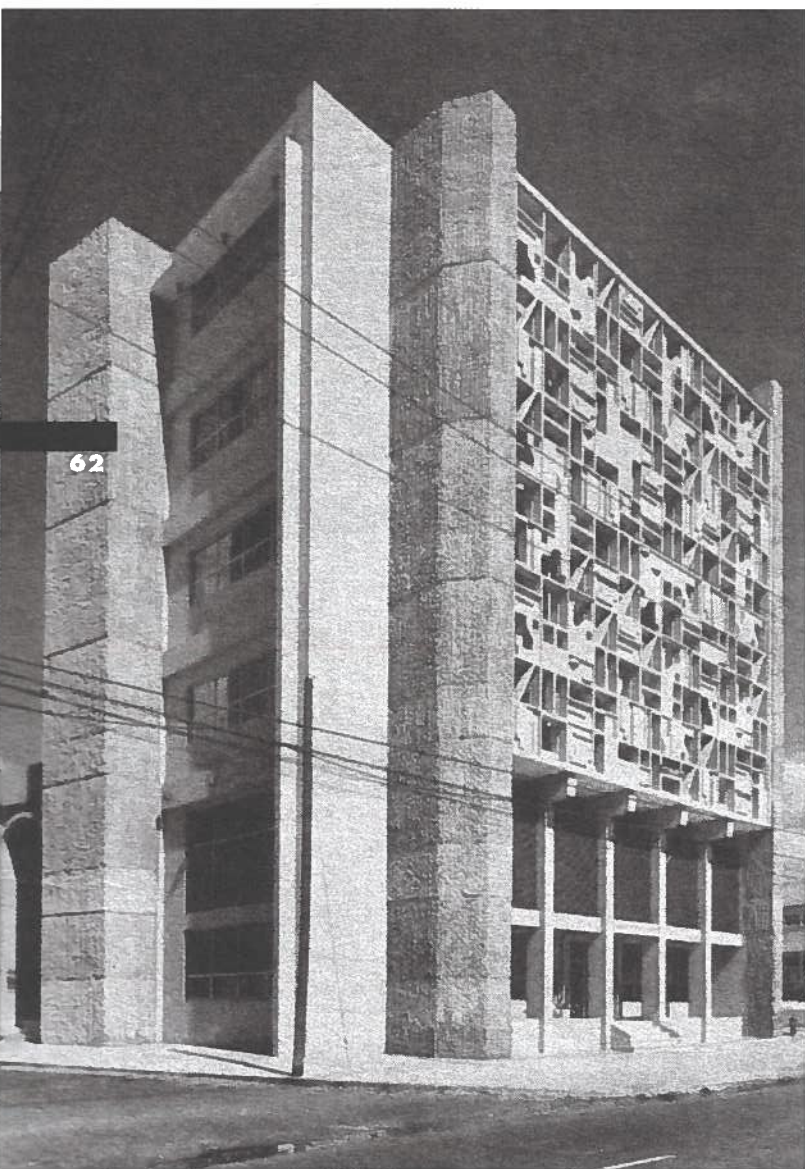
© Photo aérienne J. Tyndale-Biscoe

Fig. 7. Lotissement de maisons individuelles, Harbour View

maisons préfabriquées bon marché. Une affinité formelle pour les structures en coque apparaît de manière évidente dans l'église presbytérienne à Mona, la pharmacie Oxford et la station-service Texaco. Des attributs formels internationaux apparaissent dans les travaux du ministère de l'Éducation inspiré de l'unité d'habitation de Le Corbusier.

Les bâtiments, construits aux limites de Kingston et de Saint Andrew dans les années soixante-dix, révèlent une idéologie qui dépasse les contingences matérielles et les systèmes de construction monolithiques.

En tant que membre de la société des architectes (1957), Chong a également établi des directives pour la profession : contrats, niveau d'honoraires et lois sur l'immatriculation officielle des architectes. En 1979, il fut nommé commandant de l'Ordre de distinction par le gouvernement jamaïcain.

Fig. 8. **Wilson Chong**, stade nationalFig. 9. **Wilson Chong**, édifice Henriques

V. R. MC MORRIS ET J. P. SIBLEY commencèrent leur pratique architecturale en 1955 et furent rejoints par H. W. Robinson en 1958. Tous trois avaient effectué leurs études au Canada, à l'université du Manitoba et de McGill à Montréal. Leur agence fut un foyer d'inspiration

pour des générations de Jamaïcains qui avaient étudiés à l'étranger et étaient revenus dans l'île, notamment la première architecte femme, Verma Panton, diplômée de l'université McGill en 1964). Au nom de la Société des architectes, ils firent également pression sur l'Association des architectes du Commonwealth (CAA), dont ils étaient membres, pour la création d'une école d'architecture en Jamaïque – les Bahamas étaient considérées comme une autre option. À cette époque, le Canada était le premier délégué des Amériques au CAA et l'architecte Norris Mitchel de Grenade représentait les Caraïbes. L'école fut créée en 1988.

L'ARCHITECTURE DE L'AGENCE MSR captura l'esprit du nouveau Kingston, avec des façades de béton répétitives, d'une urbanité anonyme. Ses méthodes de construction variaient : dans le cas du Scotia Bank Center, sur le front de mer de Kingston, des éléments de béton précontraint réalisés sur place furent employés. Mc Morris, Sibley et Robinson étaient aussi associés à des projets de multinationales qui employaient des architectes étrangers et investissaient à Kingston dans des bâtiments comme l'édifice British-American (1967), aujourd'hui Victoria Mutual, à New Kingston. L'expression formelle du groupe variait, parfois de manière ambiguë, avec des travaux expressionnistes comme le Centre d'art créatif de l'université (1969) ou la maison Matalon (1970) dans l'est de Saint Andrew (fig. 10). C'est le régionalisme structurel qui prévaut dans ces œuvres en fonction des méthodes de construction et de la technologie employée.

LA PRODUCTION de l'architecture depuis 1958 a débattu, par essence, des limites d'un matérialisme basé sur le rationalisme. Les œuvres de Marvin Goodman & associés sont sensibles aux thèmes climatiques tropicaux, évidents à l'échelle de l'architecture domestique – hormis dans le cas du bâtiment de la Petroleum Corporation de Jamaïque à New Kingston. La dialectique extrême développée dans les tours de bureaux monolithiques de H. D. Repolé propose l'usage public des espaces par la créations de rues aménagées à New Kingston. Les œuvres de Patrick Stanigar dans l'est de la ville (Harbour Street) révèle un passage organique vers le naturalisme.

Les propositions effectuées entre 1957 et 1970 pour le développement du commerce et des équipements industriels ont confiné les limites administratives de Kingston dans l'est de Saint Andrew en repoussant les équipements portuaires plus à l'ouest, vers Newport West. Cela permit le développement du super-bloc du front de mer de Kingston et plaça le Conseil municipal de développement urbain (Urban Development Corporation, UDC), élu en 1968, au cœur des projets en cours. Initialement, l'UDC ne travaillait que dans des secteurs désignés : des villes de tourisme rural comme

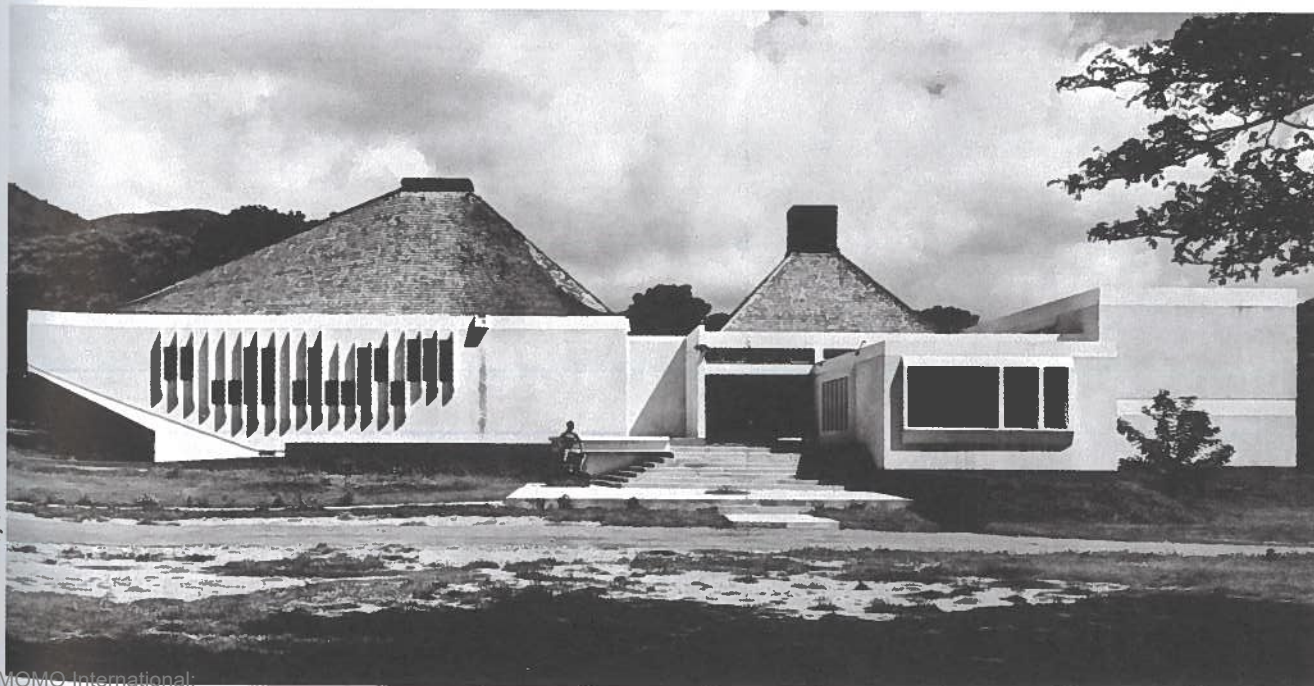
Ocho Rios, Negril ou Montenegro Bay. Le premier architecte nommé fut l'anglais David Gregory Jones, de Shankland & Cox, qui assista à l'établissement de l'UDC. Le développement contemporain de la ville de Kingston est régi par l'État depuis les années soixante-dix. La construction de grands immeubles est à l'ordre du jour et utilise les modèles dépassés de modernismes révolus. De nombreux projets de revitalisation de Kingston ont été guidés par l'UDC, qui propose des conseils techniques et coordonne les consultants locaux et étrangers. Parmi ces projets figurent Vision 20/20, la Compagnie de restauration de Kingston (Kingston Restoration Company) et le centre d'investissement de la ville de Kingston (Kingston City Center Investment Company, KCCIC). L'obsession « stylistique » des constructeurs persiste et incarne une histoire entrepreneuriale rémanente. Le stade national a été rénové entre 1998 et 2002 en deux phases par l'UDC, dans le cadre d'un accord entre les gouvernements jamaïcain et vénézuélien¹².

JACQUIANN LAWTON est chargée de cours en design, histoire et théorie de l'architecture à l'école d'architecture de l'UTech (University of Technology) de Kingston, en Jamaïque. Elle est éditrice de *AXIS*, la revue de l'École caribéenne d'architecture sur le régionalisme caribéen. Elle a été boursière du Cooper Union Institute à New York en 1990 et a construit plusieurs édifices en Jamaïque.

NOTES

- 1 Voir à ce sujet le travail de Beverley Elizabeth Pigou, *The Social History of the Upper and Middle Classes in Jamaica between 1914-1945*, thèse de doctorat, University of the West Indies, 1995, p. 205.
- 2 Pauline McHardy, « Housing Provision and Policy Making in Jamaica: Charting The Level of Involvement of the Architect », texte présenté lors de la conférence de la Commonwealth Association of Architects, Goa, Inde, 2 au 5 octobre 1997.
- 3 Jean et Oliver Cox, *Self built and expanded housing in Jamaica, A Comparative Study of single storey housing from 12 projects*, Londres, Shankland/Cox, 1985.

Fig. 10. **Mc Morris, Sibley & Robinson**, Centre d'art créatif, Université des Antilles, 1969



4 Pauline McHardy, *op. cit.*

5 Anthony S. Johnson, *City of Kingston Souvenir, 1802-2002, Commemoration of the Bicentennial of The City Charter*, ISKAMOL, 2002.

6 Pauline McHardy, *op. cit.*

7 Ann Norton, « Shanties and Skyscrapers, Growth and Structure of Modern Kingston », exposé n°13, Institute of Social and Economic Research, University of the West Indies, Mona, Jamaïque, 1976.

8 Colin G. Clarke, *Kingston Jamaica, Urban Growth and Social Change, 1692-1962*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1975.

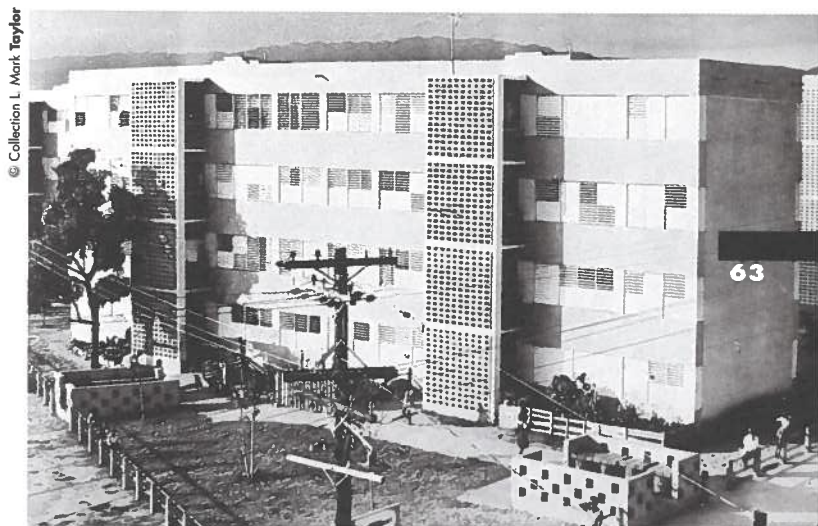
9 Architect Ann Hodges, conversation à Kingston, mars 2005.

10 Suzanne Francis Brown, *Mona Past and Present*, Jamaïque, Barbades, Trinité et Tobago, University of the West Indies Press, 2004.

11 *Ibid.*

12 Christopher Shaw, architecte en chef de l'UDC, entretien à l'École caribéenne d'architecture, mars 2005.

Fig. 11. **Mc Morris, Sibley & Robinson**, appartements à Turtle Beach, Ocho Rios



La Trinité moderne et l'œuvre de Laird et Lewis

MARK RAYMOND

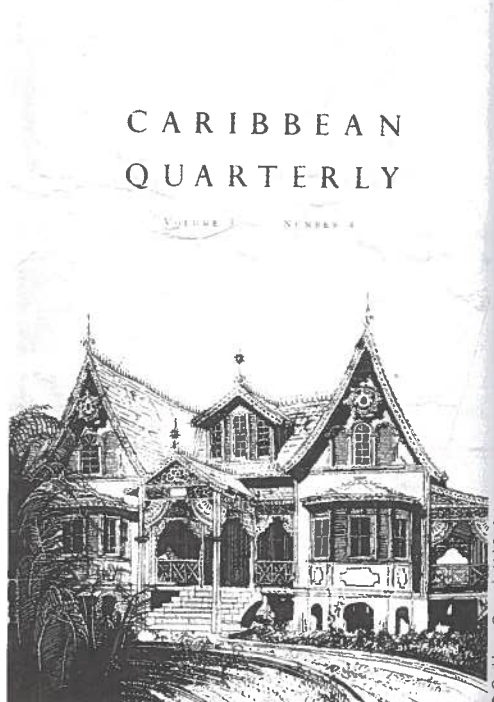
Trinité est l'île la plus au sud des petites Antilles. Découverte par Christophe Colomb en 1498, elle reste une colonie espagnole jusqu'à la fin du XVIII^e siècle lors de l'importante migration de planteurs français accompagnés de leurs esclaves. Trinité est ensuite réclamée par les Britanniques qui y font venir des travailleurs sous contrat de l'ensemble du Commonwealth et la gouvernent jusqu'à son indépendance en 1962. L'architecture de l'île est le reflet de ces influences nombreuses et complexes.

LE PRÉSENT ARTICLE TRAITE d'un épisode particulier de cette histoire : le développement de l'architecture moderne de la ville de Port of Spain, à Trinité, à travers l'œuvre de deux architectes, Colin Laird et Anthony Lewis.

L'évolution de l'architecture moderne de Port of Spain peut être divisée en quatre phases : 1900-1938, 1939-1961, 1962-1980 et de 1981 à nos jours. Laird et Lewis furent actifs, chacun de leur côté, après la Seconde Guerre mondiale et incarnèrent les deux

Fig. 1. Maison au 1, St Clair Avenue, Port of Spain, modernisme typique d'avant la Seconde Guerre mondiale

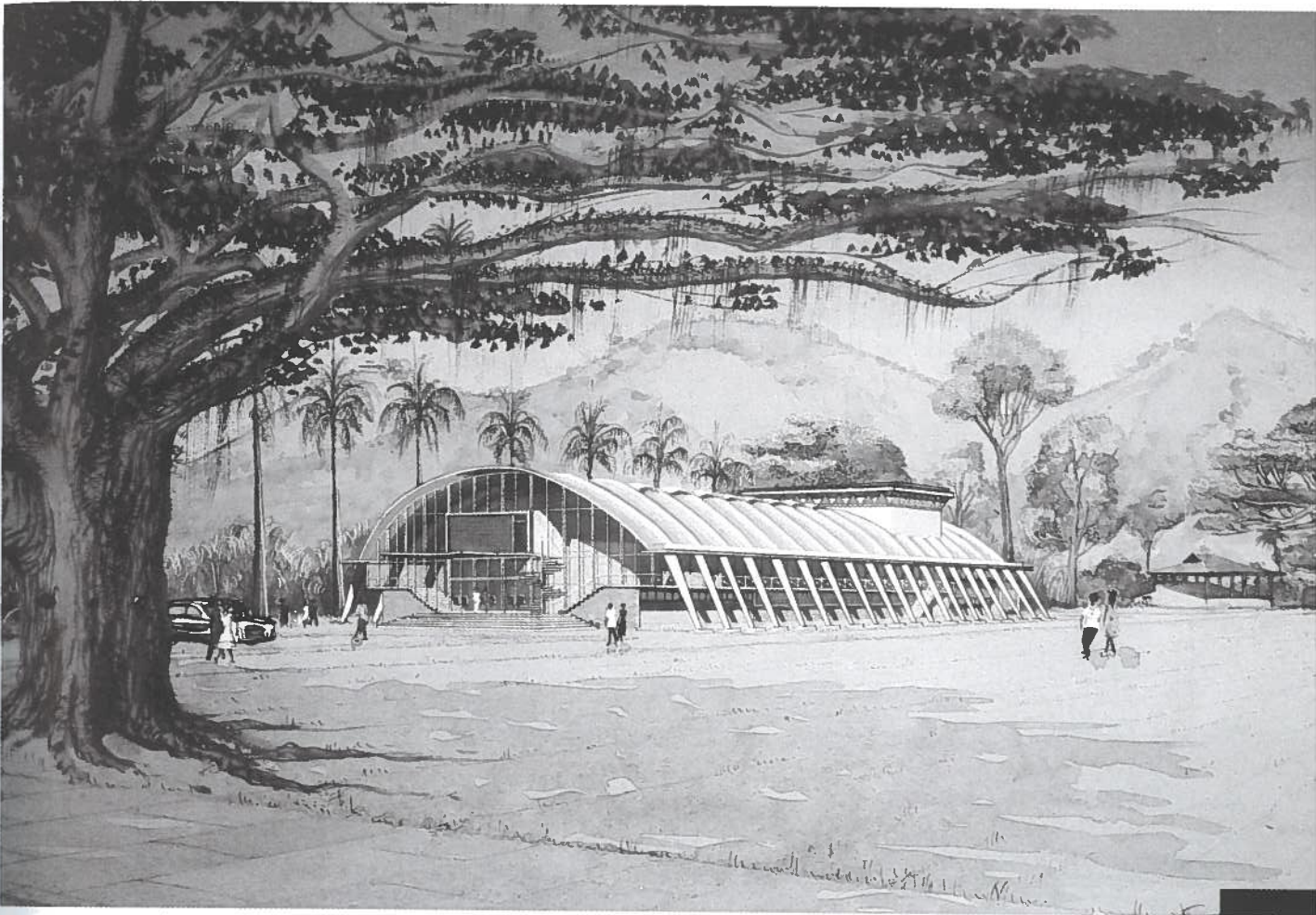
Fig. 2. Couverture du *Caribbean Quarterly* illustrée par la reproduction d'un dessin de Laird au crayon et à l'encre du 9, St Clair Avenue



DOCOMOMO International.

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal. It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy. We are not aware of any infringement of copyrights.

docomomo N°33
Septembre 2005



© Colin Laird

Fig. 3. Reproduction à l'aquarelle du centre communautaire, devenu plus tard le Queen's Hall, sur le site original de George V Park St Clair

principales tendances de la production architecturale de cette période. La première fut influencée par une culture architecturale britannique exportée après la guerre : le « modernisme tropical ». Il s'agit d'un type de modernisme dérivé des principes fonctionnels, formels et programmatiques du modernisme européen du milieu du siècle, adapté aux conditions climatiques tropicales¹. La seconde est représentative du courant qui fit sien les centres d'intérêts et les préoccupations formelles concernant le régionalisme qui s'exprimaient alors aux États-Unis, comme l'ont exposé Lewis Mumford et d'autres. Le mouvement régionaliste s'opposait au modernisme universel, essentiellement européen, que représentaient Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson. Le travail de Laird peut être considéré comme le produit de la première tendance tandis que celui de Lewis relève de l'influence de la seconde.

L'ÉVOLUTION CULTURELLE de la société trinitadienne indépendante est paradigmatique de la recherche post-coloniale d'identité et d'authenticité. Cette recherche, ou cette lutte, est confrontée au dilemme commun aux nations en voie de développement tel que le décrit Paul Ricœur dans *Histoire et vérité* – cité par Kenneth Frampton dans son essai fondateur sur le régionalisme critique² : « Nous voilà donc face au problème crucial

auquel sont confrontées les nations qui sortent tout juste du sous-développement. Pour entrer dans la voie de la modernisation, est-il nécessaire de se délester du vieux passé culturel qui fut la raison d'être d'une nation ? (...) D'où le paradoxe : (...) elle doit s'enraciner dans le sol du passé, forger un esprit national et déployer ses revendications spirituelles et culturelles face à la personnalité du colonialiste. »

Dans le cas de Trinité, le paradoxe de Ricœur est d'autant plus complexe que l'île ne possède pas de véritable passé culturel. La population indigène a été exterminée par les colons espagnols et la diversité raciale provient de l'immigration, que ce soit par l'importation d'esclaves d'origine africaine, l'engagement de travailleurs indiens, chinois ou madériens, ou par l'arrivée d'immigrants audacieux venant de diverses parties du globe et attirés par les possibilités et les promesses du nouveau monde.

L'INDÉPENDANCE

Dans les années cinquante, la domination coloniale britannique sur Trinité, comme dans beaucoup de colonies, fut catégoriquement rejetée. La structure politique, sociale et culturelle britannique en vigueur faisait partie intégrante de la constitution de la société. Par conséquent, en l'absence de culture indigène ou de



DOCOMOMO International:
This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.
It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.
We are not aware of any infringement of copyrights.

Fig. 4. **Mies van der Rohe**, assis à l'extrême gauche, et **Anthony Lewis**, à l'extrême droite, au Art Institute of Chicago studio, le 21 décembre 1942

passé culturel identifiable, tandis que la présence politique était expulsée, la structure culturelle ne put qu'être gardée. Elle fut modifiée de façon substantielle par l'influence naissante de la culture nord-américaine.

Ainsi, dans les années cinquante et soixante, le travail des poètes, des artistes et des écrivains régionaux se concentra sur la création ou l'affirmation d'un langage régional, néanmoins influencé par le modernisme. L'architecture non domestique – bien qu'elle fasse aussi partie de cette analyse – était toujours envisagée dans une perspective ouvertement universelle, que venaient seulement nuancer la prise en compte du climat et son étude scientifique.

Les initiatives sociales, économiques, politiques et culturelles qui marquèrent la reconstruction d'après-guerre dans le paysage européen et nord-américain se reflétèrent donc dans la reconfiguration graduelle du Port of Spain du XIX^e siècle, effectuée selon un programme intrinsèquement moderne et universel. Ce scénario fut modelé de manière subtile par les influences cosmopolites des différentes races formant la population.

1900 - 1938

Avant la Seconde Guerre mondiale, l'idée de modernisme apparut par intermittence dans le paysage urbain et architectural de Port of Spain, en grande partie à travers la construction de maisons privées et de quelques immeubles remarquables comme l'hôtel Queen's Park.

L'architecture avait surtout été mise en œuvre par des architectes européens en visite, mandatés pour concevoir des bâtiments publics de grande ampleur, ou par des entrepreneurs locaux qui exerçaient en tant qu'architectes en proposant des modèles issus de catalogues venant d'Australie, d'Inde et du sud des États-Unis – régions qui présentaient un climat similaire. Le bungalow sous toutes ses formes devint la typologie domestique prédominante.

CEPENDANT, plusieurs édifices, comme la maison du 1 St Clair Avenue (fig. 1), se distinguèrent à cette époque par leur évidente tendance moderne. La période se caractérisa par une expansion significative de la ville à travers une urbanisation de type suburbaine, notamment celle de Woodbroo. Il faut souligner que cette croissance se fit sous l'influence d'une planification urbaine centralisée et qu'un conseil municipal efficace maintint une poigne et un contrôle fermes sur le développement physique, préservant ainsi un espace urbain et des aménagements de grande qualité.

5. **Anthony Lewis**, maison Wight, Woodwood Park Trinidad

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal. It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy. We are not aware of any infringement of copyrights.

1939 - 1961

L'histoire, le commerce et le statut politique de Trinité en tant que colonie britannique furent déterminants dans la création d'un lien politique et culturel puissant avec la Grande-Bretagne et, dans une moindre mesure, mais tout de même de façon significative, avec l'Europe. La reconstruction d'après-guerre en Europe déclencha une activité sociale, culturelle et économique idéaliste qui se communiqua au reste du monde et eut un fort impact sur les colonies des Caraïbes. Cette influence généra une série de questionnements qui définirent la conception de l'architecture moderne à Trinité, marquant ainsi l'avènement d'une deuxième phase du modernisme.

À cette époque, l'architecture évolua à Trinité en réponse à trois facteurs principaux. Premièrement, l'impact de la culture américaine, deuxièmement, les politiques radicales de la fin du colonialisme et du post-colonialisme et, troisièmement, la recherche nationaliste d'une identité locale et régionale.

CETTE PHASE commença réellement, pendant la guerre, lorsque l'armée nord-américaine arriva dans l'île pour y établir des bases navales et aéronautiques. L'ampleur de la présence américaine à la base navale de Chaguaramas et à la base aérienne de Waller Field eut un profond impact culturel, social et politique sur la culture trinitadienne. Trinité fut connue comme la plus grande base militaire nord-américaine hors du territoire des États-Unis.

La présence des Américains eut une influence fondamentale sur les infrastructures de l'île : un réseau routier très dense fut rapidement construit pour permettre l'arrivée massive des militaires. Trinité était un site d'implantation rapide et efficace où se réalisaient des projets portant sur les infrastructures et les technologies, à une échelle sans précédent dans l'histoire de l'île.

L'influence britannique et son impact sur la culture architecturale et d'autres domaines culturels étaient encore très présents à cette époque notamment par le Colonial Development and Welfare Act (CDWA, loi sur le développement colonial et l'aide sociale). Cet organisme colonial favorisait la mise en œuvre d'initiatives répondant au besoin de développement et de modernisation, à Trinité comme dans toutes les anciennes colonies britanniques.

Les recherches de Maxwell Fry et Jane Drew, deux architectes qui travaillèrent en Afrique de l'Ouest dans les années cinquante et publièrent en 1956 un texte important intitulé *Tropical Architecture in the Humid Zone*³, eurent une influence particulièrement notable. Le livre reliait les préoccupations socialistes contemporaines aux mutations sociales par la mise en œuvre d'un urbanisme moderne et d'une architecture faisant directement référence aux « tropiques ». De l'étude de Fry et Drew effectuée au Nigeria et au Ghana naquirent des idées fondées sur l'analyse du climat et

la planification sociale, les deux éléments clés de ce qui deviendrait une tendance moderniste répandue dans de nombreuses parties du Commonwealth.

Le modernisme spécifiquement tropical mis en avant par Fry et Drew donna une dimension universelle à l'architecture moderne au sein du Commonwealth, en adaptant celle-ci au climat en fonction des particularités de la situation géo-climatique. Après-guerre, le livre influença toute une génération d'architectes anglais dans les colonies et coïncida avec l'essor de l'idée d'indépendance. Cette architecture devint synonyme des mouvements d'indépendance qui allaient suivre. En 1961, Architectural Press publia *New Buildings in the Commonwealth*, un rapport complet sur cette

Les deux praticiens majeurs de cette époque à Trinité furent Colin Laird et Anthony Lewis. La formation puis le travail de ces deux architectes révèlent les préoccupations idéologiques et théoriques fondamentales ainsi que les influences de l'époque et la façon dont ces tendances étaient adaptées au caractère de Port of Spain après la Seconde Guerre mondiale.

COLIN LAIRD

Colin Laird appartient à la génération d'architectes anglais décrite ainsi par l'architecte et critique Kenneth Frampton⁵ : « un membre de cette génération de soi-disant architectes modernes (...) qui ont pour concept de modernité (tout comme la génération précédente)

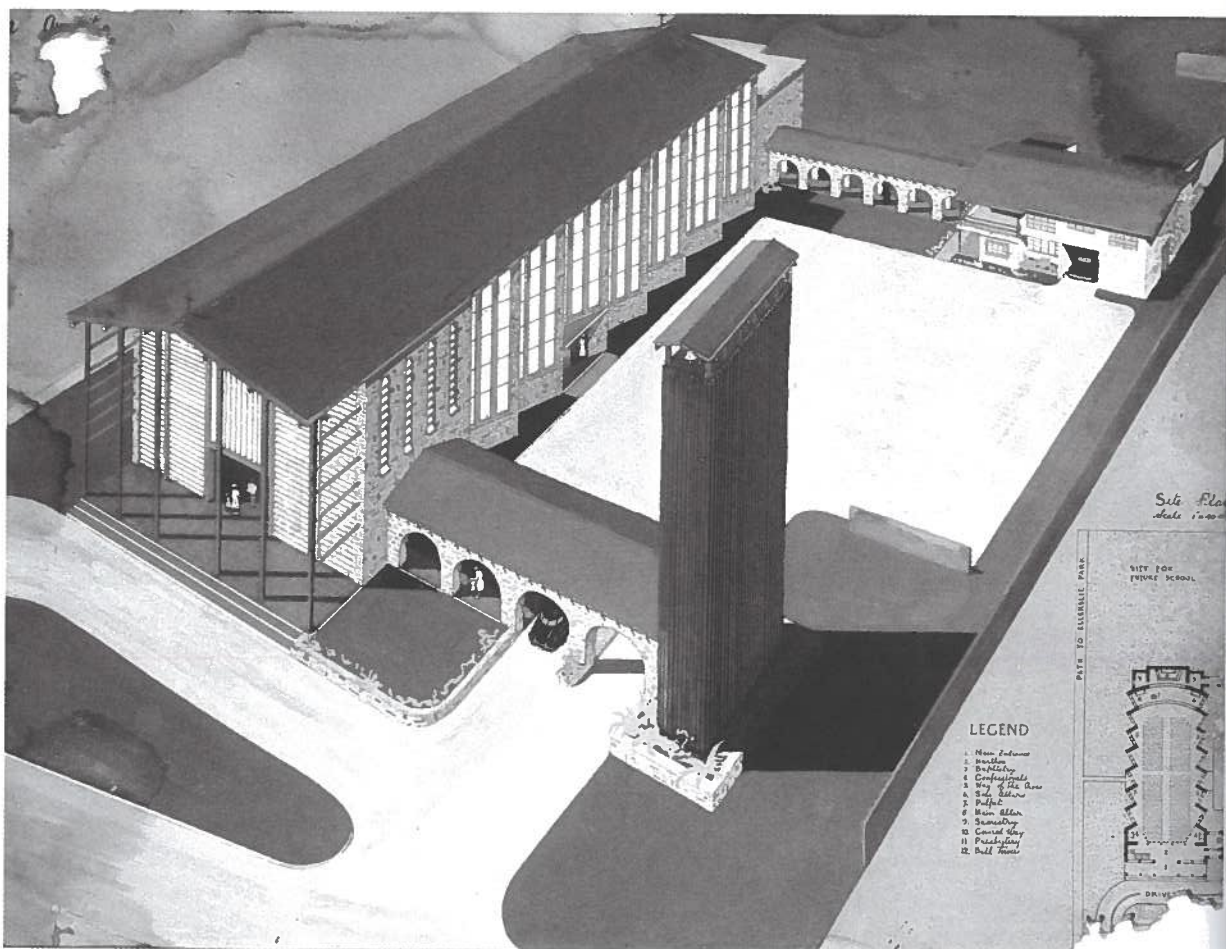


Fig 6. Église de l'Assomption, Maraval

architecture. Le travail de Laird et de Lewis figure dans le chapitre sur Trinité⁴.

Dans le climat social et politique de l'après-guerre à Trinité, où l'impératif social était à l'autodétermination et au changement, l'architecture moderne et la planification urbaine représentaient un symbole culturel tangible, proéminent et visible. Ces disciplines liées entre elles exprimèrent simultanément le besoin d'avancement technologique – qui signifierait alors une participation à la culture universelle – tout en offrant, par la représentation iconographique, un symbole de modernité, d'authenticité et d'identité.

un principe déjà altéré historiquement : c'est-à-dire que, à la différence des pionniers de l'époque de l'entre-deux-guerres (1918-1939), nous ne nous concevons pas comme des praticiens essayant d'engendrer une architecture dont la forme ne connaîtrait pas de précédent. Nous voyons plutôt notre tâche comme une restauration nécessaire de la vigueur créative d'un mouvement qui s'est compromis, ces dernières années, dans sa forme et dans son programme. »

Après avoir terminé ses études au Regent Street Polytechnic et travaillé sur le Festival de Grande-Bretagne, Laird épousa une Trinidadienne, fit de Trinité son pays

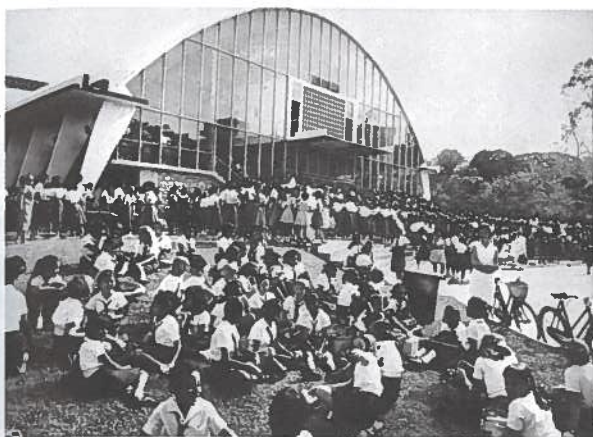


Fig. 7. Queen's Hall, 1965

d'adoption et s'établit avec succès comme architecte à Port of Spain. Il fut actif dans le mouvement d'indépendance culturelle et politique en pleine effervescence, fit sienne la notion d'une culture trinidadienne socialiste et indépendante et participa activement à de nombreuses formes de culture contemporaine. Sa production et ses réalisations à Trinité et en d'autres endroits des Caraïbes furent prolifiques ces cinquante dernières années.

DEUX CONTRIBUTIONS importantes de Laird au discours en pleine évolution sur la production architecturale de cette époque furent l'article du *Caribbean Quarterly*, « The Trinidad Town House⁶ », et sa conception du Queen's Hall. Le *Caribbean Quarterly* (fig. 2) visait à explorer la production culturelle locale et à affirmer une identité régionale.

L'article écrit par Laird pour le journal se concentre sur l'étude de l'architecture domestique à Trinité. Première critique moderne d'architecture à Trinité, il révèle la fascination de Laird pour la capacité de l'architecture à exprimer les particularités du site. Des reproductions de dessins et d'études de maisons permettent d'interpréter leurs phases de conception et leur construction. Sa conclusion rappelle l'importance de la régulation climatique dans les maisons traditionnelles et critique l'absence de ces considérations dans la production domestique de l'époque. Cet apport immuable de la perspective historique de l'étude s'accorde aux idées développées par Fry et Drew au même moment en Afrique de l'Ouest.

L'étude les derniers ouvrages de Laird, en particulier la bibliothèque nationale de Port of Spain, terminée dans les années quatre-vingt dix, révèle qu'ils tendent résolument vers ce que Laird décrit comme le régionalisme rationnel ; un modernisme nuancé par une tectonique appropriée, locale, mais pas vernaculaire – l'adaptation s'effectuant en fin de compte grâce à l'articulation et à l'expression d'éléments climatiques.

Laird gagna le concours du Queen's Hall au début des années cinquante. À l'origine, le projet devait se trouver au Georges V Park, dans le quartier St Clair de Port of

Spain (fig. 3). Le programme prescrivait un centre communautaire polyvalent. Le paysage architectural de Port of Spain à cette époque était dominé par les bâtiments et structures de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, offrant un profil urbain nettement colonial et victorien. L'ajout de cet édifice à l'allure radicalement moderne avec son toit en caténaire inversé fut une réussite phénoménale.

L'édifice fut finalement construit sur un site proéminent adjacent au President's Grounds et au Queen's Park Savannah. Malheureusement, la récente réhabilitation de l'entrée et de l'intérieur – effectuée sans prendre la peine de consulter Laird – a faussé l'intégrité du bâtiment originel.

La formation architecturale et intellectuelle de Laird contraste avec celle d'Anthony Lewis. Tandis que le travail du premier faisait partie d'un programme social, l'engagement du second était davantage poétique et ésotérique, mais tout aussi puissant, et s'exprimait par les matériaux et le langage de l'architecture moderne.

ANTHONY LEWIS

Anthony Lewis naquit à Trinité et commença des études d'architecture à Londres au Regent Street Polytechnic. Il retourna brièvement à Trinité en 1938, où il travailla pour la base américaine de Chaguaramas et conçut une maison pour son père à Port of Spain avant de continuer ses études d'architecture à l'Université McGill à Montréal. Lewis gagna le Prix du gouverneur général du Canada et une bourse pour continuer ses études à l'Institut de technologie de l'Illinois, nouvellement dirigé par Mies van der Rohe et l'architecte et urbaniste Ludwig Hilberseimer (fig. 4).

Après cette expérience, il retourna dans les Caraïbes et fut responsable de nombreux projets dans les Barbades, dont la reconstruction de Sainte-Lucie – qui avait été détruite par un incendie – et de l'église de l'Assomption à Maraval, une banlieue de Port of Spain (fig. 6).

L'ÉGLISE adopte le principe d'une travée unique couverte par une charpente robuste. La forme s'exprime par l'utilisation délibérée de matériaux locaux. Des colonnes de bois franc guyanais flanquent l'entrée, encadrées par des jalousies peintes en blanc sur toute la hauteur du bâtiment qui forment la façade nord de l'édifice. Le calcaire rose qui revêt les piliers structuraux et les ouvertures sur les côtés est et ouest colore la lumière qui se reflète au moment des messes du matin et du soir, créant ainsi un effet intense. La lumière, la forme, le matériau, la couleur et la texture contribuent à créer une architecture très poétique, clairement guidée par une sensibilité moderne bien plus régionale qu'universelle.

À la fin des années cinquante, Anthony Lewis conçut une maison à Goodwood Park pour la famille Wight (fig. 5). La maison s'écarte du régionalisme évident de l'église de l'Assomption. Dans la maison Wight, la relation au

contexte se fait à travers le dispositif climatique des persiennes et non à travers la valeur latente ou d'association des matériaux employés pour l'église. Le travail fait montre de la recherche d'un langage clairement universel, tant par sa composition que par sa forme tectonique.

CURIEUSEMENT, des maisons conçues plus tard par Lewis revinrent à l'exploration des matériaux et des structures, comme à l'église de l'Assomption, avec pour apothéose la stupéfiante maison construite au sommet d'une colline à Runnymede à Tobago pour le photographe Norman Parkinson de la société anglaise de photographie.

1962-1980

La production architecturale qui suivit l'indépendance eut un très fort impact sur la morphologie urbaine de Port of Spain et symbolisa la scission effective entre urbanisme et architecture. La forme et le tissu urbains commencèrent à se déchirer avec la modification et l'expansion très lucrative et négligée de la ville.

Cependant, ce qui distingue la production de cette époque, c'est le programme des bâtiments publics inspiré de l'audacieuse expression du Queen's Hall de Laird (fig. 7), sous la forme d'écoles et autres bâtiments civiques pris en charge, ou commandés et supervisés, par le gouvernement à travers le ministère des Travaux publics. À ce sujet, le travail de l'architecte, puis architecte en chef, Peter Bynoe mériterait une étude plus poussée.

DE 1981 À AUJOURD'HUI

Si le travail de Laird et de Lewis marque l'avènement de l'idéologie moderniste dans le paysage architectural de Port of Spain, le travail de John Newel-Lewis et Roger Turton a, lui, développé et approfondi cette tendance.

Les recherches théoriques d'une identité régionale plus spécifique débutèrent avec les investigations de l'architecte guadeloupéen Jack Berthelot⁷ et à Trinité, à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, avec le travail de John Newel-Lewis qui s'éloigna du modernisme orthodoxe pour tendre vers une expression architecturale plus fluide et sculpturale. Ses recherches initièrent le rejet de la tendance qui consistait en une technique de construction universalisée et en matériaux de construction de marque déposée, et qui dominait alors la production architecturale. Pour ce travail, il employa des éléments architecturaux locaux comme les jalousies ou les fenêtres « demerara⁸ ». Les idées de Newel-Lewis sont toutes exprimées dans son évocation fleurie d'une architecture nationale dans son livre *Ajoupa*⁹.

La pensée de Newel-Lewis fut plébiscitée et adoptée par Roger Turton. Celui-ci était très proche de Newel-Lewis et, de retour de ses études d'architecture à Oxford Polytechnic et à l'Architectural Association au milieu des années quatre-vingt, il collabora avec lui à la reconversion de

l'hôtel Normandie pour un homme d'affaires local, Fred Chin Lee, avant la mort prématurée de Newel-Lewis.

Turton, malgré une vie tragiquement courte, produisit de nombreuses œuvres, en grande partie domestiques mais cependant remarquables. Celles-ci comblèrent le fossé de la dialectique présentée dans le paradoxe développemental de Ricœur en introduisant, avec astuce et séduction, la syntaxe d'un modernisme « blanc » faisant référence à l'architecture vernaculaire de Trinité.

MALGRÉ les bons exemples d'urbanisme et d'architecture moderne encore présents dans l'architecture de la ville, les erreurs d'urbanisme et l'absence de discours cohérent entre les architectes continuent à en miner la qualité architecturale. L'architecture semble avoir adopté une tendance lucrative et pragmatique qui accélère la détérioration du tissu urbain de Port of Spain.

MARK RAYMOND est architecte à Port of Spain, à Trinité. Il a fait ses études à l'Architectural Association School of Architecture de Londres. Il a travaillé à Londres et en Allemagne pour Conran, Norman Foster et DEGW sur des projets européens avant de retourner à Trinité pour ouvrir son propre cabinet. Il est directeur de acla:works architectes, membre du comité consultatif de l'École caribéenne d'architecture à Kingston, en Jamaïque, et président des relations publiques de l'Association des architectes du Commonwealth.

Traduit de l'anglais par **Marie-Anne Dubosc**

NOTES

- 1 Le développement de l'architecture dans ce contexte est exposé par Alexander Tzonis et Liane Lefaivre dans *The Suppression and Rethinking of Regionalism and Tropicalism after 1945, Tropical Architecture: Critical Regionalism in the Age of Globalisation*, Wiley-Academy, 2001.
- 2 Kenneth Frampton, « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », in Hal Foster (ed.), *the Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Seattle, The Bay Press, 1984, p. 16.
- 3 Voir Maxwell Fry et Jane Drew, *Tropical Architecture in the Humid Zone*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956.
- 4 J. M. Richards, *New Buildings in the Commonwealth*, Londres, The Architectural Press, 1961, p. 165-170.
- 5 Kenneth Frampton, « Place Form and Identity », in John Thackara, *Place-form and cultural identity. Design after modernism*, New York, Thames & Hudson, 1998.
- 6 Colin Laird, « Trinidad Town House; or the Rise and Decline of a domestic architecture », *Caribbean Quarterly*, Vol 3 n° 4, éd. Government Printing Office Trinidad, août 1954, Phillip Sherlock et Andrew Pearse, p. 188-198.
- 7 Jack Berthelot et Martine Gaumé, *Caribbean Style*, Thames and Hudson, 1985. Voir aussi Kaz Antiyé, Jan Moun Ka Rété, Jack Berthelot, Éditions Perspectives Créoles, 2002.
- 8 Une persienne fixée dans sa partie supérieure à l'encadrement de la fenêtre et articulée par un levier en bois qui pend lorsqu'elle est fermée. Le terme vient de Guyane, d'où le modèle est originaire.
- 9 John Newel-Lewis, *Ajoupa, Architecture of the Caribbean Trinidad's Heritage*, John Newel-Lewis, 1983 ; publié en 1984 par l'American Institute of Architects Service Corporation sous le titre *Architecture of the Caribbean and its Amerindian Origins in Trinidad*.



ANTILLES FRANÇAISES

71

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.
It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.
We are not aware of any infringement of copyrights.

La Martinique moderne, études de cas

EMMANUELLE GALLO ET JEAN DOUCET

L'architecture moderne martiniquaise se caractérise par une large diffusion. Compte tenu de son histoire, des destructions cycloniques et des dommages sismiques, son patrimoine antérieur au XIX^e siècle est restreint.

UNE PARTIE de l'architecture du XIX^e siècle subsiste de manière ponctuelle : église, marché, avec un exemple emblématique, la bibliothèque Schœlcher (1889) construite d'après les plans de l'architecte Henri Picq. La plus grande partie des constructions existantes a été réalisée durant le XX^e siècle durant lequel le nombre de

logements a triplé. En ce sens, la Martinique se situe dans le contexte américain même si elle fait administrativement partie de l'Europe. Dans ce contexte et durant la période (1927-1969), bien des Martiniquais ont fait le choix d'adhérer à la modernité architecturale.

La modernité martiniquaise a été portée par des architectes comme Louis Caillat (1901-2002) et Maurice de Lavigne Sainte-Suzanne (1917-1992), mais aussi par des entrepreneurs et ingénieurs motivés : René Dantin, Constant Eudaric, Raoul de Jaham ; ainsi que par quelques maîtres d'ouvrages éclairés comme Donald Monplaisir ou le pharmacien Charles Glaudon. Cette nouvelle architecture martiniquaise ne se limite cependant pas à l'architecture savante. Grâce aux réalisations de nombreux entrepreneurs et à des dessinateurs tâcherons, on constate une véritable diffusion d'un modernisme vernaculaire dans l'ensemble de l'île. Cette adhésion est l'une des originalités de la modernité martiniquaise.

LES ANNÉES TRENTE

Le premier projet d'architecture moderne en Martinique serait celui du club nautique de Fort-de-France en 1927, œuvre non réalisée de l'architecte guadeloupéen Gérard Corbin (né en 1905)¹. Le premier bâtiment construit est l'église du Prêcheur, probablement érigée au début des années trente.

Un facteur déterminant semble être à l'origine du développement de cette architecture. Par la loi du 21 mai 1930, l'État consacre cinquante millions de francs à la Martinique afin de réparer les dégâts causés par la dernière éruption volcanique de la montagne Pelée en septembre 1929². Parallèlement, le Conseil général lève

Fig. 1. École de Basse-Pointe, années trente

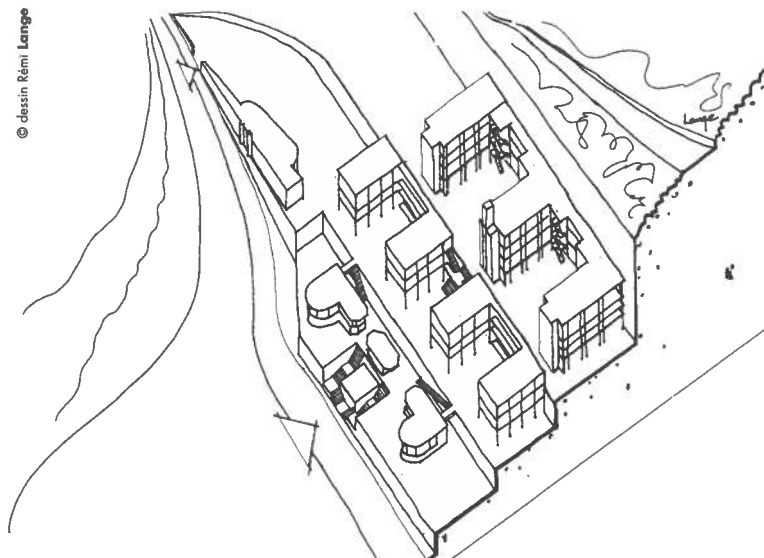


Photo Jean Doucet



Fig. 2. Lycée Schœlcher vu de l'entrée, 1937

© Photo Emmanuelle Gallo



© dessin Rémi Lange

Fig. 3. Axonométrie de principe du lycée Schœlcher

un emprunt de cent cinquante millions de francs³. Ces efforts se concrétisent par le renouvellement de nombreuses constructions publiques : des mairies à Saint-Pierre (1934), à Grand-Rivière (1932), au Lamentin (1934, Louis Caillat), des écoles à Basse-Pointe et Bellefontaine (années trente) (fig. 1) mais aussi l'hôpital Clarac (1935, Wulfflet et Verrey)⁴ et le lycée Schœlcher (1937), de même qu'un observatoire volcanologique au morne des Cadets (1935, Louis Caillat). Notons que ces projets voient le jour à un moment où de nouveaux bâtiments municipaux modernes sont construits en métropole : à Boulogne-Billancourt, Suresnes, Villeurbanne, Clichy, Villejuif ; de même que des hôpitaux comme Beaujon à Clichy (1935, Jean Walter) et des lycées comme Camille-Sée (1934, François le Cœur). En Guadeloupe, l'architecte Ali Tur (1889-197*), membre de la Société des architectes modernes, développe une véritable œuvre avec de nombreux bâtiments publics mais aussi des églises⁵.

LE LYCÉE SCHŒLCHER⁶

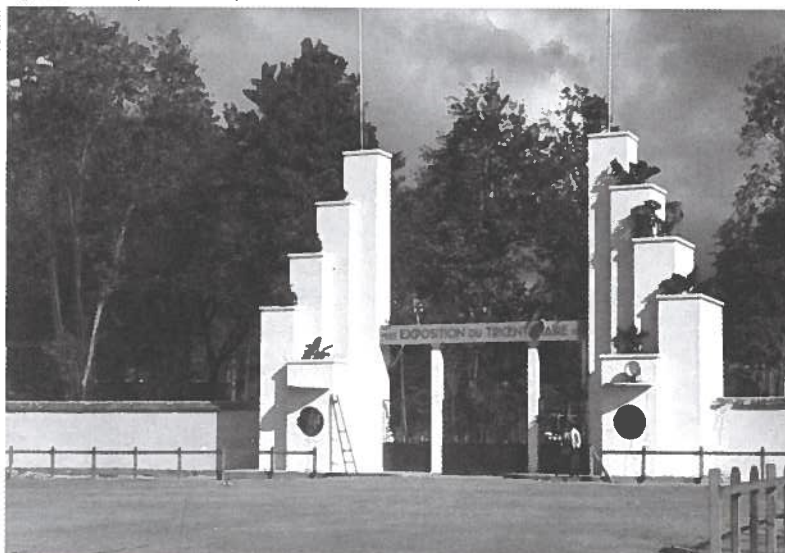
Le lycée Schœlcher, prévu pour le tricentenaire, est mis en service de manière échelonnée entre 1937 et 1938 (figs. 2, 3 & 4). Avec ses 80 000 mètres carrés bâtis dans un parc de 4 hectares, c'est un ouvrage de première importance. Les travaux de terrassement et les murs de soutènement de la colline dominant la baie de Fort-de-France ont pris presque dix années, la construction du lycée lui-même commence en 1933. Honoré Donat a assuré le suivi des travaux. La conception de la structure poteau poutre, calculée antisismique, est due au cabinet d'ingénieurs parisiens Delefosse et Trompat⁷. Les travaux ont été réalisés par les entreprises martiniquaises Roy-Camille, Kalfon et Roseau. La composition générale du lycée comporte un axe de symétrie marqué par l'entrée le bâtiment de l'horloge. La pente est mise à profit, les bâtiments s'échelonnant sur trois terrasses. Ceux-ci sont orientés perpendiculairement à la colline, les alizés les traversent et créent ainsi une

Fig. 4. Coursives et escaliers du lycée Schœlcher



© Photo Jean Doucet

Fig. 5. Haller, porte de l'exposition du tricentenaire, 1935



ventilation naturelle. L'entrée assure, par ses escaliers, la liaison avec la première terrasse et les bâtiments administratifs. Une autre volée de marches permet d'accéder à la deuxième terrasse sur laquelle quatre bâtiments d'enseignement se répartissent autour de trois cours ouvertes sur la mer. Les constructions sur trois niveaux sont reliées par des passerelles et des escaliers extérieurs, mais couverts. Entre le premier et le deuxième étage se situe la dernière terrasse qui accueille trois bâtiments, sur quatre niveaux, autour de deux cours. Le corps central se prolonge par une tour horloge. L'ensemble des bâtiments reçoit des salles de classes traversantes desservies par des galeries extérieures couvertes. Les fenêtres sont dotées de jalousies en bois. Les transparences, les successions d'embranchements, le

été conçu par les urbanistes Danger frères et fils à la demande de Victor Sévère, maire de la ville¹⁰.

DANS CE CONTEXTE, la commande privée n'est pas en reste, ainsi à Fort-de-France : la maison Dormoy (1933, Louis Caillat), la maison Baude (1933*), la maison Didier (1933, Louis Caillat), la Rotonde (1935, Louis Caillat), l'immeuble de la Nationale (1938, Rendu) ; de même à Saint-Pierre la maison Roy-Camille (1936, Louis Caillat).

LA MAISON DORMOY

Cette demeure a été commandée par René Dormoy, ingénieur et entrepreneur de construction et de travaux publics, à Louis Caillat (fig. 6). Le rez-de-chaussée

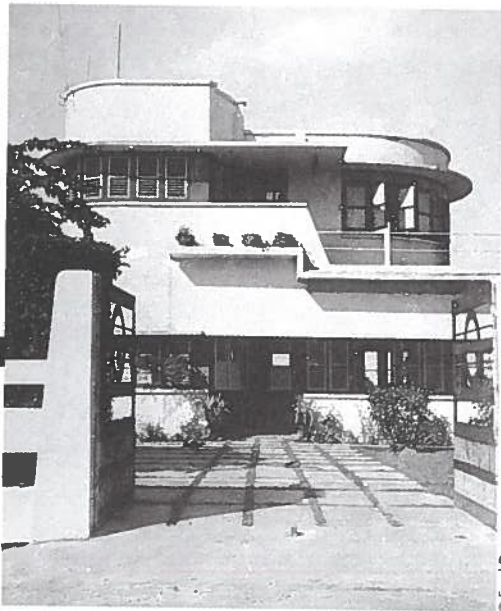


Fig. 6. Louis Caillat, maison Dormoy, 1933

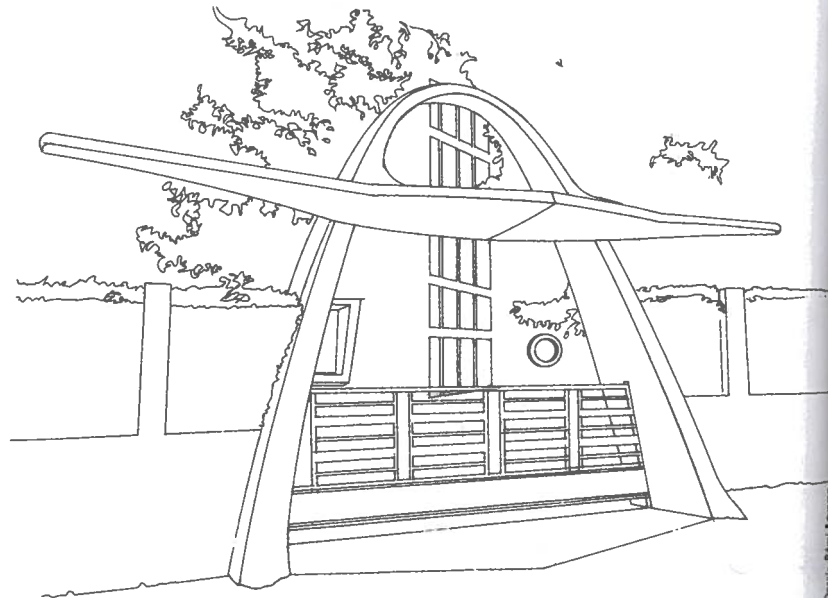


Fig. 7. Louis Caillat, portail de la maison Monplaisir, 1946

rythme des poteaux, les toits terrasses et les balcons filants créer une esthétique tout à fait originale⁹. Hélas, cet ensemble de premier plan est actuellement menacé de destruction, alors qu'il mérite une réhabilitation avec sans doute une mutation du programme.

À L'OCCASION du tricentenaire de la colonie en 1935, un événement a été organisé au Parc Gallieni à Fort-de-France dont l'entrée est marquée par un portail monumental moderne, sans doute influencé par l'esthétique de l'exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 (fig. 5). L'architecte Robert Haller est l'auteur de cet aménagement ainsi que de la fontaine lumineuse de 15 mètres de haut également installée aux Terres-Sainville : « La chute de l'eau se fait depuis le sommet par cascades successives sur des plans de verre. La nuit un éclairage intérieur de couleur changeante, transforme la goutte en perles, en rubis, en topazes, en émeraudes⁹. » Ce nouveau quartier de Fort-de-France a

rectangulaire accueille deux salons, une chambre et un cabinet desservi par une galerie couverte. La cuisine et les sanitaires sont pris dans un volume accolé. L'étage comporte deux chambres dont les parois sont courbes, l'une donnant sur une grande terrasse. Les fenêtres, sur allèges hautes, fermées de jalousies, sont traitées en bande sous le débord des brise-soleils. Un système d'aération naturelle apparaît en façade telle une grille de béton. Le sol de grès cérame reprend différents motifs en tapis, du mobilier en bois exotique a été conçu tout spécialement. Aujourd'hui, cette maison, exposée aux nuisances d'une route très fréquentée, a fait l'objet de modifications et est en fort mauvais état général.

LES FORMES MODERNES reçoivent un accueil positif dans différents milieux et ne restent pas l'apanage d'amateurs éclairés. En 1935, les maisons Nestoret, artisan maçon, et Thorell, ébéniste, situées à Fort-de-France, marquent cette diffusion. Ainsi dans les bourgs

ou à la campagne, des artisans bâtissent, sans architecte, avec des références formelles au mouvement moderne.

L'APRÈS-GUERRE

Durant le conflit mondial, l'île n'a subi aucune destruction, cependant la construction s'est interrompue en raison d'un embargo sévère. Au lendemain du conflit, les activités reprennent avec une part importante d'architecture domestique, c'est dès 1946 que la maison Monplaisir est bâtie à Bellevue sur les hauts de Fort-de-France par l'architecte Louis Caillat, qui édifie en même temps des villas pour les militaires au fort Desaix. La même année, l'ingénieur Eudarc construit la maison Massel à Balata (au-dessus de Fort-de-France). En 1948, Lamartinière réalise la « maison Rose » pour le dentiste

qui sculptent les volumes. Les deux façades de l'espace à vivre, reliées par un angle arrondi, sont marquées par l'horizontal des balcons et des monumentales protections solaires : des voiles de béton suspendus aux formes organiques. La vue et la lumière sont dirigées tandis que l'ombre est maintenue. La structure poteau-poutre laisse l'espace libre. Le rez-de-chaussée est à peine fermé par des piliers, les entrées et les escaliers. L'édifice devait être surélevé pour favoriser la vue sur la baie de Fort-de-France. Le premier étage correspond au salon d'un seul tenant avec mezzanine, l'étage comporte trois chambres et sanitaires donnant sur le balcon couvert. Le toit est aménagé en terrasse, lieu de réception lors des soirées. Les sols sont en granito, en marbre ou en grès cérame. En 1946, il est difficile de



Fig. 8. Louis Caillat, façades principales de la maison Monplaisir, 1946



Fig. 9. Hôtel L'Impératrice, 1955

Sylvestre ; l'articulation des volumes, le noyau central et les toitures plates en débord entretiennent des relations avec les maisons de l'architecte américain Frank Lloyd Wright. L'architecte Marcel Salasc (1885-1966) construit successivement l'immeuble Richer à Sainte-Marie en 1946 puis, en 1948, la maison des Syndicats sur un plan constitué exclusivement de cercles.

LA MAISON MONPLAISIR

Cette belle maison familiale a été réalisée par Louis Caillat pour Donald Monplaisir, commerçant à Fort-de-France (figs. 7 & 8). Avant-guerre, celui-ci avait habité un immeuble de l'architecte, c'est pourquoi il fait ce choix, lui laissant une grande latitude. Dès l'approche, l'atmosphère est donnée par les portails de la grille, véritables sculptures de béton aux formes organiques. Ce bâtiment se caractérise par des façades fort différentes, l'une sur la rue correspond aux circulations horizontales et verticales, avec deux escaliers courbes

se procurer des matériaux, cependant Donald Monplaisir, qui a de la famille à Sainte-Lucie, y parvient. L'influence de la liberté formelle de l'architecture brésilienne est sans doute à l'origine de cet audacieux projet¹¹. L'état actuel de la maison est remarquable, le fils de Donald Monplaisir en est l'actuel propriétaire et défenseur.

LES ANNÉES CINQUANTE voient l'avènement de projets de logements collectifs. Les premiers programmes d'ensembles destinés aux classes moyennes avec le Petit Paradis de Maurice de Lavigne Sainte-Suzanne (Schœlcher) en 1956. L'hôtel L'Impératrice, construit en 1955 en extension d'un bâtiment existant par Charles Glaudon, passionné par la construction en béton armé, impose sa façade sur le jardin de La Savane (fig. 9).

COMME dans les autres départements français, les logements sociaux se développent. En 1952, un premier

lotissement social est bâti aux Baies des Tourelles, conçu par l'architecte Desbordes pour la Société des habitations et repas à bon marché. Les premiers HLM collectifs, œuvre de Lavigne, sont bâtis à Saint-Georges à Batelière (Schœlcher, 1958). En 1959, le même architecte construit l'élégante résidence Sainte-Catherine à Cluny, quartier de Fort-de-France, pour la société immobilière des Antilles-Guyane ainsi que la résidence des Palmiers en 1960 (fig. 10).



© Photo Jean Doucet

Fig. 10. De Lavigne, résidence les Palmiers, 1960

La construction de grands ensembles, qui marque la politique constructive des années soixante, a touché la Martinique au même moment que la métropole. Citons les ensembles Floréal (Fort-de-France) en 1963, sur un plan masse de Georges Candillis (1913-1995)¹², Dillon (Fort-de-France) en 1965 sur un plan d'Antoine de Roux (directeur de l'Agence d'urbanisme des Antilles Guyane) et Batelière (Schœlcher) en 1969 sur un plan de Maurice de Lavigne Sainte-Suzanne.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

L'architecture religieuse est présente et s'échelonne sur toute la période, de l'église du Prêcheur en 1930 à la chapelle Bethléem en 1960. On peut citer l'église Sainte-Thérèse (Fort-de-France) en 1938, l'église de Josseaud (Remy, 1952), l'église Saint-Christophe à Dillon (Fort-de-France) en 1955 par les architectes Tessier et Crevaux, la chapelle Bethléem (Fort-de-France) en 1960, Lavigne. Les deux dernières sont les plus radicales, Saint-Christophe marque bien son époque avec ses courbes, sa voûte, ses ventilations latérales de béton qui intègrent les plots de verre coloré, enfin son chevet en tour voûtée jouant avec la lumière dans un esprit corbuséen (fig. 11).

UN NOUVEAU RÉPERTOIRE FORMEL, LES ASPECTS CONSTRUCTIFS

Pendant les années trente, la majorité de l'habitat rural est construit à l'aide de végétaux : toit de paille de canne et murs en ti-baume¹³ tressé, habitat traditionnel majoritaire, comme en métropole.

Le recours au béton et au ciment armé a permis toutes sortes d'adaptations climatiques qui ont été l'occasion de recherches esthétiques. Galeries couvertes, brise-soleils horizontaux en porte-à-faux, brise-soleils verticaux aux

Fig. 11. Tessier et Crevaux, église Saint-Christophe, 1955



© photo Jean Doucet

profils variés et claustra sont devenus des éléments fréquents (fig. 12). Quelques poteaux inclinés, piliers cruciformes renouvellent le modèle. On trouve parfois d'étonnants ajouts, comme une galerie couverte en béton devant une case traditionnelle. Le toit plat est réalisé en hourdis jusqu'aux années soixante où la dalle de béton se développe. Son utilisation permet la création de terrasses très agréables aux heures chaudes.

MALGRÉ l'influence maritime, la provenance aléatoire du sable et la minceur des sections, les constructions sont souvent dans état très correct : peu d'épaufrures et de fissurations, sans doute en raison d'une composition riche en liant hydraulique. En revanche, l'humidité, les précipitations et la qualité relative des peintures, conjugués à l'absence d'entretien, offrent au regard de nombreuses coulures, moisissures et autres salissures.

L'APPROVISIONNEMENT en matières premières pour le béton n'était pas toujours facile. Ainsi des membranes de bambous ont parfois été substituées aux armatures métalliques¹⁴. Les bâtiments concernés ne semblent pas avoir plus mal vieilli que les autres. Les livraisons sur la côte atlantique sont souvent difficiles à cause de l'agitation de l'océan. C'est pourquoi les éléments étaient jetés à la mer (banches directement et ciment dans des tonneaux) et des nageurs expérimentés les recueillaient à leurs risques et périls...

LES PROBLÈMES D'ATTRIBUTION, LES ARCHITECTES ET AUTRES CONSTRUCTEURS

Sur l'ensemble des bâtiments modernistes inventoriés par l'ADAM Martinique, seul un tiers (quatre-vingt dix) a pu être attribué à un auteur (architecte ou autre professionnel de la construction). Cette situation résulte de différents facteurs : le manque d'archives, la délocalisation de certaines archives (Centre des archives d'outre-mer à Aix-en-Provence), une production bâtie vernaculaire sans architecte et sans traces écrites¹⁵.

Parmi les architectes, on peut citer Louis Caillat, Xavier Rendu, Robert Haller, André Desbordes, Léon Humblet, Germain Olivier, Charles Wulfleff et Alois Verrey, Maurice de Lavigne Sainte-Suzanne, Alexandre Ziwès, Fernand Tessier et Maurice Creveaux, Marcel Salasc, Clément Lison, Claude Meyert-Levy, Henri Madelain, Claude Le Folcavez, Lamartinière¹⁶. À lui seul, Louis Caillat construit près du tiers des bâtiments inventoriés. Et c'est un paradoxe que le concepteur moderne le plus prolifique de Martinique ne soit pas architecte. Cet autodidacte,

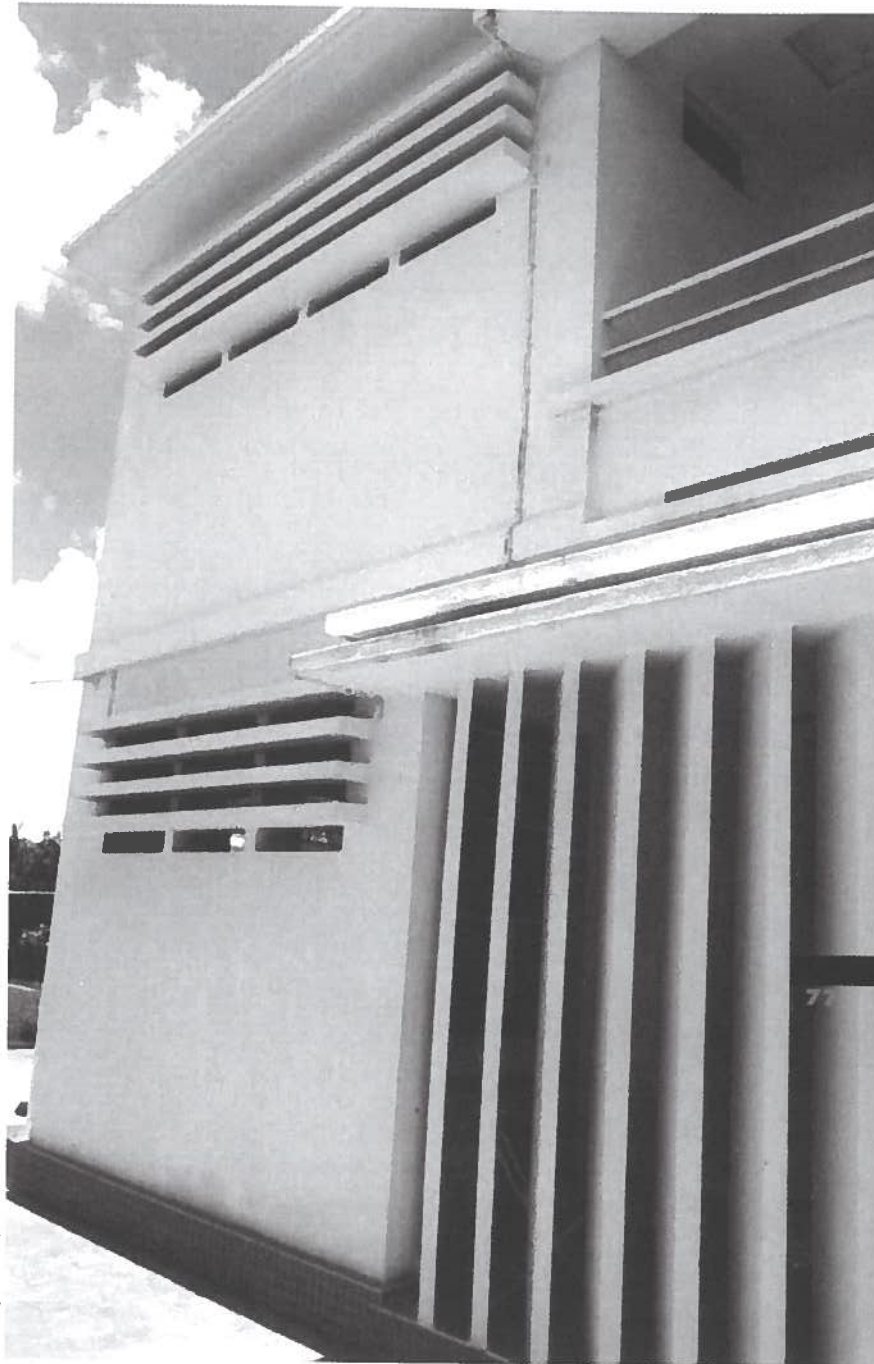


Fig. 12. Maison Rose-Marie-Sanon, brise-soleils, le Lamentin, 1963

d'origine métropolitaine, s'est formé en travaillant à l'agence d'Ali Tur en Guadeloupe¹⁷. Il s'établit en Martinique en 1933, produisant des œuvres qui marqueront leur époque par leur qualité¹⁸. Il est possible qu'un certain nombre de bâtiments des années trente en Martinique soient l'œuvre d'Ali Tur¹⁹. Desbordes semble se consacrer plus spécialement aux bâtiments scolaires. Lison et Lamartinière possèdent le diplôme d'ingénieur architecte de l'École spéciale des travaux publics²⁰.

DU CÔTÉ des ingénieurs qui conçoivent des bâtiments, on peut citer Jules Roy-Camille (7), Raoul De Jaham (5), Honoré Donat (4), François Lubin (3), Constant Euradic (2). Jules Roy-Camille (ESTP, 1924), qui commence sa carrière en Guadeloupe en 1926, est ingénieur Arts et



Fig. 13. Immeuble de l'ancien *Crédit martiniquais*, après rénovation

Métiers et Travaux publics de l'État. Honoré Donat (ESTP, 1925), en Martinique dès 1929, met sur pied le service des travaux publics et des grands travaux, premier bureau (public) d'études techniques pour le béton armé²¹. On peut citer également Albert Delaval, ingénieur béton, et Joseph de La Guarrigue, polytechnicien. Les entreprises de construction qui exercent alors en Martinique sont celles de Roy-Camille, Raoul de Jaham, Jacques Kalfon, Joseph et Emmanuel Roseau, les frères Dantin (René, Robert et Richard).

REGAIN D'INTÉRÊT ET PREMIÈRES RESTAURATIONS

Dans les années soixante-dix, une certaine lassitude pour les formes modernes, un contexte postmoderne international s'est doublé dans le cas antillais d'un rejet indépendantiste de formes perçues comme « importées ». Intégrée, adaptée, créolisée, la modernité fait aujourd'hui partie intégrante de l'histoire de l'architecture martiniquaise, savante comme vernaculaire. À ce titre, elle mérite d'être valorisée, d'autant qu'elle est porteuse de valeurs sociales, démocratiques et émancipatrices. L'adaptation au climat tropical des formes modernes apporte une contribution

originale au mouvement. L'association ADAM Martinique (Association des architectes modernes), constituée en 1996, a engagé de nombreuses initiatives pour attirer l'attention du public et des élus sur ce patrimoine. Une évolution a été constatée avec deux restaurations : celle de l'ancien *Crédit martiniquais* et de la maison des Syndicats. Le bâtiment bancaire, achevé en 1937 par l'entreprise Dantin et l'ingénieur Valide, a été doublé en 1947, puis à nouveau agrandi en 1953. Masquée par un mur rideau réalisé au début des années quatre-vingt, la restauration menée en 2003 par l'architecte Yves Tanguy et la BRED, actuelle propriétaire du bâtiment, a cherché à restituer l'esprit de l'esthétique d'origine à défaut d'un état réel (fig. 13)²². On retrouve les piliers par couple, les loggias, ainsi que le marquage horizontal des brise-soleils datant de 1953.

EMMANUELLE GALLO est architecte, chercheur en histoire de l'architecture. Après une période de pratique libérale, elle se consacre à l'enseignement de la construction, de l'histoire de l'architecture, de la construction, du confort dans différentes écoles dont l'Institut d'art (Université Paris I). Elle rédige une thèse sur l'histoire du chauffage des habitations en France sur la longue durée. Membre fondateur de Docomomo France et du comité Technologie de Docomomo International, elle a publié sur l'histoire de l'architecture et du chauffage et un catalogue d'exposition sur les Roches Noires, grand hôtel à Trouville.

JEAN DOUCET (né en 1955) est ingénieur des travaux publics de l'État. Il fonde en 1996 l'association ADAM Martinique qui rassemble trente architectes, urbanistes, historiens et personnalités agissant dans le domaine de la culture et du patrimoine, autour du patrimoine architectural moderniste de la Martinique. L'association a réalisé des conférences, des expositions, des reportages télévisuels et une série de petits films, ainsi que des panneaux informatifs installés devant les principaux bâtiments.

NOTES

- 1 Architecte diplômé de l'École spéciale des travaux publics (1928), travaille pour la sous-préfecture de Guadeloupe mais aussi pour la clientèle privée (Annuaire ESTP-1930).
- 2 Le 8 mai 1902, la ville de Saint-Pierre et ses environs ont été détruits et 30 000 personnes furent tuées. Une deuxième éruption meurtrière se produisit en 1929.
- 3 Suite aux dégâts du cyclone du 12 septembre 1928, la Guadeloupe bénéficie quarante millions de subventions ainsi que des prêts municipaux d'un montant de 50 millions. Christian Galpin, *Ali Tur architecte, 1929-1937. Itinéraire d'une reconstruction*, Conseil général de la Guadeloupe, 1993, 8 p.
- 4 *Illustration*, n° 4838, 23 novembre 1935, on présente l'hôpital et cite de nom des concepteurs.
- 5 Architecte D.P.L.G., diplômé après guerre, il devient en 1925 l'un des architectes du ministère des Colonies. Après le cyclone de 1928, il est choisi comme architecte de la Guadeloupe, à ce titre, il construira également le pavillon de l'exposition coloniale de 1931 dont le caractère clairement moderniste contraste avec le conformisme exotique d'autres pavillons.
- 6 Le lycée Schœlcher était situé à Saint-Pierre, il a ensuite été déplacé à Fort-de-France.
- 7 Delefosse, ingénieur civil des Ponts et Chaussées, Béton armé-Fer, Sageret, 1938.
- 8 La question de l'identification de l'auteur du lycée reste ouverte. La complexité spatiale et la subtilité des recherches esthétiques, l'importance du bâtiment prêche en la faveur d'un architecte (sans doute D.P.L.G.). Certains aspects évoquent l'architecture d'Ali Tur.
- 9 *Le Courrier des Antilles*, samedi 11 avril 1934, et le *Bulletin de la chambre de Commerce de la Martinique*, avril-juin 1936, n° 2-3, p. 11.
- 10 Projet d'aménagement présenté dans le pavillon de la Martinique lors de l'exposition coloniale. Victor Sévère, « L'urbanisme aux colonies, Fort-de-France (1639-1931) », *L'Architecture*, n°8, Paris, 1931, p. 284-288. Raymond Danger, « L'urbanisme à la Martinique, trois siècles d'urbanisme colonial : Fort-de-France », *L'Urbanisme aux colonies et dans les pays tropicaux*, La Charité-sur-Loire, Delayance, 1932-1935, p. 325-338.
- 11 L'exposition sur l'architecture brésilienne au MoMA de New York a lieu en 1943 et fait l'objet d'une diffusion dans la zone anglophone.
- 12 Avec Alexis Josic et Shadrach Woods, 500 logements économiques partiellement réalisés (1957), ainsi que le plan d'aménagement du quartier Balata avec Louis Caillat comme architecte d'opération, 500 logements divers et centre culturel et commercial, écoles maternelle et primaire. Les archives de Georges Candillis sont accessibles aux archives de l'Institut français d'architecture.
- 13 Espèce locale d'arbre dont les branches coupées peuvent être disposées sous forme de tissage.
- 14 Cette expérience originale a été menée à la maison Laventure à Grand-Rivière (1935) et pour le Torgiléo à Bellefontaine (1948).
- 15 L'association a concentré son action jusqu'à présent sur le recueil d'informations *in situ*.
- 16 Voir annexe en fin d'article.
- 17 Ali Tur, D.P.L.G. en 1920, a son agence principale à Paris, il est membre de la Société des architectes modernes fondée en 1922 par Frantz Jourdain. Architecte du ministère des Colonies, il est l'auteur du pavillon de la Guadeloupe à l'exposition coloniale de 1931.
- 18 L'architecture d'Ali Tur a influencé celle de Louis Caillat, ainsi le parti de la mairie du Lamentin n'est pas sans rappeler le palais de justice de Basse-Terre.
- 19 Dans les publications, Ali Tur ne présente que ses réalisations en Guadeloupe. En 1936, dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, il écrit « Ce procédé [se passer d'architecte] vient, une fois encore, d'être malheureusement adopté par le Service des travaux de la Martinique où le Palais du Conseil général de cette colonie a été mis au concours entre entreprises. » Il est donc tout à fait possible qu'il ait été en relation avec ce service avant 1936 (et qu'il règle ainsi ses comptes ?). *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 3, 1936, p. 87-104 (citation, p. 92).

20 En 1921, Léon Eyrrolles crée, dans son École spéciale des travaux publics, un diplôme d'ingénieur-architecte ; critiqué par les architectes D.P.L.G., ce diplôme disparaîtra après-guerre. Hélène Vacher, « L'École spéciale des travaux publics et la formation aux métiers du bâtiment au début du XX^e siècle : le projet de l'ingénieur-architecte », 107^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Nancy, 16 avril 2002.

21 Roy-Camille et De Jaham sont des noms répandus en Martinique, visibles sur les publicités dans la presse locale et dans le bottin colonial des téléphones de 1946.

22 Le directeur de la Bred, Eric Montagne, a particulièrement soutenu ce projet.

Xavier Rendu, immeuble national, 1938



© Fond Kailash

Louis Caillat, successivement ajusteur, dessinateur, traceur, lithographe, technicien en chauffage, dessinateur

79

architecte, devient membre de l'Ordre des architectes (région Antilles françaises) en 1954 et président régional en 1975. Xavier Rendu (1880-1931), architecte D.P.L.G. 1910, élève de Chedanne, à Paris, architecte en chef de la Compagnie nationale d'assurance sur la vie, immeuble GAN (ex-La Nationale, 1938).

Robert Haller, architecte diplômé de l'École spéciale des travaux publics 1921, a été directeur de travaux au Laos.

Lamartinière, architecte diplômé de l'École spéciale des travaux publics, Maison Sylvestre (Fort-de-France) 1949, pharmacie à Saint-Pierre années cinquante.

André Desbordes (1914-*) architecte, diplômé de l'École spéciale d'architecture 1939.

Léon Humblet, architecte D.P.L.G. 1937, Chartres, immeuble CGM (ex. IEDOM) 1956.

Germain Olivier (1869), architecte D.P.L.G. 1903, SADG, Montauban, Château Aubery à Ducos et quelques palais coloniaux à divers expositions Marseille (1920), Grenoble (1925), Paris (1931), Bruxelles (1935).

Charles Wulfeff (1874-), architecte D.P.L.G. 1909, (SADG 1909) Paris associé à Alois Verrey (1889-), architecte D.P.L.G., 1920 (SADG 1921).

Maurice de Lavigne Sainte-Suzanne, architecte D.P.L.G. Saint-Brieuc, lotissement du Petit Paradis 1956, Immeuble du Grand Paradis 1958, lotissement Batelière 1958, Résidence Sainte-Catherine 1959.

Alexandre Ziwès, architecte D.P.L.G. Paris, architecte des établissements Menier, Immeuble Plein ciel fin 1960.

Claude Meyer-Levy (1908-), architecte D.P.L.G. 1933, SADG, élève d'Umbdenstock-Tourmon, architecte des bâtiments civils et palais nationaux.

Fernand Tessier, D.P.L.G. Dourdan, et Maurice Creveaux, architecte D.P.L.G. Saint-Cloud, église Saint-Christophe 1955.

Marcel Salasc, non trouvé dans les annuaires professionnels. Sa fille rapporte qu'il a travaillé en Algérie avant de s'installer en Martinique en 1939.

Clément Lison, architecte diplômé de l'École spéciale des travaux publics, domicilié à Fort-de-France dans le Sageret 1948, en 1954 travaille chez Claude Le Cœur, Annuaire ESTP 1954. Mairie au Diamant 1935, bureaux de postes à Rivière-Salée 1955, mairies du Marin et immeuble (Fort-de-France) années cinquante, Maison Cherchel à Bellevue (Fort-de-France) années soixante.

Guadeloupe, la transition moderne

■ CHRISTIAN GALPIN

Poser la question de l'architecture moderne en Guadeloupe revient à examiner la transition qui accompagne l'évolution de cette « vieille colonie française », devenue en 1946 département français tout comme sa sœur insulaire la Martinique et son autre sœur continentale la Guyane.

C'EST AU DÉBUT du XX^e siècle qu'au sein de l'empire colonial français l'architecture et l'urbanisme deviennent des sujets de premier plan. Outils de promotion de l'œuvre coloniale, notamment par le biais des pavillons, l'architecture comme l'urbanisme doivent en signifier la « mission civilisatrice ».

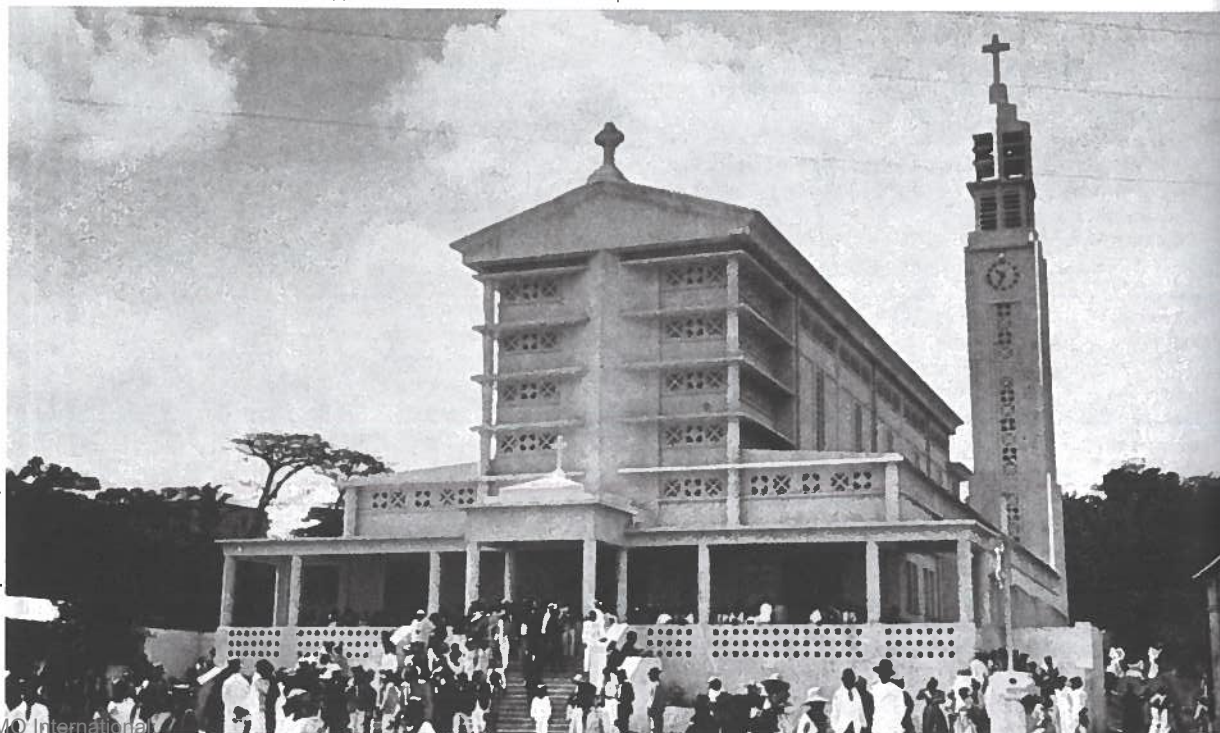
Ainsi les expositions coloniales, universelles et autres commémorations de la présence française hors de ses limites géographiques, vitrines de l'œuvre coloniale, participent de l'affirmation de la place de la France dans le concert des puissances occidentales. Ces manifestations sont aussi un véritable exercice de

« narcissisme colonial » destiné à exprimer au sein du pays la grandeur de la nation¹.

Si les premières expressions de l'architecture moderne ont contribué à faire évoluer sensiblement les paysages et les modes de vie en Guadeloupe dès les années trente, c'est à partir des années soixante que les modifications sont les plus importantes. On peut donc considérer les années 1929 à 1960 comme une période de « soudure » durant laquelle l'architecture savante a su se mêler au vernaculaire.

L'intensité de cette relation « métisse » a eu tendance à s'atténuer au fur et à mesure de la pénétration des idées

Fig. 1. Ali Tur, Église Saint-André de Morne-à-l'Eau, façade principale, vers 1935. Cette église a été inscrite à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques



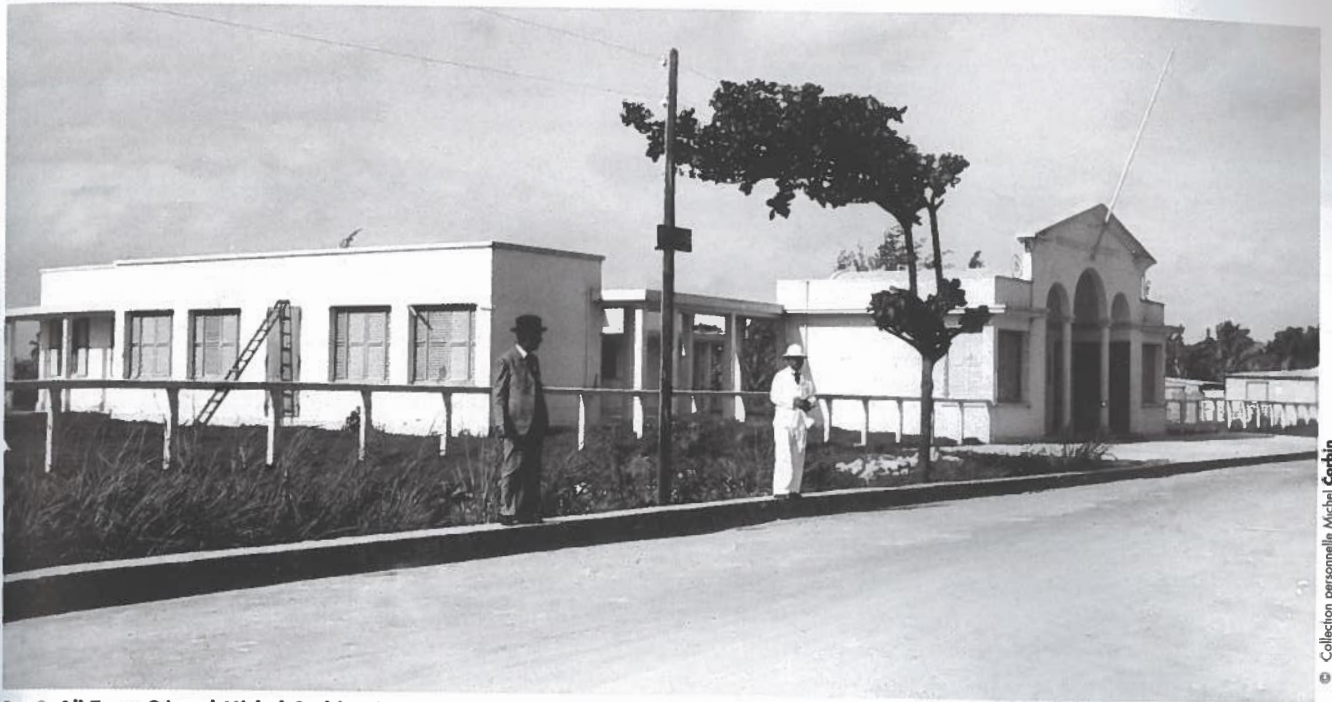


Fig. 2. **Ali Tur et Gérard Michel Corbin**, dispensaire de Port-Louis, vers 1931

© Collection personnelle Michel Corbin



Fig. 3. **Gérard Michel Corbin et Edmond Mercier**, banque de la Guadeloupe, façade d'entrée, vers 1945

© Christian Galpin, 2005

du mouvement moderne et du style international. Nous employons l'expression de « style international », inventée par Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson en 1932, pour qualifier l'architecture et le parti pris formel tel qu'il était pratiqué en Europe par Le Corbusier et les membres du Bauhaus (en Guadeloupe, à partir de 1960). Les termes « moderniste » ou « modernisme », signifiant « ce qui adopte les idées modernes », qualifient quant à eux l'architecture de béton armé rationaliste (en Guadeloupe entre 1929 et 1960), empreinte d'un certain « classicisme ».

ALI TUR, UNE ŒUVRE FONDATRICE

C'est à la suite d'une catastrophe naturelle qu'une expression majeure de l'architecture moderne s'inscrit dans le paysage guadeloupéen. En septembre 1928, un terrible cyclone frappe l'île, détruisant un cadre bâti largement constitué d'une architecture de bois². Ce cataclysme survient à la veille de la célébration du centenaire de la colonisation, prévu en 1935 dans l'île.



Fig. 4. **Gérard Michel Corbin**, immeuble Nithila à Pointe-à-Pitre, années cinquante

© Collection Michel Corbin

Le gouverneur de la Guadeloupe, Tellier, lors de son passage à Paris, demande alors à Ali Tur de reconstruire les bâtiments gouvernementaux. C'est l'occasion pour l'architecte de réaliser l'œuvre de sa vie : de 1929 à 1937, il est l'auteur d'un nombre considérable de bâtiments (plus d'une centaine) sur cette île de 1789 km². En dépit de son prénom arabe, Ali Tur est le fils d'un haut

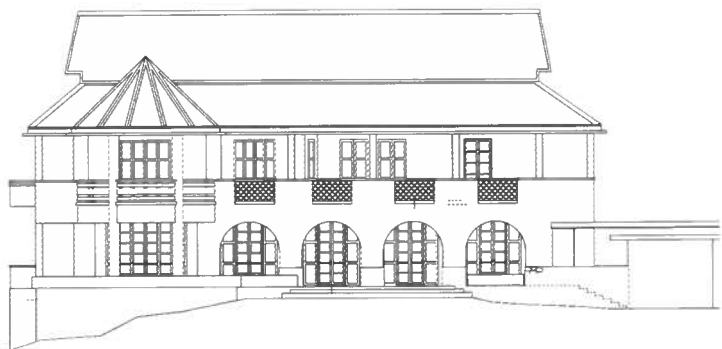


Fig. 5. **Edmond Mercier**, façade de la maison Longueueau-Gourbeyre, vers 1940

fonctionnaire français né en Tunisie vers 1889. Formé à l'école des beaux-arts de Paris, il rejoint la liste des dix architectes du ministère des Colonies en 1925. La commande initiale concerne les bâtiments gouvernementaux, mais s'étend vite aux bâtiments communaux. Ainsi ce sont des écoles, presque l'ensemble des mairies, des gendarmeries, des marchés, des bureaux administratifs, des justices de paix, les deux palais de justice de l'île, le palais du conseil général et le palais du gouverneur (actuelle préfecture) et même des monuments aux morts qui sont confiés à Tur.

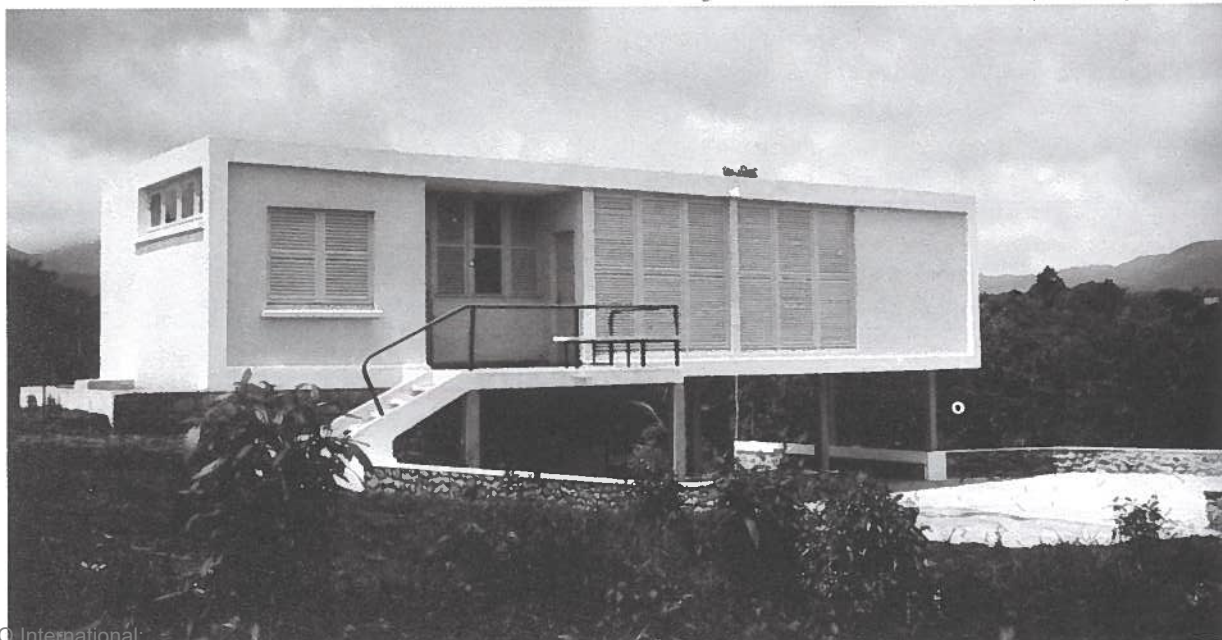
LES QUESTIONS que se pose alors l'architecte et qu'il exprime dans un article publié dans le numéro 3 de mars 1936 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* portent sur le contexte climatique du pays, le savoir-faire des ouvriers locaux et sur les ressources en matériaux. Pour ce qui est des ressources en hommes, il préconise la venue sur place d'entreprises maîtrisant la technique de mise en œuvre du béton armé pour former la main d'œuvre locale. C'est ainsi que M. G. Diligenti débarque en Guadeloupe fin 1928 avec quelques ouvriers d'origine italienne de son entreprise de Saint-Étienne ; il en fera

venir d'autres de son village natal de Coggiola en Italie. Ces derniers contribuent effectivement à former en quelques années une main d'œuvre locale de qualité, ils s'établissent ensuite dans le pays et fondent des entreprises de construction ; certains se sont également livrés à l'exercice de la maîtrise d'ouvrage – les Diligenti ont construit pour leur compte l'hôtel Diligenti-Grand qui abrite aujourd'hui la chambre de commerce de Pointe-à-Pitre (arch. Jacques Tessier). Les matériaux nécessaires à cette vaste opération, ils proviennent du paiement de la dette de guerre allemande aux Alliés³.

LES GRANDS TRAITS DE L'ŒUVRE

Au moment où Tur intervient en Guadeloupe, dans les conditions que nous venons d'évoquer, la question de la construction « outre-mer » est un véritable sujet pour les architectes en France. En témoigne un texte intitulé « De la construction en pays chaud », paru dans le numéro 3 de mars 1936 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* sous la plume d'E. Weithas⁴ et qui se révèle être un véritable guide ou mémento à l'usage de l'architecte colonial, fixant les conditions d'une bonne architecture tropicale dans les colonies : « Les pays chauds se caractérisent par des phénomènes très spéciaux d'ordre météorologique et par des maladies également spéciales dues au milieu et pour lesquelles les diverses races humaines ont une réceptivité très variable. Nous avons surtout en vue ici la race blanche, celle des colonisateurs, transplantée dans des régions où il importe de lui faciliter la vie. » Dans cet article, la construction est abordée sous l'angle des conditions climatiques, par une approche scientifique du milieu. Nombre de conseils sont prodigués pour l'utilisation des matériaux, l'agencement et le dimensionnement des espaces, l'implantation du bâti, des ouvertures, la nature des matériaux de sols, ainsi que pour l'organisation spatiale générale.

Fig. 6. **Gérard Michel Corbin**, villa Ferly, Petit-Bourg, vers 1960





© Christian Galpin, 2005

Fig. 7. **Creveaux et Tessier**, immeuble Air France, Pointe-à-Pitre, vers 1961

L'usage du béton armé plutôt que du bois pour les murs et les sols (chape) est fortement conseillé. S'agissant des menuiseries, l'emploi de fenêtres à persiennes est encouragé, la surélévation des rez-de-chaussée et la véranda de protection sont préconisées. Les hauteurs sous plafond sont fixées à un minimum de trois mètres. Cet article propose un arsenal de dispositions constructives qui s'appuient tant sur la prise en compte des réalités climatiques que sur des considérations hygiénistes.

EN CE QUI CONCERNE l'organisation des espaces, l'auteur précise à propos des dépendances : « Il y a lieu de tenir compte de la direction des vents d'hivernage si elle est constante, de façon à ce qu'aucun bâtiment n'en prive les voisins. Les bâtiments annexes dégagent des odeurs ou des fumées, les pavillons de contagieux, les logements d'indigènes doivent être placés sous le vent des habitations d'Européens. »

L'auteur conclut : « Pour la race blanche, la vie humaine en pays chaud pose, en dehors de celui de la maison, d'autres problèmes. Celui d'abord de la maison indigène dont les principes restent les mêmes avec des atténuations rendues possibles par l'acclimatation et les erreurs de la race noire ou jaune. Viennent ensuite tous les problèmes

qui se rattachent à l'urbanisme : problème de la ségrégation résolu par la séparation de la ville européenne et de la ville indigène, problèmes de stérilisation des eaux de boissons... » La conception moderne de l'architecture coloniale de cette époque fait de l'adaptation de l'architecture au contexte climatique un élément majeur, mais ré-affirme également la place des uns et des autres dans l'organisation des espaces sous toutes les latitudes.

Nul doute que Tur ait été sensibilisé à ces débats, mais son architecture témoigne d'abord de l'influence de Perret (1874-1954) : une conception rationnelle, voire rigoureuse, un sens classique de l'ordonnancement et l'usage de matériaux simples qui contribuent largement à assurer la pérennité de son architecture dans ce pays. Tout comme son illustre contemporain⁵, mais sans parvenir à l'exceptionnel art du maître, il conçoit une architecture de structure porteuse avec des éléments de remplissage, supports de décors géométriques assurant une généreuse ventilation des espaces. Cette proximité avec Perret est saisissante si l'on compare sur certains points l'église Notre-Dame du Raincy (1923, arch. Auguste et Gustave Perret) et l'église Saint-André de Morne-à-l'Eau (vers 1935, arch. Ali Tur) (fig. 1). Ali Tur puise également



Fig. 8. **André Bruyère**, hôtel La Caravelle (actuel Club Méditerranée), Sainte-Anne, 1962. En 1968 dans son livre *Pourquoi des architectes ?* André Bruyère définit l'architecture comme « la façon de mouler une tendresse sur une contrainte »



Fig. 9. **Ali Tur**, presbytère du Lamentin, années trente, réhabilité par Christian Galpin/architecte

© Christian Galpin, 2005

dans l'observation pour élaborer des réponses adaptées aux conditions et aux pratiques locales : c'est « l'alchimie métisse », précédemment évoquée, de l'architecture coloniale de cette période.

Nous noterons que cette architecture intègre un certain nombre d'usages traditionnels qui relèvent aujourd'hui du concept de développement durable. Ainsi, dans la commune du Lamentin, les bâtiments de l'ensemble administratif autour de la place du monument aux morts – la mairie, la justice de paix, le presbytère, l'école et l'église – sont tous pourvus de citernes de récupération des eaux de pluie destinées à alimenter les chasses d'eau des sanitaires.

L'œuvre de Tur se révèle être une empreinte très forte dans la culture architecturale locale de la première moitié du XX^e siècle. Mais, si elle peut être évoquée comme l'acte fondateur de la modernité dans l'architecture guadeloupéenne, on peut affirmer sans nul doute que le père de l'architecture moderne en ce pays est Gérard Michel Corbin.

CORBIN, UNE FIGURE MAJEURE DE L'ÉPOQUE MODERNISTE

Gérard Michel Corbin (1905-1975) naît en Martinique de parents guadeloupéens. Il fait ses études entre 1923 et 1928 à l'ESTP (École spéciale des travaux publics) où il obtient son diplôme d'architecte ingénieur en 1929, mais c'est en 1930 que démarre véritablement sa carrière d'architecte. Corbin est co-auteur avec Ali Tur de quelques projets, comme la mairie de Port-Louis, étrange pièce d'architecture au caractère néo-classique, un peu baroque, surchargée d'éléments de décor qui ne ressemble à l'œuvre d'aucun des deux architectes (fig. 2). Il est également le concepteur d'importants ouvrages, comme l'immeuble de la banque de la

Guadeloupe (années quarante), le kiosque à musique de Pointe-à-Pitre (1930-1931), de nombreux bâtiments civils et des immeubles de ville de très belle facture (fig. 3). Le travail de Corbin est le fil rouge qui permet de lire le livre de l'architecture du XX^e siècle en Guadeloupe et mériterait à cet égard une monographie. Il a été, en outre, président fondateur du conseil de l'Ordre des architectes Antilles-Guyane en 1953.

Après le cyclone de 1928, la commande publique est le principal réceptacle de l'architecture de béton armée dite « moderniste ». Le secteur privé a, lui, tendance à reconstituer en bois le patrimoine détruit. Il s'agit surtout d'immeubles de ville très caractéristiques, à rez-de-chaussée et un ou deux étages, qui s'insèrent dans un parcellaire urbain étroit et profond avec souvent une cour intérieure et un balcon léger en encorbellement en façade sur rue.

L'architecture en béton armé des années trente, considérée comme plus apte à durer et à résister aux catastrophes naturelles, s'affirme alors comme une marque de progrès symbolisant la modernité et le développement. Durant l'immédiat après-guerre, son adoption par des franges plus larges de la population qui veulent afficher leur ascension sociale transforme de façon mesurée le paysage de la ville. En effet, ce nouveau mode de construction se substitue aux maisons traditionnelles, tant dans des quartiers dits bourgeois de la cité que dans ses faubourgs. Cette architecture demeure métisse, empruntant à la maison traditionnelle son organisation spatiale, parfois ses proportions, tout en y mêlant de nouveaux éléments architectoniques (bacs à fleurs, garde corps tubulaires horizontaux, ouvertures plus larges, œils-de-bœuf, formes arrondies, angles « cassés », etc. (fig. 4). Ainsi, cette modernité de l'architecture qui « noue une relation heureuse avec l'existant » constitue pour nos villes un patrimoine bâti

privé de qualité. Ce temps est aussi celui des villas construites dans de nouveaux secteurs résidentiels⁸ par des familles de la petite bourgeoisie. C'est dans cette phase de production que Corbin s'affirme dans le public comme dans le privé et produit une œuvre riche et variée. D'autres architectes tels Edmond Mercier (villa Longueueu, vers 1941) ou Henri Gabriel (ancien collaborateur d'Ali Tur) se signalent à la même époque (fig. 5).

LA FIN DES ANNÉES CINQUANTE, LES ANNÉES SOIXANTE : LE STYLE INTERNATIONAL

À la fin des années cinquante, les nouveaux DOM (départements d'outre-mer) s'inscrivent dans un processus d'assimilation par rapport à la France qui entraîne avec lui une importante mutation de l'architecture. De nouveaux acteurs font leur apparition sur la scène architecturale. Les architectes Raymond Creveaux et Jacques Tessier sont les principales figures émergentes notamment parce qu'ils sont les maîtres d'œuvre de la très importante opération de rénovation urbaine de Pointe-à-Pitre (RUPAP)⁹. C'est l'explosion de l'architecture de logement social qui, à l'image du mouvement des grands ensembles en France, n'a produit qu'un patrimoine de piètre qualité. Mais, hors la production de masse d'habitat social, ce sont les projets d'équipements qui présentent le meilleur intérêt architectural.

L'influence de l'architecture de Le Corbusier est très importante chez Creveaux et Tessier (fig. 7) ainsi que l'approche « contextualisée » d'architectes comme Oscar Niemeyer¹⁰. Ces influences sont aussi perceptibles dans la seconde partie du travail de Corbin (fig. 6) et ce n'est certainement pas un hasard si, en 1961, ce dernier organise un important voyage vers le Brésil, à la rencontre du Brasilia de Niemeyer¹¹.

Des architectes guadeloupéens comme Gilbert Corbin et Gilbert Amarias (qui s'est souvent associé à Corbin), des jeunes architectes comme Robert Desgranges et Daniel Ricou et des concepteurs venus de France comme André Gomis (1926-1971) ou André Bruyère (1912-1998)¹² ont connu à cette époque leur heure de gloire (fig. 8).

CONSERVATION ET MISE EN VALEUR

Dans une conférence donnée en 2004 à Pointe-à-Pitre, Jean-Pierre Giordani parle à propos du patrimoine en Guadeloupe d'un « fonds commun de la création ancienne et contemporaine, urbaine et rurale, "théoriquement" disponible à la libre reconnaissance et l'appropriation des habitants ». Il résume ici l'essentiel des enjeux qui sont les nôtres.

Pendant les années quatre-vingt dix, dans le cadre d'une campagne thématique, le ministère de la Culture a pris en compte le patrimoine bâti de la première moitié du XX^e siècle, en procédant au classement et à l'inscription à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques de cinq œuvres d'Ali Tur¹³. Cependant l'institution

gouvernementale ne peut être l'acteur unique de la démarche de protection et de valorisation.

Les efforts en matière de documentation, d'élaboration d'outils de médiation avec le grand public et de mise en valeur commencent à porter leurs fruits. Les collectivités locales sensibilisées à cet héritage semblent vouloir mettre en place des politiques de préservation, voire de restauration, d'immeubles de cette époque (fig. 9).

Quoique l'on pense des conditions et des significations de l'architecture aux Antilles – coloniale ou inspirée du style international –, elle demeure pour les architectes locaux contemporains des éléments de référence destinés à nourrir leurs propres réflexions sur l'expression et le sens de leur travail.

Si, comme l'a dit un jour Auguste Perret, « l'architecture, c'est ce qui fait de belles ruines », assurer sa préservation est un acte important de citoyenneté.

CHRISTIAN GALPIN est architecte en Guadeloupe. Diplômé de l'École d'architecture de Paris-La Défense, il exerce depuis 1986. En plus de sa pratique professionnelle, il s'intéresse depuis plusieurs années à l'architecture de l'entre-deux guerres et singulièrement à l'œuvre d'Ali Tur. Ses travaux ont donné lieu à quelques publications et conférences en France et à l'étranger. Il a, en outre, collaboré au tournage d'un documentaire-fiction en 2002 relatant la reconstruction de la Guadeloupe après 1928. Président du Conseil régional de l'Ordre des Architectes de la Guadeloupe depuis 2002, il est past-président de la Maison de l'architecture.

NOTES

1 Notion évoquée par Mia Fuller dans son travail sur le processus colonial italien en Afrique.

2 Depuis les débuts de la colonisation, la construction dans ce pays insulaire soumis à tous les caprices de la nature (sismicité, cyclones, volcanisme actif) s'est majoritairement faite en bois.

3 Régime des prestations en nature. L'Allemagne vaincue a dû payer sa dette de guerre en fournissant des produits aux Alliés, notamment des matériaux de construction. La « mère-patrie » dans sa magnanimité a exigé que la colonie de la Guadeloupe lui paie ces fournitures.

4 E. Weithas, « De la construction en pays chaud », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 3, mars 1936, 7^e année.

5 Jean-Pierre Le Dantec, dans *Architecture en France*, parle à propos d'Auguste Perret d'une écriture « "classique-moderne" dans la mesure où elle allie des principes rappelant ceux de l'antiquité gréco-romaine aux inventions plastiques des premiers maîtres (dont il fut) de l'architecture du XX^e siècle. »

6 Tous ces bâtiments ont été conçus par Ali Tur.

7 Jean-Pierre Le Dantec, *Architecture en France*, Paris, ADFP, ministère des Affaires étrangères, 1999.

8 Région de Vernou Petit-Ecure à la périphérie de Pointe-à-Pitre et région de Saint-Claude à la périphérie de Basse-Terre.

9 Cette opération de très grande envergure de rénovation de l'habitat insalubre a été consécutive à la venue d'André Malraux, ministre d'État, en 1958, et à celle du Général de Gaulle en 1964.

10 Voir à ce propos le pavillon du Brésil à l'exposition de New York de 1939 : utilisation du pare-soleil et formes corbusiennes.

11 Architectes, entrepreneurs, personnalités politiques de l'État et des collectivités locales participent à ce voyage.

12 Il est l'auteur du très remarquable hôtel de la Caravelle à Sainte-Anne en 1962.

13 Il s'agit de l'ancien palais du gouverneur (actuelle préfecture), du palais de justice, du palais du conseil général à Basse-Terre, de l'église Saint-André de Morne-à-l'Eau et de l'ancienne mairie de Pointe-Noire.

UN REGARD EUROPÉEN DANS LE MIROIR DE L'ARCHITECTURE MODERNE CARIBÉENNE

■ VICTOR PÉREZ ESCOLANO

86

L'INTERPRÉTATION des regards croisés entre Europe et Amérique a généré de profondes controverses. Souvenez-vous des congrès internationaux euro-américains sur le baroque latino-américain, depuis le premier à Rome en 1980 : des échos européens contre une entité propre. En réalité, la question de l'utilisation alternative de l'espace culturel pour des découvertes qui étaient impossibles en Europe est analysée dans des travaux comme ceux de Roberto Fernández, dans *El laboratorio americano*, dont l'un des fondements est la lointaine hypothèse de Burckhardt selon laquelle l'Amérique offrirait la possibilité d'explorer la nature et l'homme sous un jour nouveau. Allers-retours accomplis à de nombreuses reprises par l'architecture de notre temps et auxquels s'est intéressé un autre brillant historien argentin, Jorge Francisco Liernur¹. C'est ainsi que l'Amérique accroît nos interrogations et nous renvoie nos certitudes avec vigueur. Pour reprendre les expressions d'Antonio Fernández Alba, « l'homme d'aujourd'hui vit dans des territoires de désenchantement », « il habite des espaces et il accepte des logements construits sans projets de lieu », « il parcourt la ville sans identification possible » et « sa biographie se construit autour d'un vide misérable². » Les conditions de l'habitat contemporain, l'échec de l'urbanisme et de l'architecture élaborés à partir du mouvement moderne se sont-ils produits par action ou par omission ? Nous sommes beaucoup à croire que les qualités de l'architecture moderne représentent des traces, des indices du paysage frustré d'un projet moderne non construit.

L'ARCHITECTURE DU MOUVEMENT MODERNE englobe une multitude de villes sur cinq continents et témoigne d'une étape historique aussi convulsée qu'entremêlée de propositions innovantes par lesquelles des villes de toutes les latitudes purent vivre le paradoxe de réaliser leur propre projet modernisateur selon les règles disciplinaires d'un système international commun et pluriel. L'Amérique latine a mis en œuvre ce passionnant

jeu de miroirs entre la Seconde Guerre mondiale et la crise des années soixante. La région des îles des Caraïbes participe activement à ce processus, même si ce sont le Brésil ou le Mexique qui ont prédominé. Se pencher sur les Antilles et sur leur architecture permet cependant d'en apprécier de singulières réalités.

Tout le monde connaît l'impact non seulement politique mais aussi culturel du « triomphe de la Révolution » castriste à Cuba sur l'Europe. Il ne serait pas approprié d'entrer ici dans ce jeu si significatif de fascination, mais il est en revanche nécessaire de préciser que ce phénomène s'est également produit dans la culture architecturale. Cuba attira à elle la complexe réalité du monde antillais – voire de l'ensemble du sous-continent latino-américain – et, bien entendu, cette attention soutira une partie de l'équilibre nécessaire la connaissance de ce qui s'était passé à Cuba avant 1959.

REVUE largement diffusée à l'époque, *L'Architecture d'Aujourd'hui* consacre son 88^e numéro au Plan Pilote de La Havane par Town Planning Associates (Wiener, Sert et al.) en 1960. Quelques années plus tard, elle allait s'intéresser la nouvelle situation avec un enthousiasme croissant : le concours pour le monument à la victoire de Playa Girón (n° 115, 1964), les écoles nationales d'art de La Havane (n° 119, 1965) ou le grand sujet du leadership cubain, également architectural, au sein du tiers-monde (n° 140, 1968). J. M. Richards avait alors déjà publié son rapport dans la revue britannique centenaire *The Architectural Review* (1962). Ces références succinctes englobent la trajectoire du mouvement moderne depuis les plans de la TPA pour La Havane – version de l'urbanisme moderne des CIAM évolués – jusqu'au néo-expressionnisme et à l'expérimentation des écoles d'art de Ricardo Porro, Vittorio Garatti et Roberto Gottardi, œuvre maîtresse de la Révolution avant que celle-ci n'établisse un système rigide de contrôle absolu.

Après presque un demi-siècle, notre regard européen peut se poser sur les Caraïbes et sur Cuba avec une sensibilité nouvelle, avec la sérénité d'un savoir étendu dans l'espace et dans le temps – grâce aux extraordinaires apports du monde antillais lui-même, introduits ces dernières années avec insistance et efficacité. Le cas des revues est significatif. Si *Arquitectura Cuba* a été victime d'une crise persistante qui a seulement été partiellement surmontée grâce aux efforts d'Eduardo Luis Rodríguez, *Archivos de Arquitectura Antillana*, publié en république Dominicaine par Gustavo Luis Moré et son équipe, est aussi intéressante que les revues latino-américaines les plus diffusées.

LES FONDEMENTS de la modernité des Caraïbes ont été étudiés attentivement dans le seul ouvrage global sur le sujet : *l'Arquitectura antillana del siglo XX*, écrit par Roberto Segre, l'historien le plus prolifique de l'architecture cubaine à partir des années soixante³. Cette recherche, publiée sous forme de livre au Mexique et à Cuba, a également été reproduite par chapitres dans *Archivos de Arquitectura Antillana*. Le cinquième chapitre de son analyse de la modernité antillaise (« La difícil simplicidad tropical ») fut initialement diffusée dans le *Docomomo Journal*⁴. Le magazine dominicain est un instrument essentiel et très efficace d'intégration ; l'approche académique s'est également développée grâce à la thèse du Panaméen Eduardo Tejeira-Davis à l'Université d'Heidelberg⁵.

DANS L'HISTORIOGRAPHIE LATINO-AMÉRICAINNE, la réaction aux historicismes du XIX^e siècle se répète souvent et, par conséquent, le processus de renouvellement architectural se manifeste sur différents fronts : le régionalisme d'expression néo-coloniale ou néo-indigéniste et l'innovation formelle – d'obédience art déco, proto moderne ou d'une modernité primaire –, ni l'un ni l'autre n'étant particulièrement affilié au mouvement moderne⁶. Suite à ce processus tardif de décolonisation des Grandes Antilles, les États-Unis prirent la relève de la domination dans la région, mettant ainsi en pratique leur doctrine impérialiste mise en scène dans l'Exposition colombienne de 1893 à Chicago. Selon Roberto Segre, « une fois Cuba, Porto Rico, la république Dominicaine et Haïti occupés, le gouvernement nord-américain crée les bureaux de travaux publics et commence l'exécution de constructions sociales basiques, conçues par des architectes de ce pays. La zone tropicale avait déjà vingt ans d'expérience constructives et ses solutions étaient adaptées au milieu "hispanique" où les sujets "modernes" étaient intégrés⁷. »

CE N'EST PAS UN MOMENT anodin de l'histoire de l'architecture de l'Amérique latine et des Caraïbes, car sa valorisation erronée fut à l'origine d'événements particulièrement frustrants. Ainsi le concours international du Phare de Colomb en république Dominicaine est un repère dans l'histoire des concours les plus célèbres (Palais de la Société des nations, Chicago Tribune), auquel furent convoqués « les architectes du monde entier » (1928). Un jury, présidé par Eliel Saarinen examina 453 projets et en sélectionna dix pour la phase finale, dont plusieurs constructivistes russes. Le projet primé fut attribué à l'architecte nord-américain J. L. Gleave pour une proposition absurde se situant entre le pseudo art déco et le pseudo néo-maya, qui fut construite des dizaines d'années plus tard⁸.

UNE DOUBLE RÉFLEXION se dessine alors. Il y a d'une part des processus de rénovation initiés à partir de modèles à la forte inertie culturelle (le néo-colonial ou l'art déco) et, d'autre part, ceux profondément liés aux conditions climatiques et matérielles. Pour ces dernières, la question est élucidée. Ainsi, la hutte elle-même – refuge ancestral conservé dans la modestie des coutumes d'habitat rural – répond à un modèle « commun » de la région : apparaissent dans toutes les Antilles⁹ des formes simples de « transculturation » entremêlées de structures spatiales liées à un métissage tant générique que singulier. C'est la voie par laquelle s'introduisent des valeurs identitaires déterminées qui manifestent quelques expériences particulières de modernisation mimant moins des archétypes formels du mouvement moderne ; par exemple, à travers la figure d'Eugenio Batista à Cuba, dont Nicolás Quintana fait l'éloge en disant que « pendant toute une période, il fut un des seuls architectes cubains qui pouvait prétendre à ce titre (...) par la qualité de son œuvre, produit d'une inspiration issue de notre tradition et de ses concepts spatiaux les plus purs. » Roberto Segre s'exprime ainsi en le complimentant : « Ce qui différencie Eugenio Batista de ses contemporains, c'est sa capacité à s'éloigner du système compositif et du répertoire décoratif de la colonie et à adopter les attributs conceptuels qui en sont à l'origine. En établissant le principe des trois P – patio, persiennes et portique – comme caractéristique d'un logement cubain adapté à un mode de vie et à des conditions écologiques concrètes, il ne présuppose pas l'utilisation de formes issues nécessairement de l'héritage historique¹⁰. » La résidence Falla (1939) de Batista est donc un excellent modèle pour comprendre cette forme de modernisation spécifique des Caraïbes.

SUR CETTE BASE furent incorporés, de façon inégale, des composants formels, l'utilisation du béton armé, de nouvelles typologies, etc. ; mais la modernisation totale de l'architecture des Antilles eut lieu plus tard, à partir de 1945, sous l'influence des ouvrages les plus brillants construits au Brésil ou au Mexique, mais aussi à travers la présence d'architectes nord-américains, particulièrement des Européens immigrés à différentes époques, de Neutra à Gropius. Le cas de Neutra est particulièrement intéressant parce qu'il intègre le poids de ses conceptions à un discours biologique – environnemental dirions-nous aujourd'hui – en parfait accord avec les exigences d'un climat tropical paradigme de la région. Pour être précis, Neutra se rendit à Porto Rico à la demande de Rexford G. Tugwell, figure essentielle de la planification de la TVA (Tennessee Valley Authority) sous la présidence de Roosevelt qui, dans les années quarante, gérait les plans de construction publique dans l'île. Cependant, son œuvre la plus significative dans les Caraïbes reste la résidence Schulthess à La Havane, dont les jardins furent conçus par Roberto Burle Marx¹¹.

À CUBA, la création en 1941 du Regroupement technique d'études contemporaines (Agrupación Técnica de Estudios Contemporáneos, ATEC) révèle la manière dont s'associaient les architectes qui avaient des idées novatrices mais qui cherchaient une alternative aux formations d'avant-garde les plus strictes. Les mois que Lluís Sert et sa femme passèrent à La Havane, de mars 1939 jusqu'à l'obtention des faux passeports cubains qui leur permirent de passer à New York, furent propices à des rencontres qui inclurent sans aucun doute des conversations sur l'expérience des CIAM et du GATEPAC, organisation espagnole, essentiellement catalane, liée au CIRPAC. Les architectes cubains Eugenio Batista, Miguel Gastón, Nicolás Arroyo, Gabriela Menéndez, Tapia Ruano, Carlos Alzogaray, Beatriz Masó et Rita Gutiérrez, entre autres, participèrent à l'ATEC, qui allait

rejoindre l'organisation internationale. La participation des architectes cubains aux CIAM débuta lors du premier congrès d'après-guerre en 1947 (6^e congrès de Bridgwater), où étaient présents Eugenio Batista et Nicolás Arroyo. Batista assista avec Rita Gutiérrez au 8^e congrès de Hoddesdon. C'est enfin Nicolás Quintana qui participa aux derniers (9^e congrès d'Aix-en-Provence et 10^e congrès de Dubrovnik)¹².

Sert travailla, entre 1942 et 1959, pour Town Planning Associates, en collaboration avec Paul Lester Wiener et deux autres associés, et exerça une activité intense tant en Amérique latine qu'auprès du US War Department. Le Brésil, le Pérou, la Colombie, le Venezuela étaient leurs principaux champs d'opérations. Nicolás Arroyo, qui assista au 6^e CIAM (1947), fut ministre des Travaux publics du deuxième gouvernement de Fulgencio Batista et incita Sert à travailler à Cuba. Il le fit d'abord en relation avec le Programme national de logements en 1952, puis à partir de l'année suivante, avec TPA dont l'influence sera fondamentalement urbanistique développant des idées sur la ville fonctionnelle adaptée aux conditions du lieu, du « cœur de la ville », des centres civiques et des unités de voisinage. De la matrice de l'ATEC et du Patronage pro-urbanisme, créés simultanément sous la devise « de meilleures villes, de meilleurs citoyens », apparurent des architectes (Montolieu, Romañach, A. Quintana, Mantilla) qui allaient officier à des postes de hautes responsabilités au sein du Comité national de planification (Junta Nacional de Planificación) fondé par Batista, dont Sert et Lester Wiener seront conseillers. Ils étudièrent Varadero, l'île des Pins, La Havane, dont le Plan Pilote avait déjà été présenté¹³ ; La Havane de l'Est sera d'ailleurs l'unique effet tardif du plan tandis que d'autres décisions, comme celles relatives au centre historique de la ville ne seront, heureusement, pas mises en œuvre.

MAIS L'ARCHITECTURE ANTILLAISE du mouvement moderne que nous pouvons voir, connaître, documenter et conserver révèle une histoire constituée d'œuvres, dont beaucoup ont, par chance, été conservées et qui constituent un précieux patrimoine de l'histoire contemporaine de la région. Le travail du Dominicain Guillermo González Sánchez, contemporain du Cubain Eugenio Batista, également né avec le siècle et formé aux États-Unis où il acquit son expérience professionnelle, est à cet égard importante. Son immeuble de bureaux Copello (1939) marque un début, épuré dans ses hôtels Jaragua (1941, démolit) et Hamaca à Boca Chica (1951) à travers lesquels il chercha, comme le dit Gustavo Luis Moré, à « tropicaliser » le style international¹⁴. En 1955, González sera l'auteur de la manifestation architecturale la plus importante de la décennie en république Dominicaine sous Trujillo, la Foire de la paix et de la confraternité du monde libre (Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre), la meilleure opération d'architecture publique dans le développement urbain de Saint-Domingue, lui-même soutenu par son système de voies publiques et qui trouva dans le quartier de Gazcue un autre champ d'expérimentation possible.

NÉANMOINS, au cours de cette étape, c'est à Porto Rico que furent réalisées les œuvres les plus en harmonie avec les postulats du mouvement moderne : l'influence de Neutra y est particulièrement intense, grâce à l'œuvre du Comité des projets des travaux publics (Comité de Diseño de Obras Públicas), invité par Tugwell à participer aux programmes sociaux de construction d'écoles et d'hôpitaux. Son collaborateur Henry Klumb, qui avait travaillé avec Wright, s'installa définitivement sur l'île et d'autres excellents architectes portoricains participent au comité, comme Osvaldo Toro, Miguel Ferrer et J. Torregrosa. Condado et Santurce sont ici les terrains d'innovation et Toro et Ferrer sont les auteurs de certains bâtiments caractéristiques du processus de modernisation de San Juan, comme l'hôtel Caribe Hilton (1949) ou le siège de la cour suprême de Justice (1955). L'apport de Henry Klumb à la modernisation du campus de Río Piedras de l'Université de Porto Rico doit être mis en avant. Il y est fait mention dans l'exposition *Latin American Architecture since 1945* qu'organisa Henry-Russell Hitchcock au MoMA en 1955. En plus de tracer un nouveau plan régulateur en 1951, il fut amené à concevoir des douzaines de bâtiments dans le campus, dont la bibliothèque générale, le musée d'anthropologie, d'art et d'histoire, le centre des étudiants, l'école d'architecture, la résidence des étudiants, la faculté de sciences sociales, de commerce et de gestion des entreprises ou l'école de droit, entre autres, qui constituent un ensemble de première importance. Les textures, les jeux de lumière – grâce à l'utilisation

de brise-soleils – et les nuances chromatiques, ainsi que l'intégration à l'environnement naturel, font partie d'un programme d'architecture moderne et tropicale¹⁵.

À LA HAVANE, l'architecture du mouvement moderne est luxuriante et le patrimoine urbain, malgré sa détérioration, est là, de même que celui des années quarante et cinquante. Le visiteur y trouve aujourd'hui d'excellents guides, en particulier ceux auxquels a participé l'un des meilleurs connaisseurs de la ville, Eduardo Luis Rodríguez¹⁶. Un art déco copieux et tardif – avec des bâtiments comme le Bacardí (1930) ou le López Serrano (1932), et tant d'autres d'une modernité pointue – traverse les témoignages singuliers de Batista, déjà cités, et de rares et séduisantes expérimentations comme le bâtiment Solimar (1945) de Manuel Copado ou le quartier ouvrier de Luyanó (1947), de P. Martínez Inclán, A. Quintana, M. Romañach et J. A. San Martín. L'année 1947 est toujours citée dans le processus de modernisation, du fait de la rébellion des étudiants en architecture qui brûlèrent leurs traités de Vignole. Par-delà sa valeur symbolique, cet acte destructeur nous apparaît moins éloquent que celui qui allait se conclure dans une grande œuvre à la composition libre et absolument moderne : le bâtiment Radiocentro, d'Emilio del Junco, Miguel Gastón et Martín Domínguez. Il est le fruit d'une collaboration entre deux brillants architectes, qui intégrèrent dans ce projet l'architecte espagnol Martín Domínguez, exilé et concepteur, avec son compagnon Carlos Arniches et l'ingénieur Eduardo Torroja, des tribunes de l'hippodrome de la Zarzuela à Madrid (1935), l'une des œuvres les plus importantes de l'architecture moderne en Espagne. Il collaborera plus tard avec Ernesto Gómez Sampera et Bartolomé Bestard pour concevoir un autre emblème de l'architecture moderne de La Havane : le bâtiment FOCSA (1956), l'immeuble de logements le plus important construit pendant ces années¹⁷.

PARMI TANT D'OUVRAGES intéressants, il est difficile de sélectionner des architectes et des projets de cette décennie : Max Borges (maison personnelle, 1950 ; cabaret Tropicana, 1951), Frank Martínez (maison des huit frères, 1952), Ricardo Porro (maison Abad-Villegas, 1954), Manuel Gutiérrez (faculté d'ingénierie de l'Université Villanueva, 1959)... Roberto Segre distingue également le tribunal des comptes (aujourd'hui siège du ministère de l'Intérieur, 1953), d'Aquiles Capablanca (et al.), comme « l'ouvrage public le plus remarquable de la décennie », au point que Hitchcock le compare au ministère de l'Éducation et de la Santé de Rio de Janeiro. Pour Eduardo Luis Rodríguez, c'est la figure de Mario Romañach qui ressort, associé à Silverio Bosch, pour ses œuvres extrêmement connues et ses liens très intenses avec les figures internationales présentes à Cuba ; Neutra fera l'éloge de sa maison Vidaña (1953) et Gropius fera de même avec la maison Noval (1949)¹⁸. Mais cette architecture domestique, d'excellente qualité, s'étend aussi à des ouvrages urbains, comme l'édifice de l'Assurance médicale (1958) dans El Vedado, de Quintana, Rubio et Pérez Beato, qui avait été précédé par la construction du petit bâtiment médical connu sous le nom de Retiro Odontológico (1952) aux brillantes solutions volumétriques et constructives. Antonio Quintana, qui avait déjà participé au projet du quartier ouvrier de Luyanó, résolut de façon exceptionnelle des programmes résidentiels de différentes natures, proposant « les meilleurs schémas distributifs à taille réduite, basés sur l'expérience rationaliste et la rupture avec la classification et la division traditionnelle des fonctions internes¹⁹. »

L'architecture du mouvement moderne aux Antilles dépasse la frontière de 1960 car elle se prolonge dans l'expérience du Cuba de la Révolution. La Havane de l'Est ou la Cité universitaire J. A. Echevarría viendront le prouver. Cela va même plus loin : lorsqu'en 1963 a lieu le congrès de l'Union internationale des architectes, on élèvera pour l'occasion, dans la rue 23, le Pavillon Cuba (J. Campos et L. Medrano), copie du projet pour Bacardí à Santiago de Cuba (1957) de Mies van der Rohe. Les processus de normalisation des projets et de préfabrication constructive empêcha les expérimentations libres, le plus souvent qualifiées d'ambiguës. Cela se manifestera de façon évidente dans l'architecture de l'instruction publique²⁰. Dans les années soixante, l'architecture fut sujette à une vicissitude critique sur toute la planète, et aux Antilles également.

Traduit de l'espagnol par **Marie-Anne Dubosc**

VICTOR PÉREZ ESCOLANO est architecte et docteur en histoire de l'architecture. Il est titulaire de la chaire en histoire de l'architecture et de l'urbanisme de l'Université de Séville, président de la fondation Architecture contemporaine et membre des commissions techniques du Centre andalou d'art contemporain. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'architecture du mouvement moderne dont *Guía de Arquitectura España 1920-2000* (Madrid, Ministerio de Fomento/Centro de Publicaciones, 1998), *Red and White. Dwellings for the Urban Landscape in Seville* (Athènes, *Untimely Books*, 2003) et *España. La Condición Marginal de la Arquitectura Moderna en España* (Madrid, *Información e Historia*, 1998).

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.

It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.

We are not aware of any infringement of copyrights.

NOTES

1 Roberto Fernández, *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, Madrid, Gedisa, 1998. Jorge Francisco Liernur, « Un nuovo mondo per lo spirito nuovo: le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo », *Zodiaco*, n° 8, 1992-1993, Milan, reproduit dans *Escritos de arquitectura del siglo 20 en América Latina*, Madrid, Tanais, 2003.

2 Antonio Fernández Alba, *En las gradas de Epidauró*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1987.

3 Roberto Segre, architecte italo-argentin, se rapprocha du processus cubain à la suite de la Révolution. Ses nombreuses publications ont eu des répercussions essentielles, tant à l'intérieur de l'île qu'à l'extérieur. Quelques-unes furent éditées en Europe, spécialement en Espagne, en Italie et en France. Pendant des années, ses publications répondirent à une attitude opérative claire de compromis théorique et pédagogique avec le long processus révolutionnaire. Son compte-rendu le plus diffusé des dix premières années, intitulé Cuba, fut publié simultanément dans l'île et en Italie et en Espagne. *La arquitectura de la Revolución*, Barcelone, Gustavo Gili, 1970.

4 Roberto Segre, *Arquitectura antillana del siglo XX*, Mexico, UAM-Xochimilco/FCE, 1996 ; La Havane/Bogotá, Arte y Literatura/Université nationale de Colombie, 2003. Il fut aussi publiés par chapitres, pour ses versions espagnole et anglaise, dans *Archivos de Arquitectura Antillana*, Saint-Domingue (n° 4 à 10, 1997-2000). Le livre est le résultat de la recherche initiée grâce à une bourse de la fondation John Simon Guggenheim accordée à Roberto Segre en 1985, quand il publia ses premiers articles sur l'architecture de la région antillaise (« Un siglo de arquitectura antillana », in Damián Bayón (éd.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985), en parallèle de ses travaux sur l'ensemble de l'Amérique latine, essentiellement extraits de son cours à l'Université de Sao Paulo (*América Latina fin de milenio. Raíces e perspectivas de sua arquitetura*, Sao Paulo, Studio Nobel, 1991 ; en espagnol : La Havane, Arte y Literatura, 1999). L'article précédent sur la modernité antillaise est « Difficult simplicity: a tropical paradox. Antillean rationalism in the Caribbean », *Docomomo Journal*, n° 13, juin 1995, p. 51-53.

5 Eduardo Teixeira-Davis, *Roots of Modern Latin America Architecture: the Hispano-Caribbean Region from the Late 19th Century to the Recent Past*, thèse de doctorat, Université de Heidelberg, 1987.

6 Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983. Les références à la proto modernité ou à la modernité primaire comme tendances naissantes ne relevant pas du mouvement moderne à proprement parler sont présentées, pour le cas antillais par Roberto Segre dans « Preludio a la modernidad: convergencias y divergencias en el contexto caribeño (1900-1950) » (Aracy Amaral (éd.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Mexico, FCE, 1994). Le sujet a été abordé pour le cas de La Havane dans Carlos Sambricio et Roberto Segre, *Arquitectura en la ciudad de La Habana. Primera modernidad* (Madrid, Electa/Colegios de Arquitectos de Galicia, Asturias, Castilla y León este, 2000). Dans Roberto Segre, *Arquitectura antillana...* (p. 127), cette interprétation est accentuée car elle permet certains parallèles entre le néo-colonial américain et l'architecture régionaliste espagnole des mêmes années, avec l'Exposition ibéro-américaine de Séville en 1929, scène privilégiée d'expérimentation.

7 Roberto Segre, *Arquitectura antillana...* p. 128. Cette manière de procéder a été particulièrement étudiée, et de façon excellente, pour le cas portoricain dans Enrique Vivoni Farage et Silvia Álvarez Curbelo (éds.), *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico 1900-1950* (San Juan, Université de Puerto Rico/AACUPR, 1998).

8 Albert Kesley (éd.), *Concurso Internacional. Faro en Memoria de Cristóbal Colón*, Santo-Domingo, 1931. Le concours international du Phare de Colomb a été largement couvert par des revues internationales mais les travaux en proposant une analyse historique détaillée devraient être diffusés.

9 Dont l'attrait en fait en général un souvenir habituel chez les touristes européens ou nord-américains, comme le montrent les nombreuses éditions du livre de Jack Berthelot, Suzanne Slesin, Stafford Cliff (et al.), *Caribbean Style* (Londres, Thames & Hudson, 1985).

10 Nicolás Quinatana, « Evolución histórica de la arquitectura en Cuba. Sus factores esenciales », *La Enciclopedia de Cuba*, Madrid, Playor, 1978, tome V, p. 93. Roberto Segre, *Arquitectura antillana...*, p. 186.

11 Pour Roberto Segre, Neutra fut celui qui exerça la plus grande influence sur les architectes des Caraïbes, justement « par ses études sur l'adaptation au climat et sur l'incidence psychologique des formes et des espaces dans la vie de l'homme » (*Arquitectura antillana...*, p. 197). Deux des livres de Neutra furent initialement publiés en Amérique latine : *Architecture of Social Concern in Regions of Mild Climate* (Sao Paulo, 1948) et *Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura* (Buenos Aires, 1958) ; d'autres textes essentiels furent

immédiatement traduits (tel que son ouvrage conceptuel le plus important, *Survival Through Design - Planificar para sobrevivir*, 1954), puis amplement diffusés dans les pays hispanophones. Dans le prologue à l'édition espagnole de l'autobiographie de Neutra (*Life and Shape*, 1962 ; *Vida y Forma*, 1972), son fils Dion raconte « combien son père s'est senti fier et content quand [ils eurent] le privilège de réaliser [leur] premier travail sur un sol hispanophone : une résidence à La Havane, à Cuba, qui fut achevée en 1956. »

12 ATEC a été peu étudié et encore moins diffusé. Il fait partie de l'ombre portée sur la période immédiatement antérieure à la Révolution. Les références sur ces années furent sommairement réunies dans le travail déjà cité réalisé en exil par Nicolás Quintana : « Evolución histórica de la arquitectura en Cuba. Sus factores esenciales », (*La Enciclopedia de Cuba*) et dans les souvenirs recueillis dans « Pasado. Los años 50. Presente y futuro » (*Archivos de Arquitectura Antillana*, 10 juin 2000, p. 86-101). Une étude détaillée des CIAM peut être consultée dans Erich Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge, Mass., Londres, The MIT Press, 2000), livre dans lequel l'importance du rôle de Sert apparaît comme évidente, à partir de sa présence au 3^e congrès de Bruxelles (1930), ainsi que la participation latino-américaine diverse et significative depuis 1937. Il fait référence à la volonté de Sert d'étendre la présence de l'ATEC sur le continent américain, tant aux États-Unis qu'au Mexique et au Brésil en 1945. La présence des Cubains Batista et Arroyo à Bridgewater en 1947 coïncida avec celle des argentins Jorge Ferrari Hardoy et Jorge Vivanco. La récente exposition tenue à Barcelone est une excellente occasion d'étudier l'étape américaine de Sert : Josep M. Rovira (éd.), *Sert 1928-1978. Medio siglo de arquitectura. Obra Completa*, Barcelone, Fondation Joan Miró, 2005. Voir aussi, Josep M. Rovira, *José Luis Sert 1901-1983*, Milan, Electa, 2000.

13 J. M. Rovira et Timothy Hyde concentrent leurs études particulières sur les propositions cubaines de TPA, dans Josep Maria Rovira (éd.), *Sert 1928-1978...* La position critique de Roberto Segre peut être lue, par exemple, dans ses articles « La Habana de Sert: CIAM, ron y cha cha cha » (*Dana*, n° 37-38, Buenos Aires, 1995, p. 120-125) ou, dans un contexte plus précis, « La Habana siglo XX: espacio dilatado y tiempo contraído » (*Ciudad y Territorio. Estudios territoriales*, XXVIII n° 110, Madrid, 1996, p. 713-731). L'une des analyses très récentes de la valeur des propositions de TPA est celle de Francisco Gómez « Todo era posible en La Habana. El Plan de Sert & Town Planning Associates para la Habana de 3.000.000 de habitantes », non publié, 2005.

14 Gustavo Luis Moré, « Guillermo González: a los 82 años de su nacimiento », *Arquinox/GNA*, n° 3-4, 1984-1985, p. 13. Des revues nord-américaines ont parlé de l'hôtel Jaragua, grand succès de la ville.

15 Enrique Vivioni Farage (éd.), *San Juan siempre Nueva: Arquitectura y modernización en el siglo XX*, San Juan, Université de Puerto Rico/AACUPR, 2000 ; Maria Luisa Moreno, *La Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras*, San Juan, Université de Puerto Rico, 2000.

16 À travers un parcours qui passe par Darmstadt (1992), Séville (1993, 1998) et New York (2000), Eduardo Luis Rodríguez, parfois en collaboration avec María Elena Martín Zequeira, a publié d'excellents guides d'architecture. La dernière référence est *The Havana guide: modern architecture 1925-1965* (New York, Princeton Architectural Press, 2000). De même, Eduardo Luis Rodríguez, « The Architectural Avant-Garde: From Art Deco to Modern Regionalism », monographie consacrée à Cuba dans *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (n° 22, Miami, 1996, p. 254-277) et Eduardo Luis Rodríguez, *La Habana. Arquitectura del siglo XX* (Barcelone, Blume, 1998).

17 Un travail approfondi sur l'architecte Martín Domínguez serait nécessaire. Le numéro qui lui fut consacré il y a des années par la revue *Nueva Forma* de Madrid ne saurait suffire : Stephen W. Jacobs, « Martín Domínguez y colaboradores », *Nueva Forma*, n° 74, Madrid, 1971.

18 Roberto Segre, op. cit., p. 236. Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture Since 1945*, New York, MoMA/Simon & Schuster, 1955, p. 73. Eduardo Luis Rodríguez, *La Habana. Arquitectura del siglo XX*, op. cit., chapitre 10. Une expérience intéressante pour appréhender la complexité architecturale de la capitale cubaine fut la rencontre à l'origine de la publication de Francisco Gómez (éd.), *Aprendiendo de La Habana. Una guía visual* (Séville, Junta de Andalucía, 2004).

19 Cet aspect suscite également de l'intérêt en Europe. Voir Giorgio Fiorese (éd.), *Architettura e istruzione a Cuba*, Milan, Clup, 1980.

20 La synthèse du Retiro Médico est exceptionnelle et Roberto Segre en fait l'éloge en ce qu'elle désigne spécifiquement les espaces fonctionnels minimums, comme principes « également valables pour les logements à caractère social ». Roberto Segre, *La vivienda en Cuba en el siglo XX, República y Revolución*, Mexico, Concepto, 1980, p. 21-22.

Ivonne ACOSTA,

La palabra como delito, los discursos que condenaron a Pedro Albizu Campos, 1948-1950,
Río Piedras, Editorial Cultural, 1993.

Album del Centenario de la República,
Ciudad Trujillo, Impresora del Estado,
1944.

Album de Oro de la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, II,
Ciudad Trujillo, 1957.

Aracy AMARAL (ed.),

Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos,
Mexico, FCE, 1994.

Vicente BÁEZ (éd.),

La Gran Enciclopedia de Puerto Rico,
vol. 9, *Arquitectura y Leyes,*
Madrid, Ediciones R., 1976.

Damián BAYÓN (éd.),

Arte moderno en América Latina,
Madrid, Taurus, 1985.

Leonardo BENEVOLO,

Histoire de l'architecture moderne, coll.
Espace et Architecture,
Paris, Dunod, nouvelle édition, 1987.

**Jack BERTHELOT
et Martine GAUMÉ,**

Kaz antiyè, Jan moun ka rété,
Pointe-à-Pitre, éditions Perspectives
créoles, 1982.

Rafael CALVENTI,

*Arquitectura Contemporánea en
la República Dominicana,*
Saint-Domingue, BNV, 1986.

J. Chez CHECO,

El Palacio Nacional de la República Dominicana: 50 años de historia y arquitectura. Saint-Domingue, Secretaría Administrativa de la Presidencia, 1997.

Colin G. CLARKE,

Kingston Jamaica, Urban Growth and Social Change, 1692-1962,
Berkeley, Los Angeles et Londres,
University of California Press,
1975.

Jean et Oliver COX,

Self built and expanded housing in Jamaica. A comparative study of single story housing from 12 projects,
Londres, Shankland/Cox, 1985.

Concurso Internacional. Faro en Memoria de Cristóbal Colón,
Saint-Domingue, A. Kesley, 1931.

André J. DUNOYER

DE SEGONZAC,
Basilica Nuestra Señora de la Altagracia, Saint-Domingue, Edición del Banco Popular Dominicano, 2000.

José Antonio FERNÁNDEZ,

Architecture in Puerto Rico, New York, Architectural Book Pub. Co., 1965.

Antonio FERNÁNDEZ ALBA,

En las gradas de Epidauró,
Madrid, Ediciones Libertarias, 1987.

Roberto FERNÁNDEZ,

El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo,
Madrid, Gedisa, 1998.

Giorgio FIORES (ed.),

Architettura e istruzione a Cuba,
Milan, Clup, 1980.

Kenneth FRAMPTON,

« Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance » in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* Hal Foster (éd.), Seattle, The Bay Press, 1984, 1983.

Kenneth FRAMPTON,

« Place, Form and Identity » in *Design After Modernism John Thackerá (éd.),* New York, Thames and Hudson, 1988.

Suzanne FRANCIS BROWN,

Mona Past and Present, Jamaïque, Barbades, Trinité et Tobago, University of the West Indies Press, 2004.

Maxwell FRY et Jane DREW,

Tropical Architecture in the Humid Zone, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956.

Henry GAZÓN BONA,

La arquitectura dominicana en la Era de

Trujillo I, Ciudad Trujillo, Impresora Dominicana, 1949.

Jean-Pierre GIORDANI,

La Guadeloupe face à son patrimoine, Paris, éditions Karthala, 1996.

Ramón GUTIÉRREZ,

Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica, Madrid, Cátedra, 1983.

Silvia HERNÁNDEZ DE LASALA,

Malaussena: Arquitectura Académica en la Venezuela Moderna, Caracas, ExLibris, 1990.

Henry-Russell HITCHCOCK,

Latin American Architecture Since 1945, New York, MoMA/Simon & Schuster, 1955.

Anthony S. JOHNSON,

City of Kingston Souvenir, 1802-2002, Commemoration of the Bicentennial of The City Charter, ISKAMOL, 2002.

Jean-Pierre LE DANTEC,

Architecture en France, Paris, ADPF, ministère des Affaires étrangères, 1999.

Liane LEFAIVRE

et Alexander Tzonis,
Critical regionalism, Architecture and Identity in a globalized world, New York, Londres, Munich, Berlin, Prestel, 2003.

John LOOMIS,

Revolution of Forms. Cuba's forgotten Arts Schools, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

**María Elena MARTÍN ZEQUEIRA
et Eduardo Luis RODRÍGUEZ,**

La Habana. Guía de Arquitectura, Seville, Junta de Andalucía, 1998.

Thomas S. MARVEL,

Antonin Nechodoma: Architect, 1877-1928: The Prairie School in the Caribbean, Gainesville, University of Florida Press, 1994.

Jeannette MILLER,

La obra dominicana de Vela Zanetti, 1939-1981, Saint-Domingue, Galería de Arte Moderno, 1981.

María Luisa MORENO,

La Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2000.

Richard NEUTRA,

Architecture of Social Concern in Regions of Mild Climate, Sao Paulo, 1948.

Richard NEUTRA,

Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.

Richard NEUTRA,

Survival Through Design, New York, Oxford University Press, 1954.

Rexford NEWCOMB,

Mediterranean Domestic Architecture in the United States, Ohio, J. H. Hanson, 1928.

John NEWEL-LEWIS,

Architecture of the Caribbean and its Amerindian Origins in Trinidad, American Institute of Architects, Washington, 1984.

Patrimoine des communes, Guadeloupe, Éditions Flohic, 1998.

Pedro Méndez Mercado en su tiempo, Ponce, Museo de Arte de Ponce, 1990.

Eugenio PÉREZ MONTAS,

La Ciudad del Ozama, Barcelone, Patronato de la Ciudad Colonial de Santo Domingo y El Centro de Altos Estudios Humanísticos y del Idioma Español, 1999.

Nicolás QUINTANA,

« Evolución histórica de la arquitectura en Cuba. Sus factores esenciales », *La Enciclopedia de Cuba*, tome V, Madrid, Playor, 1978.

J. M. RICHARDS,

New Buildings in the Commonwealth, Londres, The Architectural Press, 1961.

Eduardo Luis RODRÍGUEZ,

La Habana. Arquitectura del Siglo XX, Barcelone, Blume, 1998.

Eduardo Luis RODRÍGUEZ,

The Havana Guide, Modern Architecture, 1925–1965, New York, Princeton Architectural Press, 2000.

Ernesto ROGERS,

Esperienza dell'architettura, Milan, Giulio Einaudi Editore, 1958.

David F. ROSS,

The Long Uphill Path (A Historical Study of Puerto Rico's Progress of Economic Development), San Juan, Talleres Gráficos Interamericanos, 1966.

Josep M. ROVIRA,

José Luis Sert 1901–1983, Milan, Electa, 2000.

Josep M. ROVIRA (éd.),

Sert 1928–1978. Medio siglo de arquitectura. Obra Completa, Barcelone, Fundación Joan Miró, 2005.

Colin ROWE et Fred KOETER,

Ciudad Collage, Barcelone, Gustavo Gili, 1981.

Roberto SEGRE,

América Latina fim de milênio. Raízes e perspectivas da sua arquitetura, Sao Paulo, Studio Nobel, 1991.

Roberto SEGRE,

Arquitectura antillana del siglo XX, Mexico, UAM-Xochimilco/FCE, 1996 ; *La Havane/Bogota, Arte y Literatura/ National University of Colombia,* 2003.

Roberto SEGRE,

La arquitectura de la Revolución cubana, Barcelone, Gustavo Gili, 1970.

Roberto SEGRE,

La vivienda en Cuba en el siglo XX, República y Revolución, Mexico, Concepto, 1980.

Alexander TZONIS,

Liane LEFAIVRE et Bruno STAGNO,
Tropical Architecture: Critical Regionalism in the Age of Globalisation, Chichester, Wiley-Academy, 2001.

Virgilio VERCELLONI,

Atlas Histórico de Santo Domingo, Milan, Cosmopoli, 1991.

Enrique VIVONI FARAGE (éd.),

San Juan siempre nuevo: Arquitectura y modernización en el siglo XX, San Juan, Universidad de Puerto Rico/ AACUPR, 2000.

Enrique VIVONI FARAGE**et S. ÁLVAREZ CURBELO,**

Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico 1900–1950, San Juan, Universidad de Puerto Rico/ AACUPR, 1998.

Joaquín WEISS,

Arquitectura cubana contemporánea, La Havane, Cultural S.A., 1947.

Joaquín WEISS,

Medio siglo de arquitectura cubana, La Havane, Imprenta Universitaria, 1951.

Joaquín WEISS,

La arquitectura de las grandes culturas, La Havane, Ediciones Minerva, 1957.

**DOCOMOMO
INTERNATIONAL**

Hubert-Jan Henket, président d'honneur
Maristella Casciato, présidente
Émilie d'Orgeix, secrétaire générale
Anne-Laure Guillet, chargée de mission

Cité de l'architecture et du patrimoine
Palais de la Porte Dorée
293 avenue Daumesnil
75012 Paris - France
t 33-1-58 51 52 65
f 33-1-58 51 52 20
m docomomo@citechailot.org
w docomomo.com

Comité exécutif

Maristella Casciato, présidente
Émilie d'Orgeix, secrétaire
Ola Wedebrunn, Docomomo Danemark
Yildiz Salman, Docomomo Turquie

Comité d'action et de partenariat

Wessel de Jonge,
Docomomo Pays-Bas
Maija Kairamo,
Docomomo Finlande
Lluís Hortet i Previ,
Docomomo Ibérie
Theodore Prudon,
Docomomo US
Scott Roberston,
Docomomo Australie
Hugo Segawa,
Docomomo Brésil
Hirokyuki Suzuki,
Docomomo Japon
France Vanlaethem,
Docomomo Québec

**LISTE DES ISCs ET DES
SECTIONS DE DOCOMOMO****Comités internationaux de
spécialistes (ISCs)****Comité international de
spécialistes / Inventaire**

Panayotis Tournikiotis, président
Marieke Kuipers, vice-présidente
Inge Bertels, secrétaire
Kasteelpark Arenberg 1
B-3001 Heverlee
t 32-16-329609
f 32-16-321984
m inge.bertels@asro.kuleuven.ac.be
w tourni@central.ntua.gu

**Comité international de
spécialistes / Technologie**

Ola Wedebrunn, président (adresse,
voir Docomomo Danemark)
Els Claessens, secrétaire
Eden City 17
B-1190 Bruxelles
t 32-2-2198115

f 32-2-2198115
m olaw@sol.dk
w ola.wedebrunn@karch.dk

**Comité international de
spécialistes / Urbanisme+Paysage**

Hannah Lewi, présidente
Jan Birksted, président consultatif
Faculty of Architecture, Building & Planning
Université de Melbourne
AU-Victoria 3010
t 03 8344 7439
f 03 8344 5532
m hlewi@unimelb.edu.au

**Comité international de
spécialistes / Formation + Théorie**

Ola Wedebrunn, coordinateur
e ola.wedebrunn@karch.dk

SECTIONS

Les responsables des sections de
Docomomo sont priés de signaler les
coordonnées incomplètes ou erronées.

Allemagne

Section allemande de Docomomo
Berthold Burkhardt, président
Technische Universität Braunschweig
Institut für Tragwerksplanung
Pockelsstraße 4
38106 Braunschweig
t 49-531-3913571
f 49-531-3915835
m docomomo@t-online.de
w www.docomomo.de

Argentine

Section argentine de Docomomo
Mabel M. Scarone, coordinatrice
Université de Buenos Aires
Faculté d'architecture
Juramento 2161 - 3° "C"
P.O. Box Casilla Correo 3881
1000 Buenos Aires
t 54-11-47 972514/823654
f 54-11-47972514
m docomomo@arg.net.ar
w www.fadu.uba.ar/docomomo

Australie

Docomomo Australie
Scott Robertson, président
Jennifer Hill, vice président
Louise Cox, trésorier
David West, secrétaire
GPO Box 161
Sydney NSW 2001
t 61-2-9439 7779
f 61-2-9439 7775
m docomomoAustralia@yahoo.com.au
w www.docomomoaustralia.com.au

Autriche

Section autrichienne de Docomomo
Friedmund Hueber, président
Ute Georgeacopol, secrétaire
c/o Ludwig Boltzmann DAB
Institut für Denkmalpflege und

archäologische Bauforschung
Am Heumarkt 19
1030 Vienne
t 43-1-7132632
f 43-1-7136018
m georgeac@mail.zserv.tuwien.ac.at
w ute.georgeacopol@aon.at

Belgique

Docomomo Belgique
Luc Verpoest, coordinateur
Kasteelpark Arenberg 1
B-3001 Heverlee
t 32-16-321361
f 32-16-321984
m luc.verpoest@asro.kuleuven.ac.be
w www.docomomo.be

Brésil

Section brésilienne de Docomomo
Hugo Segawa, coordinateur
Mirthes Baffi, secrétaire générale
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Escola de Engenharia de São Paulo
Universidade de São Paulo
Avenida Trabalhador São-carlense 400
13566-590 São Carlos SP
t 55-11-5531 7853
f 55-11-5531 7853
m docomomo@sc.usp.br
bulletin : *Docomomo Brasil* et *DOCO-
MEMOS* (lettre électronique)

Bulgarie

m iokimovp@yahoo.com
w parp@gea.uni-sofia.bg

Canada-Colombie britannique

Docomomo Colombie britannique
Robert Lemon, président
Marco D'Agostini, coordinateur
Ville de Vancouver
Planning Department
453 West 12th Avenue
Vancouver, B.C. V5Y 1V4
t 1-604-8737056
f 1-604-8737060
m marco_dagostini@city.vancouver.bc.ca

Canada-Ontario

Docomomo Ontario
James Ashby, coordinateur
Suite 214, 300 Powell Avenue
Ottawa, Ontario K1S 5T3
t 1-613-2313949
m jashby@mnsi.net
bulletin : *Docomomo Ontario News*

Canada-Québec

Docomomo Québec
France Vanlaethem, présidente
Sophie Mankowski, secrétaire
Richard Lafontaine, trésorier
École de design
Université du Québec à Montréal
Case postale 8888 succ. Centre-ville
Montréal, Québec H3C 3P8
t 1-514-987 3000 #3866
f 1-514-987 7717
m sophie_mankowski@hotmail.com
w docomomo@er.uqam.ca
bulletin : *Docomomo Québec Bulletin*

Chili

Section chilienne de Docomomo

Horacio Torrent, président
Maximiano Atria, secrétaire
Prog. de Magister en Arquitectura
Pontificia Univ. Católica de Chile
El Comendador 1916, Providencia
Santiago
t. 56-2-6865601
f. 56-2-2328805
m. info@docomomo.cl
w. www.docomomo.cl

Corée

Docomomo Corée
Kim Chung Dong, président
Département d'architecture
Université Mokwon
Kim Chung-Dong Lab.
302-729 Doan-Dong 800, Seo-Gu
Daejeon
Corée du Sud
t. 82-42-829-7179
m. webmaster@docomomo-korea.org
m. mosc@hanafos.com
w. www.docomomo-korea.org

Croatie

Section croate de Docomomo
Aleksander Laslo, coordinateur
c/o Gradski zavod za zastitu i obnovu
spomenika kulture
Kuseviceva 2
10000 Zagreb
t. 385-1-6101976
f. 385-1-6101968

Cuba

Docomomo Cuba
José Antonio Choy, président
Eduardo Luis Rodríguez, vice président
Eliana Cárdenas, vice présidente
Alina Ochoa Alomá, secrétaire
17 esq. H, Vedado
La Havane
Cuba 10400
t. 537-202 5907/9091
m. choy@cubarte.cult.cu
m. eluis@cubarte.cult.cu

Danemark

Section danoise de Docomomo
Ola Wedebrunn, président
Marianne Ibler, vice présidente
Académie royale des beaux-arts
École d'architecture
Philip de Langes allé 10
1435 København K
t. 45-32-68 6000/6229
f. 45-32-686206
m. ola.wedebrunn@karch.dk
w. www.docomomo-dk.dk

Écosse

Section écossaise de Docomomo
Clive Fenton, coordinateur
19/2 Downfield Place
Edinburgh E11 2EJ
m. clivefenton@yahoo.co.uk
Adam Stanners, secrétaire
adam.stanners@smithdesignassociates.co.uk
David Whitham, trésorier
t. 44-131-449 3070
m. david@docosng.abel.co.uk
bulletin : *Docomomo SNG Report*

Espagne : voir Ibérie

Estonie

Docomomo Estonie
Epp Lankots, présidente
Triin Ojari, secrétaire
Service du patrimoine culturel
Raekoja plats 12
Tallinn EE 10146
t. 372-645 7171
t. 372-5199 4203
f. 372-645 7180
m. epp.lankots@tallinnlv.ee
m. triin.ojari@neti.ee

États-Unis d'Amérique

Docomomo US
Theodore H.M. Prudon, président
Gunny Harboe, vice président
Laura Culberson, trésorier
Jorge Otero-Paillos, secrétaire
P.O. Box 23097
New York, New York 10023
t. 1-718-6244304
f. 1-212-8742843
m. docomomo@docomomo-us.org
w. www.docomomo-us.org
bulletin : *Docomomo US Bulletin*

Finlande

Section finlandaise de Docomomo
Timo Tuomi, président
Ulla Kinnunen, secrétaire
Fondation Alvar Aalto
Tiilimäki 20
00330 Helsinki
t. 358-9-480123
f. 358-9-485119
m. timo.tuomi@mfa.fi

France

Docomomo France
Claude Loupiac, président
Jacqueline Bayon, vice présidente
Institut d'art de la Sorbonne
3 rue Michelet
75006 Paris
t. 33-1-45 84 79 76/47 00 96 93
m. claudeloupiac@wanadoo.fr
w. http://archi.fr/DOCOMOMO-FR

Grèce

Section grecque de Docomomo
Panayotis Tournikiotis, président
Archives d'architecture néo-hellènes
Benaki Museum
4 rue Valaoritou
106 71 Athènes
t. 30-210-3628164
f. 30-210-3628164
m. tourni@central.ntua.gr

Hongrie

Section hongroise de Docomomo
Pál Ritook, président
Radnoti M.u. 11
1137 Budapest
t. 36-1-2127613
f. 36-1-2254850
m. omvh17nko@mail.datanet.hu

Ibérie

Fondation Docomomo Ibérico
Lluís Hortet i Previ, directeur
Jesús Carballal, président

Fundació Mies van der Rohe
Provença 318 - 3r. 2ºB
08037 Barcelone
Espagne
t. 3493-2151011
f. 3493-4883685
m. fundacion@docomomoiberico.com
w. www.docomomoiberico.com

Irlande

Section irlandaise de Docomomo
Shane O'Toole, coordinateur
8 Merrion Square
Dublin 2
t. 353-507 40133
f. 353-507 40153
w. archeire.com/docomomo

Israël

Section israélienne de Docomomo
Arie Sivan, coordinateur
Department of Interior Design
Colman Academic Studies
7 Yitzhak Rabin Blvd.
Rishon LeZion 75190
t. 972-3-9634395
f. 972-3-9634393
m. ariesi@st.colman.ac.il

Italie

Section italienne de Docomomo
Sergio Poretti, président
Université de Rome Tor Vergata
Faculté d'ingénierie
Via della Ricerca Scientifica, s.n.c.
00133 Rome
t. 39-06-7259 7031/7067
f. 39-06-72597005
m. poretti@ing.uniroma2.it
www.as.roma2.infn.it/DOCOMOMO/do
comomo.html
bulletin : *Docomomo Italia Giornale*

Japon

Docomomo Japon
Hiroyuki Suzuki, président
Hiroyasu Fujioka, coordinateur
Institut technologique de Tokyo
Département d'architecture
Faculté d'ingénierie
2-12-1 Ookayama, Meguro-ku
Tokyo 152-8552
t. 81-3-5734 3166
t. 81-3-5734 2815
m. fujioka@o.cc.titech.ac.jp

Lettonie


Section lettone Docomomo
Janis Krastins, coordinateur
Université technique de Riga
Faculté d'architecture et d'urbanisme
Azenes iela 16
1048 Riga
t. 371-7089256
f. 371-7089130
m. krastins@bf.rtu.lv

Lituanie

Section lituanienne de Docomomo
Morta Bauziene, coordinateur
Musée lituanien d'architecture
Mykolas Street 9
2001 Vilnius
t. 370-2-610456
f. 370-2-222191

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of docomomo Journal.

It has been scanned and made digitally available following our  Open Access Policy.

We are not aware of any infringement of copyrights.

Mexique

Docomomo Mexique
Sara Topelson de Grinberg, présidente
Louise Noelle de Mereles,
vice présidente
Alejandro Aguilera, secrétaire
Lourdes Cruz, trésorière
Sierra Mazapil #135
Lomas de Chapultepec
México, D.F.C.P. 11000
t. 5255-5596 5597/5013
f. 5255-5596 4046
m. stopelson@yahoo.com
http://servidor.esteticas.unam.mx:16080
/Docomomo/

Norvège

Docomomo Norvège
Perann Sylvia Stokke, présidente
Ingvar Strom Torjuul, secrétaire
Arne Jørgen Rønningen, trésorier
c/o Villa Stenersen
Tuengen Allé 10 C
0374 Oslo
m. docomomo@docomomo.no
w. www.docomomo.no

Nouvelle Zélande

Docomomo Nouvelle Zélande
Xanthe Howes, coordinateur
Andrew Leach, coordinateur
PO Box 2629
Wellington
t. 64-4-472 4341 (XH)
t. 32-478 441 454 (AL)
f. 64-4-499 0669
m. xhowes@historic.org.nz
m. andrew.leach@weltec.ac.nz

Panama

Docomomo Panama
Eduardo Teixeira Davis, coordinateur
Edificio Atalaya, Oficina n.º7
Avenida Balboa y Calle 32
Ciudad de Panama
t. 507-227-9300
f. 507-227-9301
m. urbio@pananet.com
m. etejreira@cwpanama.net

Pays-Bas

Fondation Docomomo Pays-Bas
Hubert-Jan Henket, président
Aimée de Back, secrétaire
TU Delft, Faculteit Bouwkunde
Berlageweg 1, Kabinet 2.04
2628 CR Delft
t. 31-15-2783977
f. 31-15-2788750
m. info@docomomo.nl
w. www.docomomo.nl
bulletin : *Nieuwsbrief Docomomo
Nederland*

Pologne

Docomomo Pologne
Jadwiga Urbanik, coordinateur
Muzeum Architektury
ul. Bernardyn'ska 5
50-156 Wroclaw
t. 48-71-3433675
f. 48-71-3446577
m. docomomo@ma.wroc.pl
m. jadwiga.urbanik@pwr.wroc.pl

Portugal : voir Ibérie**République Dominicaine**

Docomomo république Dominicaine
Gustavo Luis Moré, président
Marcelo Albuquerque, vice président
José Enrique Delmonte, secrétaire
Zahira Batista, trésorier
Benigno Filomeno #6 - Penthouse Norte
Torre San Francisco
Santo Domingo
t. 1-809-6878073
f. 1-809-6872686
m. glmore@tricom.net
www.periferia.org/organizations/dcm.html

République Tchèque

Section tchèque de Docomomo
Vladimír Slapeta, président
Jakub Kyncl, secrétaire
Université de technologie de Brno
Faculté d'Architecture
Poríci 5
635 00 Brno
t. 420-503 197 470
f. 420-541 210 037
m. jakub.kyncl@seznam.cz

Roumanie

Section roumaine de Docomomo
Peter Derer, président
Christian Bracacescu, secrétaire

Royaume-Uni

Section anglaise Docomomo
Dennis Sharp, co-président
James Dunnett, co-président
Philip Boyle, coordinateur
Clinton Greyn, secrétaire
Ken Hawkings, trésorier
77 Cowcross Street
Londres EC1M 6EJ
t. 44-20-74907243
f. 44-1223-311166
m. docomomo_uk@yahoo.com
bulletin : *Docomomo UK Newsletter*

Russie**DOCOMOMO RUSSIE**

Section russe de Docomomo
Boris M. Kirikov, président
Comité de contrôle d'État
Réutilisation et protection des monuments
historiques et culturels de St-Petersbourg
Lomonosav sq. 1
19011 Saint-Petersbourg
t. 7-812-3122072
f. 7-812-1104245
m. makogon2000@mail.ru
Ivan Nevzgodine, secrétaire
Hooikade 11
2627 AB Delft
Pays-Bas
t. 31-15-2784529
f. 31-15-2784291
m. i.nevzgodine@bk.tudelft.nl

DOCOMOMO UR-SIB

Lyudmilla I. Tokmeninova, présidente
Centre du mouvement moderne en Oural
Musée de l'histoire de l'architecture et
des techniques industrielles de l'Oural
Gor'kogo 4-a
Ekaterinbourg 620219

t. 7-34-32-519735
f. 7-34-32-519532
m. dtokmeninova@yandex.ru

Slovaquie

Section slovaque de Docomomo
Henrieta Moravcikova, présidente
Institut de construction et d'architecture
Académie des sciences
Dubravska cesta 9
845 03 Bratislava
t. 421 2 59309230
f. 421 2 54773548
m. moravcikova@savba.sk

Slovénie

Docomomo Slovénie
Natasa Koselj, coordinatrice
Salendrova 4
1000 Ljubljana
t. 386-1-5181515/31-532185
f. 386-1-4256112
m. docomomoslovenija@yahoo.com

Suède

Section suédoise de Docomomo
Claes Caldenby, coordinateur
Arkitekturens teori och historia
Chalmers Tekniska Högskola
41296 Göteborg
t. 46-31-7722332
f. 46-31-7722461
m. caldenby@arch.chalmers.se
m. vicki.wenander@restaurator.com
w. arch.chalmers.se/docomomo

Suisse

Section suisse de Docomomo
Bruno Reichlin, coordinateur
IAUG - Docomomo Suisse
Site de Battelle, bâtiment D
route de Drize 7
1227 Carouge /Genève
t. 41-22-379 0753/0944
f. 41-22-379 0950
m. Docomomo@archi.unige.ch
www.unige.ch/ia/associations/DOCOMOMO

Turquie

Docomomo Turquie
Yildiz Salman, coordinateur
Nilüfer Batarayoglu Yöney, coordinateur
Université technique d'Istanbul
Faculté d'architecture
Taksim, Taksim
80191 Istanbul
t. 90-212-2931300/2287
f. 90-212-2514895
m. docomomo_turkey@yahoo.com

Le numéro 34 du *Docomomo Journal* est prévu pour mars 2006. Cette édition spéciale sera consacrée au mouvement moderne brésilien. Nous invitons les auteurs qui souhaitent participer à ce numéro à contacter les éditeurs rapidement.

La date limite pour le rendu des articles est fixée au 15 décembre 2005.

Éléments à fournir au secrétariat de Docomomo International

1/ Le texte sur disquette, cd-rom, ou en pièce jointe de courrier électronique. Nom de l'auteur, titre et le nom des fichiers des texte et illustrations doivent y figurer clairement.

2/ Une version imprimée, envoyée par courrier postal. Le titre de l'article ainsi que le nom de l'auteur doivent figurer sur chaque page ; les nom et titre de l'auteur, ainsi que ses adresses postale et électronique devront être indiqués à la fin de l'article.

3/ Illustrations : 3 à 6 illustrations pour les brèves (3500 caractères, espaces compris) et jusqu'à 10 pour les articles (9000 caractères espaces compris). Les illustrations devront être de bonne qualité, imprimées ou sur disquette ou cd-rom (taille des images : 300 dpi pour un format A5). Les illustrations devront être numérotées et légendées selon l'ordre suivant : architecte, nom du bâtiment, lieu, date, description, source et copyright (indiquer si le bâtiment a été détruit).

ÉDITEURS

Maristella Casciato
Émilie d'Orgeix

RÉDACTEURS INVITÉS

Eduardo Luis Rodríguez
Gustavo Luis Moré

**COORDINATION
ET PRODUCTION**

Émilie d'Orgeix
Anne-Laure Guillet

GRAPHISME

Agathe Desombre
Mathieu Chevalier

GRAPHISME ORIGINAL

Kees Ruyter, Amsterdam

IMPRIMEUR

Ograro srl
Vicolo dei Tabacchi, 1
00153 Roma

Le *Docomomo Journal* est publié
deux fois par an par le secrétariat
de Docomomo International.

Si vous souhaitez adhérer au réseau,
contactez :

Docomomo International

Secrétariat

Cité de l'architecture et du patrimoine
Palais de la Porte Dorée
293 avenue Daumesnil
F-75012 Paris

t33 (0)1 58 51 52 65

f33 (0)1 58 51 52 20

edocomomo@citechailot.org

wdocomomo.com

Compte bancaire

Docomomo International
CCF Paris Odéon
IBAN : FR 76 30056 00070
00705517590 36
BIC : CCFRFRPP

Docomomo International
est une marque déposée.

© Docomomo International
Tous droits réservés

ISSN : 1380-3204

Docomomo International est une organisation non
gouvernementale dont la mission est la **documentation**
et la **conservation** de l'architecture, des sites et du patrimoine bâti
du **mouvement moderne**. Ses objectifs sont de :

- Révéler l'importance du mouvement moderne à l'attention du public, des autorités, des professionnels et de la communauté scientifique.
- Identifier et promouvoir l'ensemble des œuvres du mouvement moderne.
- Aider au développement et à la dissémination des techniques et des méthodes de conservation.
- S'opposer à la destruction et à la défiguration des œuvres architecturales importantes.
- Collecter des fonds pour la documentation et la conservation.
- Explorer et développer la connaissance du mouvement moderne.

Docomomo International se propose également de développer
ses activités vers de nouveaux territoires, d'établir de nouveaux
partenariats avec des institutions, des organisations
et des ONG actives dans le domaine de l'architecture moderne,
de compléter et de publier l'inventaire international et d'élargir
ses actions dans le cadre de la recherche, de la documentation
et de l'éducation.

GBH

Publié avec le concours de la DRAC Guadeloupe et de la DRAC Martinique

DOCOMOMO International:

This journal has been published as a printed version of Docomomo Journal.

It has been scanned and made digitally available following our Open Access Policy.

We are not aware of any infringement of copyrights.



INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE / MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS / CEDHEC

CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE

PALAIS DE LA PORTE DORÉE
293 AVENUE DAUMESNIL 75012 PARIS

TÉL. : 01 58 51 52 00

WWW.ARCHI.FR/IFA-CHAILLOT