

José Manuel Rodríguez Domingo

Université de Grenade, Espagne

L'architecture andalouse dans l'imaginaire orientaliste

RÉSUMÉ

L'examen minutieux auquel l'Espagne andalouse a été soumise par les voyageurs, artistes et historiens européens, a généré un débat intense sur l'originalité de son héritage monumental. Le sud de l'Espagne péninsulaire, représenté par la mosquée de Cordoue et l'Alhambra de Grenade, est devenu un dépôt de l'art islamique. La stratégie esthétique, selon laquelle le modèle nasride a atteint une telle suprématie, mettait en valeur l'altérité comme espace discursif approprié pour le processus de construction de l'identité nationale et de la domination coloniale.

MOTS-CLÉS

Andalousie, orientalisme architectural, néo-mauresque, alhambresque, Alhambra, Owen Jones.

ABSTRACT

The scrutiny to which Moslem Spain was subjected on the part of European travelers, artists and historians fueled an intense debate over the authenticity of its legacy of monuments. The characterization of the south of the peninsula in the wake of the mosque of Córdoba and the *Alhambra* of Granada, made these monuments the touchstones of Islamic art. The aesthetic strategy, by which the Nazarite model thus became supreme, took its exotic nature as a standard for evolving the discourse appropriate to the processes of national identity and colonial domination.

KEYWORDS

Andalusia, Orientalist Architecture, Neo-Moslem, *Alhambrism*, Alhambra, Owen Jones.

Le voyage n'est pas toujours un mécanisme à sens unique au travers duquel l'artiste accède à une réalité lointaine et souvent idéalisée. En effet, il est également possible que ces endroits se déplacent vers le spectateur. La perception en est alors transformée par une construction personnelle, décrivant ainsi la réalité telle qu'on la rêvait. C'est lors de ce processus que l'architecture est filtrée et poétisée, en acceptant une catégorie symbolique, ce qui lui donne une nouvelle réalité — encore plus vraie que la réalité tangible —, qui transforme le voyage physique en une expérience

imaginée. C'est de cette façon que l'Espagne mauresque fut introduite dans l'itinéraire orientaliste, là où l'héritage d'une nation oisive, galante et ingénieuse était une ressource pittoresque et accessible.

Toutefois, l'assimilation de l'Andalousie par l'imaginaire européen serait le résultat d'un long processus de construction identitaire encouragé par les puissances continentales au cours de l'ère moderne. En effet, au fur et à mesure du déclin de l'hégémonie hispanique, le mythe d'al-Andalus prit de l'ampleur en s'associant à celui d'une société raffinée et tolérante, détruite par le fanatisme de la couronne de Castille. Une vision renforcée par les suggestives images littéraires tirées de *L'histoire des guerres civiles de Grenade*, de Ginés Pérez de Hita, qui comprenait la légende des Abencerrages et la chute du dernier royaume maure de la péninsule Ibérique. Tout cela en concordance avec l'intérêt précoce de pays comme la France pour l'étude des langues orientales, au travers duquel ces pays cherchaient à promouvoir la formation d'interprètes au service des organismes publics et du commerce extérieur.

Pendant longtemps, les récits de voyage, où l'architecture n'était citée que lors de brèves et génériques allusions, furent la seule source d'information que les Européens avaient de l'Orient. Cependant, c'est au XVIII^e siècle que, encouragés par la chute de l'Empire ottoman, certains pays ont stimulé l'expansionnisme territorial en Inde, portant ainsi leur attention sur la culture des peuples islamiques. C'est à ce moment-là que la présence de descriptions et d'images de leurs palais et mosquées fut mise en valeur. La naissance de l'orientalisme académique permit alors de systématiser la construction d'un imaginaire architectural global, à la suite de l'historicisme illustré, fixant le corpus essentiel des modèles iconographiques disponibles depuis plus d'un siècle :

L'observation continuelle est le premier devoir de l'Architecte; l'application judicieuse des modèles qui s'offrent à ses yeux, et leur combinaison dans des formes nouvelles, la connaissance approfondie de tous les Monuments des peuples anciens et modernes, lui imposent la tâche d'un travail constant et soutenu. (Legrand, 1809, p. 20)

En parallèle aux détails archéologiques, les gravures illustrant ces recueils ont joué un rôle important dans le processus de médiation, puisqu'elles ont défini — avant même le texte — l'image que l'Occident aurait, depuis lors, des principaux monuments de l'Empire ottoman et de la Perse, de l'architecture civile algérienne et des constructions funéraires mogholes, ainsi que des œuvres traitées de façon singulière : les palais arabo-normands de La Zisa et La Cuba, la mosquée de Cordoue et l'Alhambra de Grenade. Même les édifices gothiques les plus riches et les mieux travaillés semblaient imparfaits face à ce type d'architecture caractérisée par des compositions variées et un revêtement ornemental fin et riche. En effet, la principale caractéristique de l'art islamique, en opposition à l'art chrétien médiéval, était l'absence de lois et de règles qui déterminaient ses formes arbitraires et capricieuses. Le seul élément vraiment essentiel était l'arabesque, initialement interprétée comme une évolution des hiéroglyphes égyptiens, avant de devenir un genre ornemental développé en réponse à la nature interdite par l'Islam. De ce fait, l'importance de

l'art andalou lors de ce processus résidait dans sa nature de produit évolué à partir du développement organique appliqué à l'art classique.

À cet égard, il ne faut pas tenir compte de la valeur exclusive de l'Alhambra, car elle n'a en aucun cas été utilisée comme un prototype unique, mais plutôt comme une alternative stylistique. En effet, les multiples interprétations faites sur cet héritage durant le XIX^e siècle coïncidaient avec l'intérêt croissant pour les produits ornementaux originaires de cultures non occidentales, en même temps que se développaient des nouvelles stratégies de compréhension et de classification formelle. Il est donc primordial d'établir les valeurs que l'imaginaire européen a attribuées à l'architecture andalouse à travers ses monuments les plus emblématiques, pour ensuite identifier les mécanismes par lesquels des architectes, des promoteurs et la société en général ont établi une pratique polysémique.

L'Orient découvert, l'Orient connu, l'Orient récréé

La découverte de l'Andalousie par des voyageurs et des artistes a apporté la valeur de paradigme à la vision évocatrice, pittoresque et testimoniale qui donna aux monuments andalous leur aspect romantique : une perception d'autant plus capable de nourrir l'imaginaire des clients que c'était l'interprétation que les architectes voulaient montrer par leurs créations. La splendeur de l'al-Andalus commença à s'associer aux vestiges monumentaux qui s'étaient le mieux adaptés aux transformations culturelles postérieures. De cette façon les voyageurs étrangers découvrirent très vite le caractère singulier des « antiquités arabes » qui prévalaient encore dans le sud de la péninsule Ibérique, se concentrant dans les trois villes les mieux connectées : Séville, Grenade et Cordoue. L'attrait de ces enclaves, à mi-chemin entre l'Europe et l'Afrique, s'accompagna d'une mise en valeur globale de l'environnement qui permettait, non seulement de justifier son existence, mais aussi sa pérennité après plusieurs siècles d'obscurantisme idéologique. C'est alors qu'est apparue une série d'archétypes que la culture romantique et post-romantique a transformé progressivement en stéréotypes, en faisant de l'Alhambra et de la grande mosquée de Cordoue des paradigmes de l'architecture arabe. L'influence que ces images ont exercée sur la perception et l'interprétation de la réalité de la part de la société européenne du XIX^e siècle a marqué le développement de sentiments et de comportements orientés vers leur re-création, ce qui coïncide avec l'expansion du phénomène orientaliste.

Il ne fait aucun doute que le mythe de la Cordoue des Omeyyades et du Royaume nasride de Grenade, développé conjointement par des écrivains, des artistes, des historiens et des architectes, a été construit sur plusieurs thèmes récurrents. L'annihilation traumatique d'une civilisation raffinée et florissante par l'intolérance et le fanatisme religieux a causé un processus remémoratif qui les amenait à adorer les vestiges de splendeur et sophistication encore présents dans une architecture dominée par une originalité absolue et l'absence de règles : ce qui conduit inévitablement la contemplation moderne vers le rêve et la fantaisie. Ces facteurs ont été naturellement présents chez un public de plus en plus exigeant et réceptif à une architecture

expressive, en observant dans les différentes formes d'orientalisme une fuite contre la rationalisation de la vie quotidienne.

La mise en forme du paradigme arabo-andalou a été possible avec l'aide des voyageurs des Lumières, en coïncidant avec l'émergence d'un genre narratif qui combinait la littérature expérimentale avec l'écriture scientifique. Il est bon de rappeler que l'intérêt pour d'autres manifestations culturelles en marge du classicisme a été une conséquence de la nouvelle philosophie inductive qui était à la recherche de la connaissance du passé de la race humaine. À ce moment-là, l'archéologue s'est substitué au collectionneur, à l'antiquaire et à l'érudit, tout comme l'historien a entrepris d'expliquer le progrès des arts antiques afin de les rattacher à un canon. Il est certain que sous cette influence extérieure, les intellectuels espagnols se sont apprêtés à promouvoir l'étude du patrimoine arabo-hispanique, à travers l'édition des *Antigüedades Árabes de España* (1787-1804). L'impact international de ce projet se fit ressentir durant toute la première moitié du XIX^e siècle, recevant des éloges constants, comme ceux de l'ambassadeur Jean-François Bourgoing qui conseillait vivement sa consultation à ceux qui voulaient connaître l'aspect de la grande mosquée de Cordoue et celui de l'Alhambra de Grenade.

Toutefois, l'intérêt antiquaire serait chargé de jeter les bases des stéréotypes sur l'art islamique. Un des premiers éléments de base est la théorie sur l'origine sarrasine de l'architecture gothique. En partant de la thèse de Christopher Wren, qui attribuait aux croisés l'introduction de l'ogive en Europe, une grande partie des chercheurs anglo-saxons et français ont identifié en Espagne, et plus précisément au sein de l'architecture andalouse, l'origine du gothique européen. De vieilles croyances sur la participation de croisés anglais à la conquête chrétienne de l'al-Andalous ont renforcé l'intérêt britannique pour mettre en valeur ces liens présumés entre le mauresque et le gothique anglais. Cet intérêt fut d'autant plus justifié que la France fut rejetée comme source du gothique en Europe (Raquero, 1990, p. 51). Ainsi, on prétendait annuler la théorie selon laquelle c'étaient les vandales établis en Mauritanie qui avaient donné forme au gothique, avant de passer en Espagne où les guerres de Charlemagne ont mené « cette communication de goût, et ces imitations de style arabe qu'on retrouve dans notre architecture gothique des neuvième et dixième siècles » (Quatremère, 1788, p. 73).

Parallèlement au développement de l'orientalisme artistique au cours de la première moitié du XIX^e siècle, de nombreuses publications cherchèrent à reproduire fidèlement les monuments islamiques de l'Andalousie et l'Égypte. Cette volonté restrictive sera maintenue jusqu'au milieu du siècle, puisque les *Monuments anciens et modernes* (1850) de Jules Gailhabaud ne traitaient que l'Alhambra et la mosquée de Cordoue, l'Ibn Tulun, l'Hassan et l'al-Moayyed au Caire. À partir de ce moment, les expéditions scientifiques iraient de l'Algérie jusqu'à l'Asie centrale selon l'itinéraire marqué par la politique coloniale franco-britannique. Aussi bien l'Allemand que l'Italien, dont l'expansionnisme territorial serait formalisé ultérieurement, reproduisirent de même le discours hiérarchique qui les avait conduits à affirmer la suprématie de l'architecture hispano-mauresque. Restaient en tout cas soulignées la

richesse, l'élégance et la variété de sa décoration en même temps qu'était critiquée l'absence de principes constructifs rationnels.

L'orientalisme académique a également trouvé une scène favorable dans les institutions et les sociétés d'architectes, qui diffusaient les résultats des recherches de ses membres à travers des revues. Il convient de mentionner l'écho de l'article dédié, en 1844, par César Daly à l'Alhambra, à propos de la publication de l'ouvrage d'Owen Jones, dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Tout comme l'analyse détaillée de la mosquée de Cordoue réalisée par Adolphe-Eugène Thérin, dans laquelle il défendait la rationalité du système d'arcs superposés, et dont les dessins exquis lui ont valu la médaille d'or au Salon de 1866. Cette évaluation reflétait la nouvelle appréciation que la culture architecturale est venue consacrer à l'enceinte cordouane, en préférant ses formes fluides et élégantes face aux complexes entrelacements nasrides :

As far as the history of architecture is concerned, by far the most interesting building in Spain is the mosque of Cordoba; it was the first important building commenced by the Moors, and was enlarged and ornamented by successive rulers, so that it contains specimens of all the styles current in Spain from the earliest times till the building of the Alhambra, which was in the latest age of Moorish art. (Ferguson, 1855, p. 452)

Mais la mise en valeur superlative de l'architecture arabe représentée par ses manifestations du sud de l'Espagne finit par mettre fin aux positionnements unanimes. Au fur et à mesure que s'étendait le binôme romantique qui associait le caractère exemplaire de l'art califal cordouan et du nasride grenadin avec la nostalgie d'un passé glorieux, des voix se sont élevées pour mettre en question une primauté artistique qui menaçait de dépasser les limites de la culture islamique, pour se trouver dans une position d'équité avec le classicisme grec. Comme il fallait s'y attendre, la critique s'est développée en suivant l'évolution du discours orientaliste lui-même. Tout d'abord en signalant l'excessive pondération avec laquelle les voyageurs avaient décrit le charme des monuments andalous, ce qui déboucha sur l'apparition d'un courant alternatif dont les auteurs dénonçaient la déception provoquée par la découverte de la réalité. Naturellement, cette vision biaisée était indicative de la survie du cadre classiciste de référence, en mettant l'accent sur l'absence de solidité d'un système constructif basé sur l'emploi de matériaux pauvres et la dissimulation des structures; en même temps qu'il remettait en question les proportions mesquines des pièces de l'Alhambra, similaires à celles d'une église rurale et plus petites qu'une salle de danse. Tous ces défauts écartaient l'architecture nasride du prestige de l'art monumental, de la même façon qu'ils conditionnaient l'interprétation de l'architecture islamique et la connaissance de l'art espagnol, conduisant James Ferguson à définir l'Espagne comme *terra incognita* pour les architectes.

En effet, même à la fin du siècle, l'histoire de l'architecture islamique était en instance de systématisation, hormis « trois ou quatre monographies importantes consacrées presque exclusivement à l'Alhambra et aux mosquées du Caire et de Jérusalem » (Le Bon, 1884, p. 413). L'origine de cette situation était encore liée à l'impact qu'ont eu les vers des poètes, les descriptions des voyageurs et les images des artistes. Même

le succès de la photographie fut déterminé par sa capacité à dévoiler de nouvelles approches pittoresques des monuments hispano-mauresques. Ce lieu commun avait marqué les esprits avec tant de force, que certains historiens se demandaient si une connaissance plus rigoureuse et exhaustive de la culture musulmane serait suffisante pour modifier cette vision superficielle, pittoresque et peu exigeante. D'autre part, tandis que la connaissance scientifique des diverses architectures du monde islamique s'étendait d'une manière proportionnelle à la pénétration des puissances européennes en Orient, la pratique de l'architecture orientaliste demeurerait paradoxalement limitée à un nombre réduit de modèles (Decléty, 2009).

Personne ne semblait échapper à la fascination provoquée par les deux aspects qui singularisaient l'enceinte nasride : sa décoration et son environnement physique. Ce qui développait le désir irrésistible de l'habiter et de pénétrer ses secrets, comme un moyen de réaliser des expériences singulières. Rappelons-nous comment l'intensité de cette profonde expérience spirituelle avait amené Washington Irving à composer ses *Tales of the Alhambra* (1832), tandis que Richard Ford essayait de l'emprisonner de façon permanente dans la *Moorish Tower* de sa résidence de Heavtree, construite avec les plâtres et carreaux nasrides qu'il vola à Grenade. En tout cas, on commençait déjà à entrevoir le produit du triple engagement — politique, documentaire et esthétique — pris par les artistes dans la construction et la diffusion de cette image. Il en résulte que le processus de récolte d'images, développé par les voyageurs européens entre 1820 et 1840, a été interprété comme une conséquence de l'intérêt que l'étude des monuments islamiques avait éveillé dans un cercle scientifique étroit. Ainsi, l'intérêt de l'architecture andalouse constituerait bientôt le sous-bassement — plus visuel que théorique — indispensable pour discerner la culture artistique de ces régions et la défense d'une vision unitaire de l'esthétique islamique. Cette intelligence exclusive conditionnerait les formes de représentation de l'orientalisme architectural au cours du deuxième tiers du XIX^e siècle, et c'est à partir de celle-ci que les citations deviendraient inexactes et mélangées à divers codes ; montrant ainsi le manque d'intérêt chez les historiens sur la question stylistique et les développements régionaux de l'art islamique, puisque la plupart des architectes, des clients et du public en général les confondaient.

Cette attitude a déterminé une double orientation de plus en plus divergente, reflet de la distance qui se mesurait entre la théorie et la pratique architecturale au cours du siècle. Malgré les sérieux efforts normatifs visant à rationaliser l'interprétation des styles du passé liés aux cultures étrangères, la pratique s'est avérée être fortement influencée par les stéréotypes sociaux qui avaient encouragé leur récupération. Cela explique que la quasi-totalité des bâtiments construits dans le style néo-mauresque en Europe et en Amérique soient passivement acceptés sans regard critique, de sorte que la validité d'une telle pratique — comme le reste des historicismes — fut périmée au début du Mouvement moderne.

La dimension polysémique de l'architecture andalouse

Dans *Mémoires d'un touriste*, Stendhal regardait « le peuple espagnol comme le représentant vivant du Moyen Âge ». Cette identification servait à expliquer la défense spontanée et excessive de la culture hispano-mauresque assumée par l'historiographie européenne au début du XIX^e siècle. Spécialement lorsque la France proclamait la défense des cultures orientales après avoir assumé sa nouvelle dimension coloniale sur l'Afrique du Nord, en profitant de l'occasion pour attaquer la négligence historique des chrétiens espagnols à cause de l'intolérance religieuse. Du coup, les auteurs manifestaient ouvertement ce point de vue, comme Prosper Mérimée, qui regrettait la destruction de l'héritage andalou comme l'unique élément beau et utile produit par le pays voisin :

Tout ce qu'il y a de Beau et d'utile est l'ouvrage des Maures. Leurs aquaducs abreuvent encore toutes les villes de midi, sans que les habitants chrétiens ne se soient jamais donné la peine de les réparer. Ils ont défigurés leurs mosquées pour en faire des églises et dans les maisons particulières les barbares ont caché sous un badigeonnage épais les ornements délicieux que les architectes arabes savaient si bien employer. (Morel, 1988, p. 55)

Ainsi, l'image de l'Alhambra se développa au sein de la société européenne comme une enclave isolée et unique, menacée en permanence par des forces externes telles que le temps, l'abandon ou le progrès moderne. C'était donc au voyageur de dénoncer ces dangers en vantant la culture qui en fut à l'origine, par l'incessante évocation nostalgique d'une période de splendeur définitivement perdue. Mais cette défense de la supériorité de la société andalouse ne se faisait pas seulement au détriment des chrétiens espagnols, mais de toute l'Europe médiévale. Ainsi, l'admiration croissante pour un peuple cultivé et tolérant a été faite aux dépens du discrédit du catholicisme; les sociétés protestantes blâmant la décadence morale et politique qui caractérisait l'Espagne durant les derniers siècles, conduisant à la ruine son empire d'outre-mer et l'empêchant de maintenir un rôle important dans la géopolitique contemporaine. Il ne faut pas oublier qu'en 1830, les relations entre l'Europe et l'Orient islamique ont été plongées dans un état de transition critique, une fois concrétisée l'annexion française de l'Algérie. Par conséquent, l'atmosphère ne pouvait pas être plus favorable pour le développement de toutes sortes de propositions où le luxe oriental était mis en valeur par des re-créations sophistiquées, comme des salons et des cabinets mauresques. Dans ces environnements exclusivement privés, les facteurs promoteurs qui entraînent dans le processus de conception se trouvaient être le pittoresque et la culture de l'exotisme, la sensualité et l'intimité, le mystère et l'émulation, en provoquant chez le visiteur des émotions similaires, une fois surpassé l'état initial d'étonnement et d'admiration. Bien que l'on ait eu affaire tout d'abord à un ensemble désordonné de formes inspirées par l'art islamique plutôt qu'à un concept architectural défini, l'application des lignes ornementales en question arrivait à promouvoir la fonction, soit comme des espaces pour la récréation masculine — fumeurs, salles de jeu ou pour prendre des cafés —, pour l'intimité féminine

— chambres, boudoir, salles de bains —, ou pour les rencontres collectives — salles de danse, cours d'accueil. Pour le développement de ce versant scénographique, le perfectionnement des techniques de reproduction en plâtre a semblé déterminant, également lorsqu'il était appliqué au service de l'enseignement académique, de la restauration monumentale et du souvenir.

Bien que cette application décorative ait maintenu la vigueur du modèle alhambrique, il faut remarquer l'augmentation progressive de sa présence urbaine assimilée à des typologies non exclusivement urbaines, dont l'externalisation est d'un niveau inhabituel. Circonstance qui peut être justifiée en vertu de l'application d'un exotisme dont le but publicitaire ne vise pas seulement à attirer l'attention, mais à donner au public l'identification rapide de la fonction. En tout cas, l'orientalisme architectural a dépassé le domaine étroit des décors exotiques, soumis à la dissection de l'œil contemporain et mesurable par sa capacité à évoquer une autre réalité. Le style mauresque, résultat de l'assimilation entre le maghrébin et l'andalous, s'est transformé en un motif caractéristique en combinaison avec d'autres modèles de l'Égypte islamique. À la suite de cette synthèse, la composition architecturale s'est apprêtée à projeter des articulations ordonnées de volumes, dominées par des séquences d'arcs géminés, des façades avec des franges d'alternance et des façades ouvertes avec des porches. Ceci constitue un schéma marqué par les principes de symétrie, de proportion, de hiérarchie spatiale et la profusion de détails architecturaux qui caractérisent le style Beaux-Arts. Ainsi, ce que certains auteurs définissent comme un « orientalisme national » pour le cas français n'est en fait que l'appropriation indistincte d'éléments fortement installés dans l'imaginaire européen. Avec eux, l'orientalisme pourrait dépasser l'espace restreint de l'intimité domestique pour exprimer toute la force de sa présence publique. C'est ainsi que progressivement, l'extraordinaire adaptabilité du répertoire orientaliste fut démontrée, allant des structures éphémères destinées au loisir jusqu'à ce qui subsistait de typologies architectoniques. Une application qui se ressent même lors de la construction d'édifices religieux, tels que des églises et des synagogues, où les ressources néo-nasrides étaient utilisées sous l'argument d'une coexistence tolérante entre musulmans, chrétiens et juifs dans l'Espagne médiévale.

Toutefois, le recours habituel au sensualisme des peuples islamiques était à la base de la plupart des développements constructifs et décoratifs de l'orientalisme que l'on peut relier à l'architecture d'évasion. Quand il s'agissait de bâtiments de caractère résidentiel, cette vocation parlante du système orientaliste n'avait pas pour but principal l'expression de sa fonction mais plutôt d'exprimer la personnalité de son propriétaire. Une analyse psychosociale sommaire révèle l'intérêt personnel de ces promoteurs bourgeois pour externaliser leur statut économique et intellectuel particulier. Il faut noter alors que l'intégration urbaine d'un bâtiment décoré avec des formes orientalistes ne passait pas inaperçue dans un contexte homogène et historiquement étranger à la tradition islamique. C'est pourquoi les convictions personnelles et un certain degré d'exhibitionnisme sont deux des traits indispensables pour promouvoir une œuvre pourvue de telles caractéristiques. À cet égard, nous

signalons deux exemples contemporains de profils similaires, exprimant l'influence de l'orientalisme français. Le premier cas est représenté par Don Antonio d'Orléans, fils du roi Louis-Philippe, dont la sensibilité orientaliste est née pendant ses campagnes militaires au Liban et en Algérie et a été confirmée après son périple méditerranéen (Rodríguez, 2002). Une fois installé en Espagne après la révolution de 1848 avec son épouse, l'infante Luisa Fernanda de Borbón, le duc de Montpensier a établi sa « cour » particulière en Andalousie, où il a découvert la « puissance imaginative » qu'il avait vue en Orient, où « tous les génies orientaux lui montraient l'Alhambra ». Toutes les tentatives pour acquérir le palais du Generalife échouèrent, c'est pourquoi il réhabilita l'ensemble de San Telmo à Séville en tant que résidence principale, et entrepris la construction du complexe estival de Sanlúcar de Barrameda. Dans ce projet, il choisit délibérément un dessin orientaliste, avec des briques apparentes et des applications en céramique. Il choisit également des fenêtres qui, disposées asymétriquement, comprenaient différents types d'arcs outrepassés et festonnés, des colonnes nasrides et des façades traversées par bandes alternativement rouges et jaunes :

Grâce à ce système d'adoption, merveilleusement approprié au site et au climat, le prince a pu se croire parfois en Orient. Son palais a l'aspect étrange et l'irrégulière beauté des habitations de ce pays des génies. [...] M. le duc de Montpensier s'est créé une résidence où il se plaît, dont il a joui dès le premier jour, dont il jouissait en la créant. Il y retrouve à chaque pas un souvenir de l'Égypte, une image d'Alger, de Tunis, de Constantinople, de Grenade. (Latour, 1858, p. 206-207)

Un autre voyage à travers l'Andalousie et l'Afrique du Nord inspirerait chez José Xifré Downing la conception de son somptueux hôtel au Paseo del Prado de Madrid, « une reproduction très précise de l'architecture arabe ». Les solides contacts de ce riche homme d'affaires avec les principaux membres de la cour impériale française l'amena à prendre une position privilégiée dans la diffusion de l'architecture orientaliste, capable d'intégrer le projet constructif d'Émile Boeswillwald avec la décoration alhambriste, résultant en « une construction qui s'écarte de la monotonie d'autres bâtiments et révèle le goût du propriétaire ». L'ensemble, en plus de servir les besoins d'une famille bourgeoise, était conçu pour accueillir la collection riche et variée d'antiquités et curiosités arabes du promoteur, résultat de plusieurs expéditions vers le Moyen-Orient.

L'évolution de cette dynamique croissante atteint son paroxysme lors de l'Exposition universelle de Paris de 1867, en montrant au public les résultats de l'examen auquel les architectes français avaient soumis l'architecture islamique depuis plusieurs décennies. Les pavillons orientaux du Champ-de-Mars étaient composés de la mosquée de Bursa, du pavillon du Bosphore, du sélamlík égyptien et du pavillon du Bey de Tunis, articulés sous l'apparence de ce qu'on considérait comme des types bien définis et caractéristiques des divers systèmes d'architecture islamique : celui des Ottomans seldjoukides, des Perses, des Maures et des Andalous. Ainsi, le pavillon tunisien, conçu par Alfred Chapon, reproduisait le palais du Bardo, incorporant des moulages arabesques fabriqués par des artisans d'Afrique du Nord. Ces allusions

alhambristes étaient justifiées du fait que « ces Maures, qui pendant plusieurs siècles on fait la prospérité du Midi de l'Espagne, sont bien les aïeuls directs et naturels des habitants de la Tunisie ». On accédait au portique principal, composé d'arcs sur colonnes néo-nasrides, par un escalier flanqué de trois paires de lions qui rappelaient, « d'une façon trop précise », ceux de la Fontaine aux lions. Le salon d'été, appelé *El Patio*, consistait en une galerie couverte d'arabesques, autour d'un portique avec une fontaine centrale « suivant le style arabe de l'Alhambra ». Le succès de ce bâtiment garantit son acquisition par la ville de Paris et son transfert au parc Montsouris, où il fut transformé en un observatoire météorologique. Cependant, l'opposition grandit contre ces « mauvais pastiches » faits selon « un style bâtard » et inspirés par les gravures de l'Alhambra, et l'on fut d'avis que face à cette grandiloquence « les badauds, et même les artistes, s'y sont laissés prendre » (Prisse, 1878, p. 271). C'est ainsi que suite à cette célébration, le stade pittoresque dans l'exégèse orientaliste prit fin ; donnant suite à une nouvelle étape caractérisée par la rigueur d'application des divers formulaires de l'architecture islamique.

Nous n'essayons pas de lier ici cette transformation, visible tout au long du dernier quart du XIX^e siècle, avec la mise en œuvre d'une architecture de domination, bien que les principes fondamentaux de cette thèse controversée doivent être mis en relation avec les changements profonds qui ont modifié la carte politique de l'Europe dans les années 1870. Pour le cas espagnol, ce sont les conséquences de la Guerre d'Afrique, tout comme la révolution de 1868 qui permettent de justifier l'identification nationaliste de la conception andalouse des pavillons avec lesquels cette nation a concouru aux compétitions internationales. Les architectes espagnols ont remplacé alors les formes de l'orientalisme français par une application plus restreinte et littérale de l'Alhambra et de la mosquée de Cordoue, comme il fut montré lors de l'Exposition universelle de 1878. De cette façon un sentiment patriotique fut maintenu jusqu'au désastre colonial de la fin du siècle, dans lequel l'orientalisme d'opérette n'avait plus sa place. Bien qu'il ait déjà été trop tard car, lors de l'exposition de 1900, *L'Andalousie au temps des Maures* changea en parc à thème ce qui cent ans auparavant était dévoilé comme « l'éden de l'Europe ».

La polyvalence de l'ornement

Bien qu'à première vue il semblerait que pour « mauresquiser » un bâtiment, il ait suffi de couvrir les murs de moulages d'arabesques ou de portiques avec des arcs outrepassés, l'orientalisme scientifique a donné à l'ornement nasride une mission régénératrice. En effet, s'il y a un élément valorisé de façon unanime de l'Alhambra, c'est bien son décor, au point de réduire à néant toute approche historique, sociale ou architecturale. Ignorant toutes les autres considérations sur le rôle de l'ornement dans la différenciation des espaces cérémoniels et des domaines privés, le caractère élaboré et techniquement raffiné de ces modèles comportait une capacité de perception sensualiste qui, à elle seule, suffisait à exercer leur pouvoir de suggestion sur celui qui les contemplait. Ainsi, les illustrations romantiques, qui avaient privilégié

les effets pittoresques des monuments hispano-mauresques, ont accumulé les détails architecturaux et décoratifs, si bien que la précision et la beauté chromatique décontextualisée de ces motifs deviendront un modèle achevé pour l'architecture orientaliste. Le changement de point de vue vers une vision plus objective avait été exprimé par Joseph-Philibert Girault de Prangey dans *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra [...] : monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (1842).

Cependant, c'est le Britannique Owen Jones qui devait développer le système décoratif nasride comme une alternative valable aux *revivals* existants, après l'avoir considéré comme la quintessence de l'art islamique. Son travail, *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* (1842), atteignit une diffusion extraordinaire grâce à la minutie avec laquelle l'architecte travailla au cours de ses campagnes grenadines, en complétant son étude avec des calques et des moulages des ornements originaux. Il n'évaluait pas l'intérêt spatial, mais les aspects partiels de la décoration, dont la structure est particulièrement valide pour les architectes et décorateurs, et où la couleur a offert de nouvelles ressources, sous réserve des rigides lois chromatiques. Dans le domaine de la construction, le travail de Jones deviendrait décisif dans le débat à propos des styles, en proposant des applications immédiates dans les intérieurs des villas 6 et 19 au Kensington Palace Gardens. Même le cabinet arabe du palais royal d'Aranjuez (1847-1851), construit avec des moulages en plâtre de l'Alhambra par son restaurateur Rafael Contreras, utilisa les chromolithographies de l'architecte britannique. Néanmoins, ce fût le pavillon *The Alhambra Court* (1856) qui contribua le plus à la diffusion des valeurs architectoniques de l'enceinte nasride à cette époque, pour avoir donné une reproduction approximative et accessible du Palais des Lions (Ferry, 2007, p. 245). L'intention didactique de fournir un modèle valable pour les architectes et les designers a été parachevée par des expositions de dessins et d'arabesques, conçus comme des outils d'apprentissage pour les étudiants de *The School of Design*. Mais plus encore, le système décoratif nasride faisait la preuve qu'il était spécialement adapté à la mécanisation de l'art, un aspect sur lequel Jones insisterait dans *The Grammar of Ornament* (1856), en le considérant comme le plus parfait des types ornementaux développés tout au long de l'histoire.

Bien qu'il ait échoué dans sa tentative d'intégrer la décoration nasride dans le développement régional de l'art islamique, il réussit à interpréter l'ornement dans un contexte mondial, en défendant l'apport des codes liés à des traditions non occidentales. En effet, l'un des principaux arguments pour les architectes et les concepteurs lors de la défense de la grammaire orientale était son universalité, ce qui la rendait particulièrement applicable à la nouvelle société industrielle. Le principe selon lequel l'idée de la construction est conservée dans les moindres détails de l'ornementation superficielle supposait l'émancipation des arts décoratifs. L'adaptabilité de l'ornement nasride à la production d'éléments préfabriqués a été encore démontrée par Carl von Diebitsch dans le pavillon de la Prusse pour l'Exposition de 1867, dont le succès tenait plus au fait que tous les matériaux étaient parfaits pour la construction et la décoration arabe que par la reproduction en soi. Une autre version encore plus redevable de l'influence alhambriste fut le pavillon mexicain pour

l'exposition de La Nouvelle-Orléans (1884), entièrement construit avec des éléments en fer et acier polychromés par la Keystone Bridge Company de Pittsburgh.

Le mythe de l'Orient pittoresque serait alors remplacé par la passion pour la beauté logique, en faisant de l'architectonique un principe fondateur commun. Par la suite, on disposa de répertoires précis capables de consolider le mauresque comme une alternative autonome, plus tard élevée au rang de catégorie stylistique. Toutefois, le délai entre la publication de ces modèles et leur utilisation par les architectes et les décorateurs justifie les dissonances stylistiques de la pensée romantique, en supposant une re-création libre et indépendante par rapport à l'original, bien que capable de condenser la charge historique et symbolique nécessaire à la re-création d'un univers si suggestif. À l'exception du cas germanique, où le précoce développement de la méthode historico-critique et l'étroite collaboration entre historiens de l'art et architectes conduisirent à de rigoureuses conceptions de la pratique orientaliste — comme le cas de Ludwig von Zanth et de la Wilhelma —, il faudrait attendre jusqu'à la décennie de 1870 pour que le principe d'imitation réussisse à remplacer celui d'évocation.

En définitive, l'application principale de cette systématisation est venue démontrer la polyvalence de la décoration nasride lors de l'adaptation à des contextes scientifiques et culturels, irréels ou fantastiques, voire même industriels. En effet, cette adaptation forcée à la construction moderne d'un système décoratif réfléchi exotique ne cessait pas de paraître ridicule et appauvrissant, au-delà des typologies peu engagées :

S'il n'y avait à regretter que l'application maladroite et inconsidérée que l'on fit de ces nouveautés, le mal ne serait point très-grand, la décoration mauresque et les cafés turcs n'ont guère dépassé un certain monde, ni sollicité trop vivement l'admiration. Il en est de l'application des ornements mauresques comme de l'emploi des motifs égyptiens et assyriens, qui trop caractérisés se plient fort difficilement aux compositions modernes, et dont l'usage témoigne seulement du mauvais goût et de la pauvreté d'invention des dessinateurs. (Bourgoin, 1873, p. ii)

Aussi bien les modèles soignés de Girault, de Jones ou de Zanth que les moulages d'arabesques avaient empêché de dévoiler au public européen et américain l'aspect superficiel et plus suggestif de l'architecture nasride. Isolés de leur contexte architectural, ces éléments n'ont pas réussi à être entendus dans leur vraie fonction significative et symbolique jusqu'à très récemment. Ainsi, ils sont seulement arrivés à nous faire entrevoir l'importance de l'ornement comme milieu expressif à l'intérieur d'une architecture complexe, mais sans arriver à nous montrer la codification profonde du système philosophique islamique à laquelle elle était connectée. C'est ainsi que Viollet-le-Duc semblait le comprendre, pour qui le caractère mixte de l'ornementation nasride, à mi-chemin entre la nature organique et les combinaisons purement géométriques, résultait du mélange de races sémites dans l'Andalousie médiévale, tout comme on pouvait le remarquer en Perse et en Sicile. C'est pourquoi il défendait l'utilité des méthodes analytiques dans l'étude des arts, une pratique qui apportait de si bons résultats — pensait-il — entre les artistes en Grande-Bretagne

et en Allemagne, une fois comprise la philosophie du modèle : « Il faut savoir y trouver autre chose que la forme apparente, il faut en analyser les principes créateurs : c'est le seul moyen de créer à son tour. » (Bourgoin, 1873)

Lorsqu'au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, l'hégémonie de l'art mauresque fût remise en question après la révélation d'autres modèles d'art islamique, cette hégémonie trouva dans la critique de l'ornement son principal argument. Ainsi l'avait anticipé John Ruskin, qui en louant la noblesse de la décoration grecque et gothique, considérait détestable le système décoratif nasride, qui ne convenait que pour sa reproduction mécanique :

I do not mean what I have here said of the inventive power of the Arab to be understood as in the least applying to the detestable ornamentation of the Alhambra. The Alhambra is no more characteristic of Arab work, than Milan Cathedral is of Gothic: it is a late building, a work of the Spanish dynasty in its last decline, and its ornamentation is fit for nothing but to be transferred to patterns of carpets or bindings of books, together with their marbling, and mottling, and other mechanical recommendations. The Alhambra ornament has of late been largely used in shop-fronts, to the no small detriment of Regent Street and Oxford Street. (Ruskin, 1851, p. 409)

En résumé, les associations historiques et culturelles développées par le romantisme, qui associaient l'Orient à un passé mythique, trouvaient dans les monuments hispano-mauresques un flux inépuisable de formes, identifiant l'arabité à une architecture expressive. Toutefois, les processus de documentation, de copie et de reproduction développés au cours du XIX^e siècle furent fondés exclusivement sur le pouvoir fascinant et versatile de cette décoration, ayant d'abord pour objectif la suggestion plutôt que la re-création archéologique. La critique scientifique était également conditionnée par cette vision captivante. Du coup, elle ne réussit qu'à extraire une séquence stéréotypée comme alternative efficace à l'inadaptation des vocabulaires traditionnels. Cet examen partiel et intéressé intensifia le mythe de l'Espagne arabe représenté par la mosquée de Cordoue et, en particulier, par l'Alhambra, jusqu'au point de limiter sa compréhension analytique. Ainsi, jusqu'à la fin du siècle dernier, l'historiographie n'aura pas réussi à se soustraire à une interprétation qui avait transformé les palais nasrides en dépositaires du style arabe, compromettant le renouvellement de l'interprétation dans le cadre d'un imaginaire global.

L'analyse de cette influence sur l'architecture occidentale contemporaine ne doit pas être réduite au rôle exclusif des palais nasrides, bien qu'ils possèdent des valeurs spécifiques pour cela (un cas analogue est celui du Parthénon, qui ne peut à lui seul remplacer la valorisation absolue de l'art classique), car il s'agissait d'un phénomène lié à l'historicisme tel qu'il s'illustre, intégrant l'héritage andalou dans son ensemble, dans le cadre d'une histoire unitaire et cohérente. En fait, il est impossible de trouver des assimilations littérales du modèle nasride de la part de l'architecture orientaliste, du fait de la distance qui le sépare des typologies occidentales dominantes, sauf pour les re-créations stylistiques promues pour l'aménagement intérieur. Cela ne signifie pas pour autant que l'on doive établir une distance définie entre la connaissance de l'architecture andalouse et la pratique orientaliste

développée tout au long du XIX^e siècle en Europe et en Amérique, puisque les deux ont maintenu un discours beaucoup plus homogène et direct qu'on pouvait le croire à première vue. La ressource matérielle de l'art mauresque fût d'abord motivée par les découvertes de voyageurs et d'artistes, puis confirmée par des architectes et des historiens. Son application pratique et la supériorité du répertoire alhambrique ont répondu non seulement au goût individuel des promoteurs et à la formation des architectes et designers, mais elle fut également soumise aux variations géopolitiques de l'époque. On a pu alors construire un réseau dense de significations et de fonctions particulières, au travers duquel furent mis en évidence les principaux modèles de la vision et de la connaissance avec lesquels l'imaginaire occidental a assimilé le double discours, historique et esthétique, venant des Maures espagnols.

Bibliographie

- BOURGOIN Jules, *Les arts arabes*, Paris, A. Morel, 1873.
- CONDER Josiah, *The Modern Traveller, Spain and Portugal*, v. 19, Londres, J. Duncan, 1830.
- DECLÉTY Lorraine, « Pratique et connaissance : les chemins divergents de l'orientalisme scientifique et de l'orientalisme artistique en France et en Allemagne », dans Nabila Oulebsir et Mercedes Volait (éds), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, 2009, p. 89-107.
- FERGUSON James, *The Illustrated Handbook of Architecture*, Londres, John Murray, 1855.
- FERRY Kathryn, « Owen Jones and the Alhambra Court At the Crystal Palace », dans Glaire D. Anderson and Mariam Rosser-Owen (éds), *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, Boston, Leiden, 2007.
- GIRAULT DE PRANGEY Joseph-Philibert, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra, ouvrage faisant suite à l'atlas in folio : monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, Paris, A. Hauser, 1842.
- LATOURET Antoine de, *La Baie de Cadix : Nouvelles études sur l'Espagne*, Paris, Michel Lévy, 1858.
- LE BON Gustave, *La civilisation des Arabes*, Paris, Firmin-Didot, 1884.
- LEGRAND Jacques-Guillaume, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, Paris, Soyer, 1809.
- MOREL Elisabeth, *Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Biographie*, Paris, Hachette, 1988.
- PRISSE D'AVENNES Émile, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, Paris, A. Morel, 1878.
- QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, vol. 1, Paris, Panckoucke, 1788.

RAQUEJO Tonia, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1990.

RODRÍGUEZ DOMINGO José Manuel, «El viaje mediterráneo del Duque de Montpensier», dans Manuel Criado de Val (éd.), *Caminería Hispánica*, vol. 2 (actes du V^e Congreso Internacional de Caminería Hispánica, Valence, Espagne, juillet 2000), Madrid, CEDEX, 2002, p. 1017-1025.

RUSKIN John, *The Stones of Venice*, Londres, Smith, Elder & Co, 1851.



Figure 1. – Salle des Ambassadeurs de l'Alhambra (1842).

Joseph Philibert Girault de Prangey, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*, ouvrage faisant suite à l'atlas in folio : monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, Paris, A. Hauser, 1842.

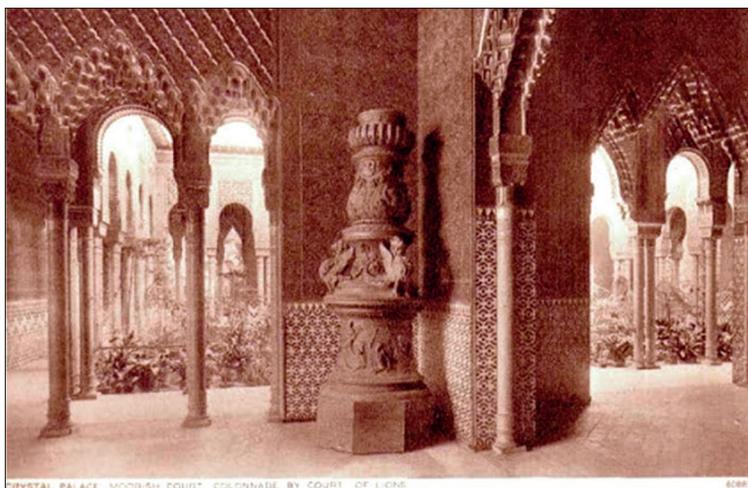


Figure 2. – Salles d'accès au « The Alhambra Court » (1856).
Crystal Palace de Sydenham, Londres (Royaume-Uni).

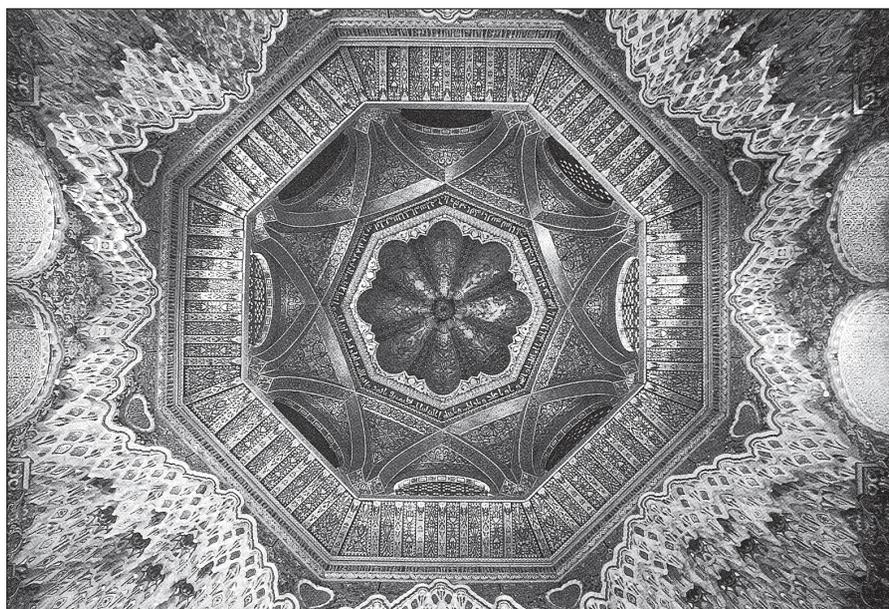


Figure 3. – Otto Tafel, Dôme de la salle mauresque (1891).
Castell, Tägerwilen (Suisse).



Figure 4. – Détails d'une ogive. Portique de la Cour des Lions.

Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834 by Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones. London, 1842, vol. 1, plate XXVIII.



Figure 5. – L'Andalousie au Temps des Maures. Les Arènes.
Exposition universelle de Paris (1900).



*Figure 6. – Salle de la Musique, dans la Rocchetta Mattei (1850-1859).
Grizzana Morandi, Bologne (Italie).*